

AVANTGARDA

Vrchol a krize
poetismu

známá 2
a neznámá







AVANTGARDA
známá
a neznámá

známá
a neznámá

... a krize poezie

AVANTGARDA

známá
a neznámá

svazek 2

vrchol a krize poetismu
1925–1928

SVOBODA, PRAHA 1972

1.

Když redakce *Avantgardy známé a neznámé* (této edice manifestů a polemik české meziválečné umělecké avantgardy) rozvrhovala nashromážděný materiál do jednotlivých svazků, ukázalo se, že dvacátá léta byla na teoretické projevy až přes-příliš bohatá. Dokumenty o *genezi* hnutí vydaly na celou knihu (1919–1924), dokumenty o *krizi* hnutí, tedy generační diskuse 1929–1931, vytvořily další přirozený knižní celek. Tak se stalo, že „zbyla“ léta 1925–1928, perioda „zlatých časů“ avantgardy, která se tehdy už prosadila a navenek *ještě* nerozložila, etapa velice produktivní téměř ve všech oborech avantgardní aktivity.

Jen Vítězslav Nezval vydal v tomto období 1925–1928 celých patnáct knih a knížeček, do stejného období spadá celá knižní publikace poetistické lyriky Bieblovy, ale i Seifertovy, v tomto vývojovém úseku začali samostatně vystavovat Štyrský a Toyen, vzniklo a rozvinulo se Osvobozené divadlo, Vančura vydal *Pole orná a válečná*, *Rozmarné léto* a své dvě první celovečerní hry, v hudbě se začali uplatňovat E. F. Burian, Iša Krejčí a Jaroslav Ježek, neobyčejně čilí architekti vytvořili zvláštní sekci Devětsilu ARDEV, vycházely časopisy *Pásmo*, *Tam-tam*, *Stavba* a začal vycházet *ReD*, byl vydán sborník *Fronta*; a pokud jde o avantgardní kritiku, teorii a esejistiku, uplatňovala se nejen ve jmenovaných a dalších časopisech, například v Českém filmovém světě, ba i v Ele-



556/89



K vydání připravil pracovní tým Ústavu pro českou literaturu ČSAV vedený Štěpánem Vlašínem
Předmluvu napsal Milan Blahynka

© Štěpán Vlašín a kolektiv 1972

gantní Praze, ale nalézala také nakladatele a publikovala se knižně. V roce 1925 vydal Honzl Roztočené jeviště, Teige Film a Nezval Wolker a Falešný mariáš, v roce 1926 vyšly dvě knížky E. F. Buriana (O moderní ruské hudbě a Polydynamika), rok 1927 přinesl Teigovu Stavbu a báseň, konečně v roce 1928 byly publikovány Nezvalovy a Teigovy Manifesty poetismu, Teige vydal knihu Svět, který se směje, Václavek svazek Od umění k tvorbě, Honzl Moderní ruské divadlo a E. F. Burian Jazz.

Přítom hnutí devětsilské avantgardy, někdy až příliš sebevědomé, nemělo v letech 1925—1928 vážnějšího konkurenta, oponenta, kritika. Nestala se jím brněnská Literární skupina, která v dílčích otázkách mohla mít a někdy i „měla pravdu“, ale které chyběly anebo odcházely význačnější tvůrčí osobnosti (Konstantin Biebl) a která zejména trpěla nedostatkem opravdu nosného a velkorysejšího kulturněpolitického, ideového a estetického programu; nemohla si ho ani zbudovat, stavějíc na základech tehdy už dosti zvětralých: na pravico- vém reformistickém socialismu v politice a na expresionismu v umění. V letech 1925—1928 už Literární skupina do vývoje a sporů není s to podstatněji zasáhnout. Avantgardě nebyla s to vážně oponovat měšťanská kritika liberalistická (ačkoliv se o to ze všech sil snažila: Rutte, Kodíček, Peroutka), už proto ne, že byla neschopna chápat smysl avantgardního úsilí, avantgardě vzdálená a nepřátelská politicky i esteticky, generačně svázaná s pokolením čapkovským. Kritickým partnerem se však avantgardě před koncem desetiletí nestala ještě ani kritika marxistická (Neumann, Hora, Fučík, Urx aj.), snad až na F. C. Weiskopfa, který — poučený už tehdy u Lenina — se nikoli bez úspěchu pokusil podrobit kritice filosofické omyly avantgardy i udržet její příslušníky v řadách revoluční levice. Ve svém celku však marxistická kritika, opírající se o zkušenost proletářské poezie, nebyla ještě dostatečně fundována teoreticky a svůj úkol pokládala za splněný zjednodušující třídní klasifikací, označením poetismu za umění čistě měšťácké („závit na úžicím se šroubu, kterým měšťácká

poezie zavrtává se do hrobu“, řečeno slovy St. K. Neumanna); když se pak tato zjednodušující třídní klasifikace ukázala jako neadekvátní a nedostatečná, pokud jde o estetické i kulturněpolitické hodnocení, mohla se už snadno (byť pouze dočasně) prohlásit za marxistickou teorii umění teorie v podstatě avantgardní, na čas okouzlivší nejen Václavka, ale i Julia Fučíka.

Je všeobecně známo, že avantgardní hnutí a úsilí našlo svého velkého příznivce, ba propagátora v nejvyšší soudobé české kritické autoritě, totiž v F. X. Šaldovi; jeho přednášky a stati O nejmladší poezii české (vyšly v červnu 1928, tedy v témže měsíci jako Nezvalovy a Teigovy Manifesty poetismu) vznikaly právě v letech 1925—1928. Šaldovo vysoké ocenění poetismu jakožto hnutí „osvobodivého, právě protože zákonného a zasvěcujícího v zákonost“, přímo obráží úroveň avantgardní produkce 1925—1928 i vystihuje postavení avantgardy v soudobé národní kultuře. Je to soud o avantgardě právě prožívající svá nejlepší a nejšťastnější, protože nejplodnější léta. Později ovšem F. X. Šalda své nadšení, jemuž dal výraz knížkou O nejmladší poezii české, poněkud korigoval — jistěže ne bez souvislosti s tvůrčí únavou, která se dostavila v avantgardě koncem dvacátých let, kdy se avantgardní poezie začala spoléhat „příliš výlučně na sebe a začala se ztrácet pod zem“, jak to v pamětech Z mého života z třicetiletého odstupu konstatoval Nezval, který sám po vysoké hře Akrobata a Edisona se na čas oddal pouhé Hře v kostky a oddechovým Snídáním v trávě a Janům ve smutku.

Úhrnné hodnocení avantgardního podílu na českém meziválečném umění a kultuře nelze ovšem zakládat jen na rozboru nejšťastnějšího vývojového úseku. O povaze, přednostech i rozporech a slabinách hnutí vypovídá velmi zřetelně jeho geneze i krize; genezi analyzoval v předmluvě ke svazku Od proletářského umění k poetismu (Avantgarda známá a neznámá, sv. 1) Štěpán Vlašín, avantgardní krizi probral v předmluvě ke svazku Generační diskuse 1929—1931 (Avantgarda známá a neznámá, sv. 3) Vladimír Dostál; sdíleje

v podstatě jejich stanovisko, mohu k jejich vývodům dodat jen málo: probrat nepřilíš dramatickou historii hnutí ve vymezeném úseku 1925—1928, pokusit se osvětlit některé problémy (vztah tvorby a teorie, vztah ke kulturnímu dědictví, podíl jednotlivých osobností, otázku společenské funkce) i naznačit, kde pramení nevyprcháující svěžest avantgardního odkazu.

2.

Jak už řečeno, vnější historie avantgardního hnutí v letech 1925—1928 nebyla příliš dramatická. To celkem dobře odpovídá poměrům ve společnosti; tehdy v Čechách panuje poměrný a ovšemže jenom zdánlivý klid — klid před prudkými sociálními bouřemi přelomu desetiletí. Jsou to léta narůstajícího odporu buržoazie vůči vlastní lepší minulosti, vůči české revoluční tradici, léta oslabení socialismu („způsobené kompromisností socialistických stran v koalici“, jak doplnil Götzovu tezi Fučík), náběhů k otevřené diktatuře buržoazie. Zdrucující kritice podrobil „druhé lustrum“ republiky (tj. léta 1923 až 1928) v listopadu 1928 F. X. Šalda: „V Čechách začíná se těžce dýchat. Odporný olovený tlak jakéhosi jalového pedantství, jakési byrokratické jankovitosti, hrubé, surové zvůle ukládá se ve všecek život veřejný.“ Šalda tehdy pranýřoval nejen „stoupající zdražování“, bytovou nouzi, nízkou kupní hodnotu mezd, nedostatečnou veřejnou hygienu a „státně-zaměstnanecké vyřídňování“, ale také politiku, která poklesla na „hokynářství většího formátu“. Jaký div, že umělci a básníci, jimž bylo cizí prostředí, kde „jen prostřednost má naději na úspěch“, chrání své umění před stykem s takovouto hokynářskou politikou: vždyť komunistická strana sama prochází tehdy krizí (Šalda na podzim 1928 předpověděl v ní zásadní revoluční obrat, k němuž došlo v roce 1929: „Ale rozpomeneli se tato strana na ideje, jichž má být strážkyní, není možné, aby nenastala v ní obroda, která se musí projevit i stoupnutím jejího významu navenek“), a jak ukázal už Vladimír Dostál

v uvedené předmluvě ke Generační diskusi, „stranické orgány se ve dvacátých letech víceméně nezajímaly o kulturu a její směřování, ale jen o politickou podporu ze strany tvůrčí inteligence. Avantgardistický požadavek přísně oddělit umění od politiky a neplést obě sféry dohromady... vyhovoval tedy nejen estetice poetismu, ale i stranické praxi.“

Za těchto okolností a v této situaci avantgardní hnutí se celkem přirozeně uzavírá do sebe, do víceméně dobrovolné klauzury, ve které jistě upřímně, byť tím nikoli méně naivně pracuje na plánech příštího umění, porevolučního životního slohu a člověka, tříbí lidskou senzibilitu a hlavně usiluje o poznání zákonitostí jednotlivých uměleckých druhů: vytyčuje požadavek nesmlouvavě čisté práce (Nezval: „Pastorální symfonii nelze obarvit na červeno“); tento obrat „k technickým problémům umění“ (termín Václavkův) se poněkud přímočaře ztotožňoval ve své době s odvratem od revoluce a s útlékem od sociálních otázek a úkolů. Je ovšem jisté, že s tím vším souvisel, a to třeba i proti vůli oněch představitelů avantgardy, kteří se mylně domnívali, že poezie je sociálně bezvýznamná a že věci revoluce může příslušník umělecké avantgardy prospět spíše občanskou aktivitou a kulturněpolitickou publicistikou (jako tomu bylo v hojně míře u Václavka a Teiga).

Období 1925—1928 se obvykle souhrnně charakterizuje jako etapa dočasné stabilizace kapitalismu v ČSR. To je jistě správné. Po volbách v roce 1925 byla z účasti na vládě vytlačena i reformistická sociální demokracie a buržoazní vládní strany se cítily natolik silné, že vytvořily bezohlednou panskou koalici, v jejímž čele se uplatňovala zvláště reakční strana agrární. Panská koalice prosadila řadu opatření vysloveně třídního rázu v oblasti politiky sociální, v politickém životě i ve sféře mezinárodních vztahů (odmítala uznat SSSR de iure). Na druhé straně však komunistická strana, byť procházela hlubokou vnitrostranickou krizí, právě v tomto období si začala vytvářet své bolševické jádro, které se pak na V. sjezdu strany vypořádává s pravicovým oportunistem. V období 1925—1928 však ještě ve vedení strany převládal pravicový

oportunismus, který tehdejší stabilizaci kapitalismu považoval za pevnou a dlouhodobou.

Pro historii avantgardního hnutí v letech 1925—1928, soustředěného tehdy k vnitřním problémům co nejčistší práce, k vyjasňování vlastního rodokmenu a hlavně k tvorbě, je charakteristické, že avantgarda se do sporů většinou nedostává z vlastní iniciativy. Dokonce i její manifesty jsou někdy vyprovokovány útoky zvenčí: to je historie Nezvalových a Teigových Manifestů poetismu z června 1928, které reagovaly na „nekrology“ za poetismus. Polemiky avantgarda zcela zřejmě ani příliš nevyhledává, ani si v nich zvláště nelibuje, vyřizuje a odbývá je nejednou pouhými glosami a jsou to většinou vlastně obrany, i když mají sebeúčinnější formu. Přitom na některé útoky avantgarda vůbec neodpovídá: za hodna odpovědi se většinou a snad i právem neuznává útok kritiky liberalistické. Dnešní čtenář ovšem najde ve statích (zejména marxistických) oponentů avantgardního hnutí nejeden cenný postřeh a korekturu avantgardní jednostrannosti.

Z pravidla polemické zdrženlivosti se v letech 1925—1928 vymykají vlastně jen dva významnější případy.

Na samém začátku tohoto období vyšel v Pásmu nepodepsaný útok Dosti Wolkerera! Je otázka, nakolik lze tento projev chápat jako stanovisko tvůrčího jádra Devětsilu a nešlo-li snad o poněkud partyzánskou akci autorů, kteří až na Artuše Černíka k tomuto jádru koneckonců nepatřili už pro svou vnitřní nesourodost; to se týká jak Halase, tak Václavka — pro ně pro oba byla devětsilská avantgarda jenom epizodou v jejich vývoji. Na separátní povahu akce brněnské trojice Černík - Halas - Václavek se dá usuzovat z různých důvodů: měsíc před článkem Dosti Wolkerera vydal Nezval svou knížku o Wolkerovi a později (v roce 1934) spolu s Teigem bránil Wolkerera, mj. právě proti Halasovi, jemuž Wolkerova sláva znovu zřejmě nedala spát; ale je tu i jiná věc: přestože ohlas na článek Dosti Wolkerera nebyl zanedbatelný (připomeňme Fučíkův článek Likvidace Wolkerova kultu), Devětsil nešel do zásadní polemiky.

Druhý případ polemické iniciativy avantgardy se — aspoň přímo — netýká umění. Vančurův poněkud lehce generalizující výpad Proti sekretářům své strany atakuje ony nedouky ve straně, kterým je vše snadné a jasné a kteří v žargonu „všestranných rozumbradů“ agitují pro komunismus jakožto „nové vydání učení Kristova“. Vančurův článek navíc nevyšel v avantgardním orgánu, ale v Šaldově Tvorbě, nebylo by tedy třeba v něm spatřovat projev avantgardní myšlenky. Přesto takovýmto projevem je. Vančurův stesk, že v tehdejší straně „dělnictví, odbornost a styl neplatí za nic“, přímo vyplývá z požadavku odborné dokonalosti. Avantgarda vážně vyznávala dokonalé zvládnutí řemesla, ať šlo o poezii, ať o politiku, a odmítala diletantství. Vyžadovala perfektní čistou práci v poezii (Nezval aj.), v hudbě (E. F. Burian), v baletu (Holzbachová), na divadle (Voskovec a Werich i Honzl a Frejka) atd. Teige přímo dospěl k závěru, že „kterákoli forma a kterýkoli výkon, ..., jakmile dosahuje věčné dokonalosti..., nabývá zároveň estetické působivosti“. Volání po odborné dokonalosti, které se ozývá z Vančurova článku, je tedy ryze avantgardní heslo let 1925—1928. Touha po dokonalém, perfektním díle byla natolik silná, že překonala i nechuť k vyvolávání polemik. V avantgardní hierarchii hodnot dokonalost a čistota práce zcela zřetelně dominuje.

3.

Kritika z komunistických listů Proletkult, Avantgarda a Dav v podivuhodné shodě s uštěpačnou kritikou liberalistickou v Přítomnosti i jinde zjišťovala v období 1925—1928 nejednou, že avantgardní Devětsil produkuje umění ryze měšťácké, a to bez ohledu na politické sympatie svých tvůrců.

Devětsilská avantgarda se tímto obviněním kupodivu příliš nezabývala, zcela bez povšimnutí je však samozřejmě nenechala. Bedřich Václavek se snažil obhájit před nařčením z měšťáckosti své a vůbec avantgardní estetické názory: právě v ideologickém pojetí umění „odhalil“ idealismus, vrátil tedy

výtku názorů bezděčně buržoazních svým oponentům. S obviněním, že avantgardní umění je měšťácké, vypořádal se pak formálně logicky, prohlásiv, že „umění je vůbec pojem třídně buržoazní“, proletariát žádné umění nebude dělat, vrátí se prostě k účelné práci „a jeho tvary vyplynou z životní účelnosti..., v produkci slovesné opustí poezii a vybuduje si účelnou, přesnou a kvalitní terminologii pro poznání a sdělení vědění“.

Na avantgardní básníky se ovšem ani po takovémto „vyřízení“ problému nepřestaly hrnout výtky měšťáckých zálib. Je pozoruhodné, jak nevšimavě okolo těchto výtek avantgarda chodila i jak nikomu dosud nestálo za to, aby se nad touto nevšimavostí zamyslel.

Byla snad výtka měšťáckých zálib natolik oprávněná, že nebylo možno oponovat? Nezval na sklonku života výslovně doznal: „Právem se nám mohlo vytýkat, že náš způsob života je jiný než způsob života dělníků.“ Máme si to vykládat jako doznání k měšťáckému životnímu způsobu?

Nebylo by nic pochybenějšího. Nezvalova vzpomínka pokračuje: „Ale dělníci si ne zvolili svůj způsob života. Byl jim vnucen kapitalisty a právě jejich přání a vůle žít jinak je sdružovaly do revolučních řad.“ Že životní způsob generace, „která se vášnivě přimkla k myšlence socialismu“, ale „dopřávala si v životě a tvorbě jistou lehkomyšlnost“, nebyl přes všechny vnější znaky měšťácký, Nezval naznačuje zmínkou o tom, jak řečená lehkomyšlnost „v měšťáckých a maloměšťáckých kruzích vzbuzovala nedůvěru a odpor k nám“.

Avantgardní hedonismus není vysvětlitelný jen jako projev (v podstatě měšťáckého) nonkonformismu, i když snad k němu v některých případech nemá příliš daleko. U skutečných básníků generace je výrazem čehosi hlubšího: bytostného nesouhlasu s měšťáckou morálkou a s asketickou tradicí země, kterou Vančurův Alchymista později právem nazve zemí „překřesťanstélou“.

Avantgardní hedonismus je jenom jednou ze složek avantgardní komplexní polemiky se zděděnými nectnostmi ná-

rodní povahy. Avantgarda se nevyžívala v příležitostných polemikách, protože celkovým smyslem svého díla polemizovala o věci zásadnější a dalekosáhlejší. Jestliže její *hedonismus* byl namířen proti protestantsky křesťanské a měšťácké tradici vychvalování askeze, její důraz na *fantazii* oponoval tradičnímu českému sklonu k rozumářství, její *lehkost* zahanbovala hloubavou těžkopádnost a nedostatek espritu (na tento nedostatek si výslovně stěžuje Nezvalův Falešný mariáš) a úsilí o *dokonalost* bylo avantgardní odpovědí na proslulou (a dokonce v akademických rozpravách — viz Emanuela Chalupného Národní povahu českou! — už promrskanou) českou slabost nedokončovat věci na úrovni slibných začátků. Proti vychvalované skromnosti, která často nebyla než eufemismem pro malost a malodušnost, avantgarda stavěla požadavek *velkorysosti*: v socialistické revoluci spatřovala velkorysé řešení sociálních problémů a distancovala se od pojetí, které do socialistického hnutí vnášelo asketickou přísnost a vážnost, toporné rozumářství atd.; v tom všem nikoli bezdůvodně viděla tradici sociáldemokratismu, který si liboval v plačtivé sociální poezii.

4.

Avantgardní polemika s tradičními českými neduhy o lepší národní povahu (tak lze chápat smysl celého avantgardního odkazu) nebyla rozpočítána na okamžitý efekt, nedělala si iluze, že „revoluce veselosti“, byť sebebouřlivější, promění národní povahu přes noc. Avantgarda dokonce ani příliš neupozorňovala na tento svůj vzdálený cíl proměny národní povahy, cíl, k němuž v podstatě všichni pracovali na svých „úsecích“, aniž patrně bylo všem a vždy jasné, že jde o víc než o uměleckou modernost; že přestavba umění se vřazuje do přestavby dalekosáhlejší. „Byli jsme daleko národnější, než bychom si to byli mysleli nebo přáli“, poznamenal na sklonku své tvůrčí dráhy Nezval, když ve fejetonech Z mého života resumoval smysl avantgardních výbojů.

„Byli jsme daleko národnější...“ Ve svém úsilí o lepší českou národní povahu avantgarda nebyla bez předchůdců, pokračovala v linii národně „nespokojené“ poezie Máchovy, Nerudovy a Vrchlického (i v jejich otevírání oken do světa) a přímo pak navazovala na Šaldův boj „o nové češství“ (který se odehrával právě v době vstupu generace do literárního života) a na Mahenův spor s českým rozumářstvím, který je uložen v základech velké části Mahenova díla a výslovně formulován v předmluvě ke knize Měsíc (vyšla roku 1920, tj. téhož roku, kdy se ustavil Devětsil).

Mahen a Šalda byli pak také z mála věkově starších autorů, kteří skutečně porozuměli celkovému smyslu avantgardního hnutí, jeho významu pro českou kulturu. Neupínali se k jednotlivostem a snadno zranitelným avantgardním heslům, nepozastavovali se příliš nad problémy technického rozpracování a realizace avantgardní myšlenky, bilancovali s důrazem na pozitiva, zkrátka chápali anebo alespoň tušili, co je v celé složitosti patrné až z velkého odstupu: že usilování o nový životní sloh bylo velmi opravdové, že právě ono sjednocovalo velmi rozmanité proudy i osobnosti v české meziválečné umělecké avantgardě a že právě v něm je odkaz hnutí nejživější.

Šalda, k němuž se avantgarda manifestačně přihlásila u příležitosti jeho šedesátin kolektivním vystoupením v ReDu (Básníku bojů o zítřek F. X. Šaldovi) i Nezvalovým vyznavačským článkem v Rozpravách Aventina (F. X. Šalda šedesátníkem), oceňoval, že „poetisté věří v poezii jako ve velikou sílu a mocnost živototvornou“ (Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky), a také zaznamenal, jak avantgardní poetistické pojetí zapůsobilo pohoršlivě „v tomto věčně důležitostném národě, kde každý druhý člověk studuje před zrcadlem své vrásky, vypadají-li dost myslitelsky a hlubokomyslně...“ (O nejmladší poezii české).

S prosazováním nového životního slohu začala avantgarda — a to je pro ni příznačné — u sebe sama, v oněch oborech činnosti, ve kterých se uplatňovala. Svě pojetí zajisté propa-

govala (počínaje sborníky Devětsil a Život z roku 1922 a pak v četných manifestech, přednáškách i v kritických referátech), propagace však ustupuje prosazování programu jiným způsobem, totiž vlastní tvorbou básnickou a literární, divadelní, výtvarnou (zejména architektonickou), hudební, ale i esejistickou. Avantgardisté nejen hlásali, že poezie hyne pod šněrovačkou rozumování, ale sami psali poezii nového typu, založenou nikoli na rozvíjení a logickém stupňování myšlenky, ale na asociaci a fantazii. Odsuzovali diletantství? Pustili se do systematického průzkumu dějin poezie, poetiky a pomocných věd, intenzívně se zajímali o vědní výsledky moderní lingvistiky, psychologie atd. Protivila se jim česká skromnost a malost? Nezůstali u horlení proti nim, ale všemu, co podnikali, od poezie až po stavbu paláce Penzijního ústavu (dnešní palác ÚRO), vtiskovali pečeť velkorysosti. Mělo to vše i svůj rub. Cele obrácení k budoucnosti, neměli dost trpělivosti zabývat se současnými problémy. Důvěra ve vědu byla v mnohém naivní, avantgardní básníci se rádi dávali okouzlovat dílčími efektními výsledky, domnělou exaktností apod.

Tažení avantgardy proti asketičnosti (poetický hedonismus) projevuje se v bohatství témat, slohových poloh, žánrů a básnických prostředků, z nichž se — alespoň teoreticky — žádný natrvalo nevyklučuje, v důrazu na zdraví a smysly, ve snaze o umění co nejzábavnější, v pozornosti k pestrému perifernímu umění na jedné straně a k antice a renesanci na straně druhé.

Z odporu proti maloměšťácké krotkosti, malosti a pokrytecké opatrnosti vyrůstá avantgardní maximalismus, který vyzdvihuje dobrodružství, rekordní výkony ve sportu a perfektnost ve všech oborech lidské činnosti (i se slovem nutno zacházet přímo s akrobatickou přesností a dovedností), klade důraz na pohotovost, přesnost a rozhodný čin a samozřejmě souvisí s tažením proti asketismu; v rovině politických relací se tu zcela pochopitelně prosazovala orientace k socialistické revoluci a odpor k reformismu.

Ofenzíva proti pedagogické a ještě spíše podučitelské přísnosti nalézala svůj výraz v opačných krajnostech, v naivním

hlásání tzv. absolutní tvůrčí svobody, v dosti utopickém programu obnovy smyslů a v neustálém uvolňování v oblasti poetiky včetně výbojů proti nové — avantgardní — přísnosti. I klasicismus, k němuž podle Nezvala směřuje každý experiment, je v avantgardním pojetí experimentem, a nikoli výjimkou z pravidla: je experimentem vůči experimentu.

Spor s rozumovostí, filosofováním a s hledáním spásaných pravd ústí v úplnou averzi vůči tezí a heslům a v ironii vůči příliš dogmatickému lpění i na vlastních heslech; dialektika tu už někdy ustupuje dokonce relativismu, který tak pobuřoval avantgardu na generaci čapkovské; ale to už jsme u napětí mezi avantgardní tvorbou a teorií, u vztahu, k němuž se ještě vrátíme. Zde budiž zaznamenáno, že i poté, co např. Nezval překonal svou poetistickou a surrealistickou etapu, zůstala v něm živá nedůvěra vůči podrizování poezie filosofování, nechuť k tezovitým veršům atd., a že toto „reziduum“ devětsilských averzí vůči necitlivému ideologizování sehrálo v posledním desetiletí Nezvalova života v podstatě velmi pozitivní úlohu: umožnilo Nezvalovi vidět dál, než viděla soudobá kritika, prosazující hesla realismu, lidovosti, novátorství bez náležitě porozumění pro specifičnost poezie a umění.

5.

Z nespokojenosti s životem ve středoevropském poklidném rybníku a s národní povahou až příliš odpovídající „mírnému“ zeměpásu vydávala se avantgarda už od začátku dvacátých let na četné „cesty do světa“; hledala a brzy také nalézala životodárný příklad v životním slohu jiných národů, citově i myšlenkově temperamentnějších, rozhodnějších, méně zadumaných, veselejších a znalejších umění plně žít; vedena svou představou šťastného budoucího života, zapojila se avantgarda do českého hledání kulturní orientace a tradice.

Otázka orientace a nejvlastnější tradice objevuje se záhy, už na jaře 1921, v Teigových Obrazech a předobrazech; už v nich nalezneme *nepochybně jižní* „nové krajiny s vysokými

vzrostlými stromy a palmami, záračnou vegetací, oblaky, gejzíry a vodopády“ jakožto předobraz nového umění, i když se ještě loajálně nalézají noví umělci při díle bezmála všude: „v Itálii jako ve Francii, v Čechách jako v Německu a v Rusku“. Ale už brzy poté, na jaře 1922, se začíná v tomto rozběhu do celého světa důsledněji diferencovat; když si Nezval tehdy o velikonocích připravuje přednášku o Dostojevském, vyhraňuje si především své *antipatie*: „Nesmí nám jít jenom o Dostojevského, ale v první řadě o nás samotné, poněvadž Dostojevskij je svět otevřený a my svět přísný a uzavřený a jednou se ta přísnost rozbít musí. S tou přísností si představ třeba Jana Husa, neboť ten je v nás dodnes, a dokud nevyletíme z té jeho *přísné* kůže, budem stále v sousedství *přísných* Němců a nikdy nic nedokážeme“ (Dopis J. Nevosadovi). Nezvalovy a vůbec avantgardní *sympatie* pak vypočítává Nezvalův dopis Mahenovi z července 1922, kde se snaha po exotismu interpretuje jako „snaha rozbít úzkoprsost vlastní lidem našeho národa“. Na jaře 1923 Nezval už vzpomíná, jak po celou zimu proklínal „mírný“, rozuměj studený zeměpás, na kterém leží jeho vlast, jak se mu chtělo křičet k soudruhům „pryč z asketického zeměpásu do oázy“, jak mu šla hlavou „nejsladší poezie“ („rytmus korábů pouště, barvy, rým slyšitelný i se svou ozvěnou“) a jak našel v jarním zeleném světě se sluncem a promenádou „senzační mystifikaci“, vizi „komunistické oázy“.

Tato instinktivní orientace k jihu, posilovaná např. u Nezvala vlivem Mahenovým*, přerůstá zejména v období 1925—1928 v otázku kulturní orientace a umělecké tradice a kontinuity.

Josef Šíma za odjezdu na jih Francie za příkladem Derainovým, Braqueovým a Picassovým uvědomuje si existenci

* Jiří Mahen psal v lednu 1927 Nezvalovi: „Zahodte sny o Paříži. Pojedme na jih... Musí to být cesta opravdu za sluncem. Podíváme se na moře. Ukázu Vám věci, které naplní Vaši duši novými obrazy... Ukázu Vám *ticho* moře, kdy se dole dějí zázraky... tam dole je krásný svět...“ (Cituji podle edice J. Heka a Št. Vlašina ve Sb. NM C, IX, 1964.)

dvou světů, románsko-germánského severu, odkud utíká veden příkladem moderních mistrů, a středomořské kultury.

Bohuslav Martinů si zase „v Paříži ověřil a potvrdil hlavně ze svých pražských představ: že historie moderní hudby je v podstatě historií opuštění německé hudební tradice klasické i romantické...“ (M. Šafránek ve své monografii o B. Martinů, 1961).

I Teige svou zálibu v jihu interpretuje kulturně historicky. „Miluji zejména jižní přístavy, slunné a jasné, širou modř azuru moře a nebes a na ní černé, bílé a rudé tvary korábů — je to ta nejčistší krása, kterou znám. ...Snad opravdu jsou dva temperamety: lidé milující moře, lidé milující velehory. Prvé je snad klasické, druhá romantická megalomanie.“ (Teigův dosud nezveřejněný cestovní deník z r. 1925 cituji podle doslovu k 1. sv. Výboru z díla K. Teiga.)

Avantgarda nalézala na jihu především renesanci a antiku. Nezval prohlašuje, že je mu bližší Sofoklés než Ibsen a svou proklamaci absolutní tvůrčí svobody dává v Panu Fagotovi a Flétně do úst Diogenovi, zatímco Voskovec a Werich přičítají svou náklonnost k antice svému „společnému obdivu k antické svobodné kázni či ukázněné svobodě“ (Jiří Voskovec v komentáři k Oslu a stínu, 1965). Citovali jsme zde již pasáž z Nezvalova dopisu, kde se operuje pojmy přísnosti a uzavřenosti na jedné straně (Němci a Češi pod jejich vlivem) a „otevřeného“ světa na straně druhé (Dostojevskij). „Otevřenost“ později Nezval nalézal na jihu, na antickém jihu — a právě „otevřenost v pronášení myšlenek“ spojuje — podle Nezvalova vlastního výroku — Milence z kiosku s antickým dramatem. Na antiku Nezval vzpomínal i nad americkými filmy* a na antiku se odvolával, když usiloval o obnovu poezie na jevišti.**

* „Amerika objevila Evropanům cosi řekli bychom helénského, normu fyzické kultury. Pro Evropana trpícího tradičním spiritualismem bylo toto američanství znamením nového optimismu, rozptýlením a vzpruhou.“ (O filmových námětech.)

** Srov. čl. Poezie Jeana Cocteaua (ReD, roč. 2) a Interview o komedii Milenci z kiosku (Rozpravy Aventina, 1932).

Druhým mocným magnetem vedle středomořského žhavého a hlavně antického jihu byla pro meziválečnou avantgardu nová sovětská země na východě. I v ní a stále častěji právě v ní představitelé avantgardy hledali a nalézali nejen příklad úspěšného revolučního uspořádání společnosti, ale také prvky nového životního slohu, konstruktivismus („metodika práce, platná pro všechny obory tvorby“, která prý je „v naprosté shodě s myšlenkovými způsoby marxismu a postuláty leninismu“, jak to zkratkovitě a hodně zjednodušeně formuloval Teige v čísle ReD věnovaném 10. výročí Říjnové revoluce) i „nové ovzduší zábavy a společenské radosti“ (citovaný už Teigův cestovní deník). Z odstupů pamětníka a z dobré vůle obhájce pozitivních stránek odkazu shrnul vztah avantgardy k Sovětskému svazu Vítězslav Nezval takto: „Sovětský svaz byl pro nás nedotknutelnou zemí, zemí našich snů, a vítali jsme v sovětském revolučním umění velikého předbojovníka mezinárodní socialistické fronty. Tam se poezie rozžehnila s omšelým symbolismem, akademismem a zdoluhavou realistickou drobnokresbou... I když jsme se učili na Montmartru a Montparnassu, nikdo nás nemohl po právu nikdy řadit mezi ‚západníky‘, neboť poctivá avantgarda ze západu si rozuměla s poctivou avantgardou sovětskou...“ (Z mého života). Co tu konstatoval Nezval, platilo jistě o něm a některých dalších příslušnících avantgardy, rozhodně ne však o všech a vždy; právě ve vztahu k SSSR docházelo později k prudké diferenciaci uvnitř hnutí, k diferenciaci, která vyústila až v roztržku.

Orientace, která zcela jednoznačně dává přednost kultuře středomořské a sovětské (před kulturou německou, severskou a anglosaskou), je velmi dobře patrná i v avantgardní estetice, v zaměření na kubofuturismus, dadaismus a konstruktivismus na jedné straně (domovské země těchto směrů: Itálie, Francie, Sovětský svaz) a v odmítání expresionismu na straně druhé; Nezval psal už roku 1922 o „všelijakých expresionismech“ (v manifestačním článku k Mahenově čtyřlístce), Václavek provedl roku 1924 Likvidaci konkursní podstaty

expresionismu — právě v jeho článku najdeme paralelu: kubismus se liší od expresionismu „právě jako duch francouzský od německého“. Avantgarda, které šlo „o novou syntézu, o novou stavbu“, odmítala expresionismus už proto, že v něm viděla „vyvrcholení stylové anarchie“; poetismu byl expresionismus cizí stálým zdůrazňováním čisté citovosti a hlavně jejím zracionalizováním.

Už před rokem 1925 je tedy u nás expresionismus „odepsán“ a v letech 1925—1928 poutají zájem české avantgardní estetiky moderní směry avantgardy francouzské a sovětské.

Zatímco „český“ konstruktivismus, který se uplatňoval zejména v architektuře, typografii a na divadle, je jenom českou, byť vynalézavou a svéráznou interpretací konstruktivismu sovětského, poetistická teorie, často spojovaná s paralelním francouzským hnutím surrealistickým, rozvíjí se mnohem samostatněji, v podstatě nezávisle na surrealistické estetice, vyrůstajíc z domácích podmínek, odpovídajíc domácí situaci a volně přijímajíc poučení a podněty z různých uměleckých a básnických směrů „světových“, především z dadaismu, k němuž se také hlásí. Teige nazývá svou dvoudílnou estetikou encyklopedii (Svět, který se směje; Svět, který voní) souhrnným titulem O humoru, klaunech a dadaistech. Nezval v zamyšlení nad dadaismem a surrealismem (ostatně shodně s Teigem) dává v dvacátých letech přednost dadaistům, kteří jsou ve svém řádění „upřímnější“, nehledají pro ně „výmluvu“ v odkazech na sen: „Můžeme je milovat.“

Soudil-li Šalda alespoň dočasně (ve stati Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky), že s „karakterem doby“ souvisí a v básnictví je „jejím přímým výrazem“ poetismus, poetisté sami viděli „sloh bezeslohové doby“ (termín Teigův) v dadaismu, přesvědčení, že život sám je „fantastičtější a spleťtější než všechny lidské imaginace a kombinace“, je ze všeho „nejdadaističtější“. I když v dějinách české literatury se pravidelně neobjevuje kapitola o českém dadaismu, dadaismus nezůstal něčím cizokrajným, o čem se jen četlo, ale co u nás nevznikalo. Václavek konstatoval „dada tragické“ u Vladi-

slava Vančury; Julius Fučík na otázku, „co vlastně byla Vest pocket revue“ Voskovce a Wericha, odpovídal jedním slovem: „Dada“ — a dodával: „Snad krotké dada, české dada, ale účinné dada, to veliké umění, které vpadlo do literatury, do výtvarnictví, do hudby, na divadlo, aby rozcupovalo na hadry nalíčené plátno maloměšťáckého absolutna, aby dalo klystýr myšlenkové zácpě této třídy..., aby jí vydrhlo mozečky, aby ji vyčistilo“ (Vest pocket revue, Fata morgana, případ dada).

Právě nad dadaisty, kteří „prohlásili bankrot rozumu a předali všechnu moc svobodné inspiraci“ (Teigova formulace), nalézala česká meziválečná avantgarda příležitost distancovat se od nedotknutelných svatých a od oficiálních hesel první republiky.

Ve světle tohoto a jiných podobných zjištění se nově jeví i často zaznamenávané a kritizované „pařížanství“ a „světáctví“ české avantgardy; bylo nejednou výbornou záminkou: cesta do světa nebývala než nejkratší cestou domů, k českým problémům.

6.

Česká meziválečná avantgarda věděla, že „dada nebuduje“, ale boří, že nedovede „leč vyčistit terén“, „vyventilovat přehřátou atmosféru literárního světa“ (výroky Teigovy), sama však usilovala nejen o likvidaci starého umění (pro kterou tak mnoho učinila například Voskovcova a Werichova Vest pocket revue), ale chtěla také tvořit. Nemohla proto — často až nekriticky — neuvítat sovětský konstruktivismus, který poznala prostřednictvím Erenburgovým už roku 1922 a který sliboval realizovat její touhu „mít účast na vytváření nových forem života“.

V období 1925—1928 zájem naší avantgardy o konstruktivismus vrcholí, vzniká řada rozsáhlých studií, Teige ohlašuje celou knihu Konstruktivismus (tiskne z ní ukázkou v Disku), na konstruktivismu se překotně buduje hned celá příští estetika, zdůrazňuje se — bohužel dosti mechanicky — jeho sociální

vazba. Teige: „Konstruktivismus bývá někdy chápán jako sloh inženýrské a technické architektury a zapomíná se na jeho sociální a ideové pozadí“, ačkoli přece byl „proklamován v prostředí a ve společnosti, která po vítězné revoluci počala se konstituovat podle principů a zákonů marxismu-leninismu“. Jindřich Honzl chápal socialismus přímo jako podmínku konstruktivistické tvorby: „Konstruktivismus nemůže být... chápán jako nějaká dosažitelná umělecká realizace v libovolném uměleckém řádu, je významově zavázán k tomu, aby stavěl všechno od skutečného základu, tedy aby uměleckou nadstavbu podmiňoval sociálním zřízením.“

Odtud převážně programový ráz českého konstruktivismu, jehož těžiště (na rozdíl od poetismu) není především v tvorbě, ale v nové estetice, která vychází z poznání o poklesu významu umění ve společnosti a tento pokles absolutizuje. „Živá žít po kráse“ podle Karla Teiga „nachází u moderního člověka svého ukojení daleko spíše jinde, uprostřed dramatu života, než v tzv. umění“. Krása je pak prohlášena „atributem dokonalosti“ (Honzl). Teige byl přesvědčen, že „v té chvíli, kdy dospíváme všestranné dokonalosti, dospíváme zároveň automaticky ke kráse“, že „čím je stroj dokonalejší, tím je krásnější“ atd.; později se ještě pokusil legitimovat konstruktivismus historicky jako dědice kultury antické: „Konstruktivismem přichází znovu k platnosti antické přesvědčení, že užitečné (= dokonalé) je krásné.“

Méně průkazně už ve své době působilo konstruktivistické heslo o zániku umění. I když ještě předmluva ke sborníku Fronta zastává názor, že umění není silou v životě, nehlasá už jeho zánik a požaduje „jen“ vyloučit z něho „všecky přímé účely životní“ a očistit je „od prvků nefunkčních“, prostě zredukovat umění na funkci, kterou jedině může plnit. Tak známá neschopnost konstruktivismu poradit si s lyrikou, románem, symfonií žene avantgardní dogmatismus k umění „čistému“, „abstraktnímu“, „absolutnímu“, „elementárnímu“, neboť je jasné, že umění nezaniká a v dohlednu ani nezanikne a nějak se s ním vypořádat bylo přece jen nutno. Zatímco

dříve se čistá poezie odkazovala za plot konstruktivismu, Jindřich Honzl (spolu s jinými) se pokusil do konstruktivistického úsilí zahrnout i ji, našel v konstruktivismu nově místo i pro umění, samozřejmě pro umění v jakési „zrevolucionizované“ podobě, v podstatě poetistické (charakterizuje je jako umění založené na „neiluzionistické, netragické, radostné a poetické funkci barev, zvuků a slov“). Dualismus čisté poezie a účelné tvorby ovšem ani po tomto přenesení problému do „nitra“ konstruktivismu, ani po tomto zahrnutí poetismu do hnutí konstruktivistického (pod záminkou, že poetismu jde rovněž o „čistou práci“) není odstraněn, dále trvá a znepokojuje zejména tvůrčí umělce, jak o tom svědčí vzpomínky architekta Karla Honzíka (Ze života avantgardy) a jak to dosvědčil (v dopise otištěném v časopise Student, 1965) i Jiří Voskovec. Architekti, kteří ze své praxe věděli, kolik výtvarné obrazivosti vyžaduje jejich práce, dostávali se do rozporu s Teigem, propagujícím blahodárnost důsledné disjunkce poezie a konstrukce. Voskovec zas vzpomíná, jak Teigův konstruktivismus („co jaksi betonová základna k onomu balónkovému oparu poezie“) mu připadal kožený.

Ale abychom se neodvolávali až na dodatečná svědectví, můžeme odkázat na soudobé články, na Krohovu Architekturu naší doby, na Honzíkovu Estetiku v žaláři (tyto dvě stati se do našeho svazku žel nepodařilo umístit) a hlavně Topornou modernost anebo na Voskovcovu provokativní Želvu, o které se nikdo nezmiňuje. Voskovcova Želva vyšla v téže Frontě, kde se hlásají myšlenky, které Voskovec zpochybňuje. Přihlédneme-li nejen k článkům a statím, ale i k dalším avantgardním projevům, zejména divadelním, nemůžeme si nepovšimnout, jak avantgardní řady v letech 1925–1928 vřely neklidem a jak vnitřně harmonický vývoj hnutí, na který by bylo možno usuzovat podle tónu programových a bilančních statí, byl koneckonců jen fikce, samozřejmě dobře pochopitelná; žádné hnutí se obvykle nehrne se svými vnitřními problémy na trh. Tak teprve na sklonku Nezvalova života vyšlo najevo, že už ve dvacátých letech bezmála nastala roztržka

básníka s Teigem — je to známo z Nezvalových fejetonů *Z mého života*; a teprve od roku 1964 víme (z Nezvalova nedokončeného a neodeslaného dopisu Mahenovi), že v roce 1925 Nezval — zřejmě jen na čas — vystoupil z Devětsilu. Podarilo-li se tak dlouho „utajit“ fakta tohoto druhu, pak rozpory méně atraktivní, dílčí názorové diference unikají pozornosti většinou dosud, přestože na ně, jak jsme viděli, memoárová literatura dost často upozorňuje.

7.

Převážná většina dosavadních studií o české meziválečné umělecké avantgardě si ulehčuje úkol: ztotožňuje avantgardu s její teorií, soudí hnutí podle jeho teoretických a kritických projevů, podle manifestů a polemik, podle obrazu, který si avantgarda sama vytvářela, a nanejvýš podle toho, jak se jevila svým současníkům, přátelům i odpůrcům. Ani tato předmluva, která by snad na podobné omezení měla právo (je předmluvou k výboru z teoretických a kritických projevů avantgardy a o avantgardě), nevybočila prozatím z této zavedené praxe, na tomto místě však musí již tak učinit, a to hned ze dvou snad dosti dobrých důvodů.

Za prvé nelze přejít bez povšimnutí skutečnost, že velký podíl na avantgardní teorii a kritice mají nesporně „teoretizující praktikové“: básníci, režiséři, architekti atd., zkrátka příslušníci hnutí, jejichž odkaz má své těžiště v tvorbě, ale bez jejichž příspěvku by avantgardní estetika byla chudá, suchá a pro některé obory — například pro hudbu, kdyby se teoreticky nebyl exponoval hudební skladatel E. F. Burian — jistě dlouho nepropracovaná.

Za druhé — a to je důležitější — manifestační, polemickou, vyznavačskou a bilanční funkci zčásti přebírala (jako na výsměch proklamované dělbě práce) sama tvorba. Nejde jen o takové jednoznačné a průzračné případy, jako je Nezvalův Prolog ke kterékoliv scénické básni (*Básně na pohlednice*, 1926), v němž je vysloven vztah avantgardního básníka ke

skutečnosti s pregnantností, jakou nenajdeme v žádném soudobém teoretickém projevu. Prolog nebo Epilog (Blíženci, 1927) ke kterékoli scénické básni jsou jevištní manifesty avantgardní estetiky, a kdyby to byl dovolil rozsah, byly by jistě zařazeny do našeho svazku Avantgardy. Manifestační, bilanční nebo polemický smysl však mají — alespoň v jednom ze svých významů — i díla mnohem složitější, při zběžném pohledu dotýkající se věci umění a avantgardy jen mimochodem. Kdo však chce porozumět avantgardnímu úsilí o dokonalost a pretenciózní snaze o světovost, kdo chce pochopit, jak velký význam měla pro avantgardní umění kategorie hry, nemůžeš dost dobře opomenout Vančurovu beletristickou prózu F. C. Ball, která je rozmarným podobenstvím vzestupu i (budoucího) pádu Devětsilu. Badatel, který si usmyslí prozkoumat avantgardní antitradicionalismus, může se jistě spokojit s příslušnými pasážemi v Manifestech a v článkách Teigových, Nezvalových, Václavkových, Honzlových atd., lépe však udělá, povšimne-li si také, kdo a co všechno se paroduje ve Voskovcově a Werichově *Vest pocket revue*. A tomu, kdo bude chtít analyzovat *celé* avantgardní pojetí funkce umění a poslání básníka, nezbude než přecíst si kromě proklamací (Teigových, Götzových atd.) o mizejícím významu a dosahu umění také Vančurovo *Rozmarné léto* a Nezvalova *Akrobata* — vždyť akrobat není než zosobnění poezie a Vančurův stejně jako Nezvalův příběh o akrobatovi vypráví příběh poezie v současném světě, jak to u Nezvalova *Akrobata* ostatně rozpoznal Bedřich Václavěk: „Je v tom skryto uvědomělé vyznání dnešní situace poezie, zároveň i dávná Nezvalova víra v poezii.“

A tu se ocitáme u důležitého poznatku: jak to vyplývá z Václavkovy formulace o Nezvalově *dávné víře* a jak se snadno přesvědčíme, zalistujeme-li v teoretických projevech avantgardy, byl tu zcela zřetelný a těžko překonatelný rozpor. Teoretikové hlásali *nevíru* v současnou moc poezie. Předmluva k *Frontě* proklamuje, že „umění není dnes žádnou přímou silou v životě“, František Götz ve stejné době konstatoval,

jak „rapidně u nás vůbec klesá vliv poezie a umění ve společenském životě“. Nezvalův Akrobat za začátku téhož roku je však navzdory všemu *manifestací víry* v sílu poezie.

Jaký tedy byl poetismus? Věřil v sílu poezie, anebo ji popíral? Komu věřit? Nezvalovi? Teoretikům?

Šalda v citované už studii o krásné literatuře české v prvním desetiletí republiky dal za pravdu — básníkovi:

„A třeba se tomu jeho nositelé bránili“ (rozuměj: třebaš jeho teoretikové soudili právě opačně), „poetismus je koneckonců aktem veliké víry — věc, na niž nemohu dosti obrátit váš zřetel. Poetisté věří v poezii jako ve velikou sílu a mocnost živototvornou.“

8.

Básníci (jimiž koneckonců byli všichni tvůrčí příslušníci hnutí, výtvarný artificialismus proklamoval ztotožnění malíře s básníkem, Osvobozené divadlo chtělo „dávat divákovi onen druh dojetí, jež nazýváme poezií“ — atd.) a teoretikové avantgardy se nerozházeli jen v otázce víry či nevíry v moc poezie. Tento rozpor byl jen jedním z mnoha. Pozornější čtenář dokumentů zjistí, že není snad jediného pojmu avantgardní estetiky, jediného avantgardního hesla a úsilí, ve kterém by byli teoretikové a básníci úplně zajedno. Někdy jde ovšem jen o rozdíl odstínu, ale ani taková diference není zanedbatelná. Omezíme se samozřejmě jen na příklady, a to tři: pozastavíme se u avantgardního antitradicionalismu, u požadavku dokonalé čisté práce a u otázky smyslu a povahy hnutí.

Avantgardní *antitradicionalismus* najdeme formulován například u Teiga v jeho druhém Manifestu poetismu (1928): „...odcizili jsme se dějinám literatury české a zřekli se dědictví českého malířství. Historický odkaz domácích hodnot nenabízela nám ostatně nic, co by mělo platnost pro přítomnou evropskou chvíli. (Jedině snad... obraz co bílých měst u vody stopen v klín... ta nádherná pasáž předbřeznové básně, volný

a kadencovaný sled snových obrazů, ztělesňovala to, co jsme hledali v poezii.)“

Toto striktní odmítnutí předavantgardní české tvorby s výjimkou Máchy je „výtěžek“ několikaletého vývoje Teigova názoru (ještě v Revolučním sborníku Devětsil v roce 1922 se Teige hlásil k Němcové, Nerudovi a Bezručovi) a ovlivňuje samozřejmě také koncepci Nezvalovu. Nezval ve shodě s Teigem vykládá poetismus (který „ovšem nespádl z nebe“) jako směr, který „má své předchůdce v kubistických malířích a v některých futuristických vymoženostech“, ale svůj výklad začleňuje do přednášky o vývoji české poezie „od dob, kdy poprvé přišla do kontaktu se světovým poetickým vzduchem“. Přednáška, napsaná na začátku října 1927 v Dalešicích, zcela bezděčně a snad i proti přání svého autora dosvědčuje, že Nezval se „dějinám literatury české“, přinejmenším dějinám české poezie, zdaleka neodcizil. Dalešická přednáška, která je jakýmsi prvním náčrtem pozdějších Nezvalových proslulých Moderních básnických směrů (1937), *slovně* sice spojuje poetismus spíše s kubistickou malbou a s futurismem, svou *stavbou* však prozrazuje, že Nezval už tehdy chápal poetismus jakožto složku vývoje české poezie.

Řekněme však, že dalešickou přednášku, která ostatně do dnes nebyla tištěna (citujeme ji podle rukopisu), diktoval nějaký podružný zřetel pedagogický. Strohému avantgardnímu antitradicionalismu se však Nezval zpronevěřoval i v manifestačních textech. V roce 1925 v manifestačním článku Levá fronta umění — a moderna kvalit proklamoval, že každé dílo je tvořeno „na základě minulých umění a současných poznatků“, a tvrdil, že „opravdu tvůrčí jednotlivec není vázán poslední vrstvou svého vědomí“ a „dovede vyprazdňovati v libovolném pořadí vrstvy svého vědomí...“ Opravdu, v Nezvalových statcích z roku 1925 (jak čteme v pamětech Z mého života) „bylo mnoho kacířského nejen vůči tradici, nýbrž i vůči našemu devětsiláckému pojmání moderního umění“, ba i vůči avantgardnímu antitradicionalismu, jehož významný článek (Maskovaný konzervativismus) napsal (a uveřejnil

v témže čísle Tam-tamu jako Nezval svou Levou frontu...) kupodivu nikoli specializovaný teoretik, ale E. F. Burian, který se dogmatické teorii zpronevřoval zase z jiné strany, spatřuje v moderních ismech konzervatismus stejný jako u zastánců tradice.

O tom, jak avantgardní antitradicionalismus (E. F. Burian: „naše umění je mladé, příliš mladé a hlavně v *principu nenacionální*“) nenalézal souhlasu ani u všech tvůrčích současníků, vyznávajících třeba i „bezprostřední a absolutní muziku“, podává výmluvné svědectví např. diskuse o krizi moderní české hudby. Iša Krejčí, který sdílel avantgardní požadavek „nechat ideových předsudků a oddat se po svém čisté hudbě“, vyzvedl v této diskusi — Bedřicha Smetanu, polemizoval s tím, jak mladá moderna, „chtějíc se osvobodit z ideovosti“, pohrdla Smetanou, ačkoli už v něm je „splněno mnohé, oč dnešní doba usiluje“, a ačkoli v jeho optimismu a humoru je opora „proti stinné stránce moderního úsilí“, proti „chtěnému excentrickému veselí“. Krejčí přímo položil otázku, zda vůbec „napsal u nás někdo fyziologičtější a čistší hudbu“ než — Smetana.

Takováto obrana Smetany jakožto předchůdce avantgardního umění může připadat kuriózní jen do té doby, než si uvědomíme, že Smetanu odedávna miloval „horoucí láskou“ (jak dosvědčuje ve své knize Přítel Vítězslav Nezval Jiří Svoboda) např. i Vítězslav Nezval, který se v pamětech Z mého života (pojmenovaných titulem Smetanova díla podobně jako báseň Z domoviny) vyznal z pocitu „pokrevního příbuzenství“ s tímto umělcem.

Avantgardní antitradicionalismus se stal už na prahu období 1925—1928 prázdňým heslem. Upozorňuje na to už tehdy ve velmi kacířském článku Toporná modernost Karel Honzík: „Jestliže včera působilo mezi početnými občany hrůzu slovo pokrok, působí dnes spíše hrůzu slovo tradice.“

Podobně můžeme sledovat, jak se u nejvýznačnějších tvůrčích umělců domýšlí a překonává avantgardní (poetistické i konstruktivistické) heslo *dokonalé práce*. Tvůrci nejednou cítí

nutnost tento požadavek ještě nějak modifikovat, nesdílejí například Teigovu jistotu krásy vyplývající *automaticky* z dokonalé účelnosti a funkčnosti. Tak Frejka vyžaduje, aby herec působil nejen „precizností svého umění“, ale také (to dokonce uvádí na prvním místě) „kouzlem své osobnosti“. Nezval upozorňoval, že odborná dokonalost „nemá být ctností, nýbrž předpokladem“, a už v Papoušku na motocyklu žádal nejen „absolutní zvládnutí formy a konstrukce“, ale i zahlázení stop namáhavé práce, která předcházela.

Zvlášť pěkný příklad, jak avantgardní básník rozuměl požadavku odborné dokonalosti, najdeme v korespondenci Vladislava Vančury, v jednom jeho dopise Jindřichu Honzlovi. Vančura byl — jak už jsme na to narazili — přímo apoštolem a strážcem odborné dokonalosti každé práce, umělecké stejně jako politické. Tím překvapivější je jeho dopis, který se týká chystané premiéry Nemocné dívky. Vančura v tomto dopise zapřísahá Honzla, aby roli básníka Kolovrata v poslední chvíli svěřil ne-herci (tedy *ne-odborníkovi*) Nezvalovi: prosí Honzla, protože správně předpokládá jeho odpor vůči tomuto nápadu, aby nenamítal nic, chválí Nezvalovu výslovnost a jemnost, ujišťuje Honzla, že „pokud jde o memorování, není vůbec strach“, a láká ho pro svůj návrh dokonce tvrzením, že „samo básníkově jméno bude senzací“. A k věci (která je ostatně jediným účelem celého dopisu) vrací se ještě v doušce, která nás nejvíc zajímá: přemlouvání přítele v ní pokračuje („s Nezvalem budeš mít velmi snadnou práci“ atd.) a pak vrcholí: „Je to krátce krásnější, než kdyby to bylo dokonalé.“ Je to ovšem slovo hereze a nás zajímá, ve jménu čeho bylo vyřčeno. I to v dopise najdeme: „I kdyby byly nějaké pochybnosti, považ, co lze prominouti této osobnosti!“ Do hry se tu dostává pojem, který avantgardní estetika až hříšně zanedbávala, následována v tom pak strukturalismem, pojem tvůrčí, básnické *osobnosti*. Bez odkazu na ni nevystačil např. při líčení zrodu poetismu ovšem ani Karel Teige — vzpomeňme jen na známou pasáž z jeho Manifestu poetismu, kde se obrat od ideologické a rétorické poezie proletářské k poetismu přičítá

„zázračnému“ vystoupení „podivuhodného kouzelníka a akrobata“ Nezvala: „Stačilo mu napsat báseň, aby se urodila sta veršů, vydal Pantominu a vrstevníčtí básníci našli orientaci.“ Ale abychom byli k avantgardní estetice spravedliví: není tak zcela bez teorie básnické osobnosti, jenže ji musíme vyhledávat po článcích o jednotlivých osobnostech a v četných — hlavně Nezvalových — výpadech proti epigonům. I tu najdeme diferenci: zatímco Teigovi šlo o šíři a jednotu hnutí, Nezval s oblibou odděloval zástup realizátorů od těch, kdo přicházeli s iniciativou, věřil, že „směry dělají jednotlivci“.

Konečně pokud jde o otázku smyslu a povahy hnutí a jeho začleňování do kontextu národní kultury, je až nápadné, jak avantgardní teorie tu mlčí anebo promlouvá nanejvýš na půl úst: slovo přenechala tvorbě, kde je národní smysl avantgardního úsilí plně exponován od Podivuhodného kouzelníka s verši o „přísném národu“ uprostřed Evropy a od Vančurovy Cesty do světa se stesky na Čechy jako „nedobrodružnou zemi“ — přes Vančurovu Nemocnou dívku (jíž není nikdo jiný než nešťastná česká národní povaha) — až po Nezvalovy Milence z kiosku, kteří jsou účtováním s naivním romantismem nejen postav hry, ale i celého avantgardního hnutí. O tom všem avantgardní teorie, která jednou provždy proklamovala „nenacionálnost“ hnutí, nechce nic vědět, programově se omezuje na funkci mechanika hnutí, věnuje se technické stránce tvorby, ale nevměšuje se příliš do otázek přesahujících problémy čisté a dokonalé práce, která je jí vším. K tomuto omezení, které si sama zcela mylně vykládá jako soustředění k podstatnému, zavázala se sama svým pojetím rozdělených funkcí, svým dualismem účelné tvorby a čisté poezie. Toto omezení ji však vzdaluje právě oné dialektické hybnosti, onoho umění nazírat věci z protilehlých stanovisek, oné pružnosti a lehkosti, které jsou na avantgardním hnutí snad nejcennější. Nezval si ještě roku 1925 ve Falešném mariáši posteskl, že není českého espritu, že existuje jen staropražská rozcítlivělost. Po Nezvalovi a jeho družích Vančurovi, Voskovci a Werichovi a dalších něco podobného už tvrdit nelze.

9.

Doposud jsme sledovali diference a rozpory teorie a tvorby a mohli bychom v tomto počínání po libosti pokračovat. Mohli bychom například ocitovat Nezvalova slova z paměti o jeho Kapce inkoustu, kde byly formulace, „které se lišily nejen nápadně od formulací Teigových, nýbrž byly s nimi v přímém rozporu“; mohli bychom uvažovat, které to byly formulace (jistě by mezi nimi byly výroky proti přeceňování metody, proti odvozování normy z nejgeniálnějších děl atd.), ale tuto zábavu si může dopřát čtenář sám: příslušné dokumenty má k tomu v této knize sebrány a vhodně seřazeny.

V předmluvě je však už na čase zaznamenat, že už v období 1925—1928 vybuchovaly rozpory tu a tam ve *vzpouře*: bouřili se architekti, divadelníci, básníci, zatímco teoretikové usilovali o znovunastolení někdejší jednoty, o preventivní vybití diferencí a rozporů a o obnovu kolektivního ovzduší tvorby, výměny názorů atd., jak o tom svědčí významný a velkoryse koncipovaný sborník Fronta, dílo v podstatě Václavkovo, Teigův obdivuhodný časopisecký podnik ReD i pozdější úsilí o vytvoření jiného generačního časopisu.* Vnější jednotu hnutí se podařilo teoretikům udržet až do generační diskuse. Básníci však už před ní vystupovali proti teoretikům a jejich dogmatickému trvání na jednotlivých článcích avantgardní věrouky, a to jak soukromě, tak i veřejně.

Nezval v dopise Mahenovi se přiznal, že mu na Václavkovi vadí jeho dogmaticčnost, „s jakou věří teoremátům konstruktivismu na úkor psychologické jemnosti. On věří doslovně na

* O poměrech v hnutí před generační diskusí vypovídá hodně torzo brožury Kavárny, kterou chtěl Vítězslav Nezval zasáhnout do generační diskuse, ale kterou nedopsal a ani napsané pasáže neuveřejnil. V páté kapitole Kaváren, nazvané Solidarita, Nezval vypráví o tom, jak se Teige snažil zahlazovat rozpory, jak názorové diference nazýval rád diferencemi odstínů a jak — to se zřejmě nejvíc dotýkalo Nezvala — „nesnažil se příliš o vytknutí demarkační čáry mezi těmi, kdož vynalézali nové hodnoty, a těmi, kdož je s větší či menší dokonalostí aplikovali...“ Teige se Nezvalovi jevil v Kavárnách jakousi „ocelovou konturou kruhu, uvnitř něhož se děly neviditelné boje za diferenciaci“.

spoustu věcí, na které nevěřili doslovně jejich vynálezci, terminologie se mu stává hlediskem a hledisko čínskou zdí, protože nemá dost elasticity, která je pramatkou umění...“

Vedle tohoto soukromého dopisu můžeme však postavit i projev veřejný, Voskovcovu Želvu, o které se nikdo nezmiňuje. To už je otevřená vzpoura proti přeteoretizovanosti hnutí, kterážto přeteoretizovanost se odvozuje od skutečnosti, že jsme národ mj. velmi „teoriemilovný“. Voskovec obrací do vlastních avantgardních řad výtku „tupé lásky k dogmaticky vypracovaným těžkým programům a manifestům“, obviňuje hnutí z myšlenkové pomalosti, z věčného přežvykování objevů a jinde už opuštěných „konstruktivistických a puristických“ hesel, z literátství atd. Nezvalovu horování pro elasticnost, která je pramatkou umění, odpovídá Voskovcův požadavek „zachovat si pružnost“.

Právě díky tomu, že si zachovali tuto pružnost, mohli avantgardní básníci překonávat avantgardní dogmatismus — vidět jeho omezenost, protismyslnost i směšnost. Želva, o které se nikdo nezmiňuje, je ovšem mezi veřejnými projevy vzácnost. Ale básníci se nemuseli vyjadřovat články; dobře se vyznali v podobenstvích a příměrech a měli příslušnou dávku rozmarné hravosti.

Vladimír Dostál v citované už předmluvě ke svazku dokumentů z generační diskuse poznamenal, že Vančurův Učitel a žák je básnická polemika „s krátkodechým romantickým nonkonformismem“ avantgardy — tj. s tím, co tak velice i později pěstovali teoretikové hnutí.

Ale polemikou s avantgardní teorií je i slavná Vest pocket revue, která si nedělá blázna jen z ibsenovského realismu, z pseudoorientální poezie, z naturalistického románu, z zápletkových veseloher atd., ale i z avantgardních hesel. V posledním obraze revue se Voskovec a Werich (jako Ruka a Houska) žení s dívkou supermoderního střihu vlasů i názorů. Tato Olga není než útok na Karla Teiga* — neboť vezme,

* Jakže? Je něco takového vůbec možné? Copak Karel Teige nebyl vážený vůdce hnutí, k němuž se V + W také hlásili? — tak nějak „po

právě z Teiga jsou ony dvě věty, které Olga přímo cituje („Poezii odpovídající moderní senzibilitě může zrodit jediné svrchovaná civilizace. Básníku moderní produktivní práce je k dispozici beton, aviatika, roentgenografie i akrobacie“) — jsou ze studie Mechanický dům (Pásmo, roč. 1), jen je přehozeno jejich pořadí. Z Teiga je však také např. Olžino zvolání, které se neprezentuje jako citát („Vzbudí to všeobecné veselí — koruna života, poetismus!“) — to znají V + W z časopisu Host, roč. 3. Teigovské je Olžino přepjaté zaujetí pro krásnou účelnou koupelnu — i naivně optimistický pohled do života. A na Karla Teiga, který hlásal, že poetismus je korunou života, jehož bází je konstruktivismus, hodí se také poznámka autorů v předmluvě prvního knižního vydání Vest pocket revue, kde se dočteme, že Olga je „konstruktivní žena“, „jejíž pozérství spočívá v tom, že je ostentativně všeho pozérství prosta“. Tato charakteristika je jako ušitá na Teigovo programové popírání všech estetických a uměleckých póz: bylo také pozérstvím svého druhu. Nicméně příběh revue hovoří jasně, fabula docet: třebaže se pozérství Olžinu (a tedy Teigovu) Voskovec a Werich smějí — berou si Olgu za manželku; třebaže neměli v úctě kazatelství a bombast ani ve vlastních řadách, šli s moderní estetikou, patřili k hnutí, ba toto zesměšnění podnikali v jeho zájmu. Vest pocket revue si dělá „zuřivou srandu“ z Teigova dogmatismu, ale je natolik pružná, že zároveň po svém způsobu propaguje myšlenky hnutí, sdílí Teigův odpor k „senilní“ ibsenovštině i jeho přesvědčení, že doba potřebuje trochu romantického koření a přísady, s Nezvašem se zas shoduje v opovržení k literátské hlubokomyšlnosti a zesměšňuje kýčářského spisovatele, který se plahočí nevděčným světem za myšlenkou s velkým M.

Voskovcovo a Werichovo pojetí (a jak jsme viděli: Honzí-

česku“ zřejmě uvažoval kdosi, koho nepřesvědčila věcná argumentace a přímo citáty, kterými jsem už roku 1958 v Novém životě prokázal, že V + W si dělali legraci z Teiga, a tak spěchal dopsat do New Yorku Jiřímu Voskovcovi. I dostalo se mu pádné a jednoznačné odpovědi (která byla otištěna ve Studentu, 1965): „Scéna s Olgou ve Vest pocket revue, o níž se zmiňujete, byla *ovšem* zuřivá sranda z Teigova dogmatismu...“

kovo, Nezvalovo, Vančurovo, Krejčího atd.) je čímsi víc než prostou antitezí k teoretickým tezím Teigovým, Václavkovým atd. Je *obzíravější* a prozíravější, velkorysejší a už tím bližší tomu, co snad můžeme nazvat duchem české meziválečné umělecké avantgardy.

10.

V tomto okamžiku nezbyvá než přikročit k závěru, do něhož jsme si ponechali vůbec nejtvrďší oříšek: kde vlastně hledat koncové datum nejplodnějšího směru české avantgardní poezie? Kdy končí poetismus?

Nezval píše na sklonku roku 1930 Třetí manifest poetismu, právě tři čtvrtě roku poté, co se s poetismem ve svých Marginaliích (v časopise Kvart) veřejně rozřehnal, ponechav si z jeho devíti písmen „jen“ čtyři prvá. Bieblův Manifest Vítězslavu Nezvalovi z roku 1949 není v jistém smyslu nic jiného než poetistický manifest v pořadí už čtvrtý, a to z časů, kdy — jak předpověděl Šalda — poetismus už ztratil své jméno, ale působil dál: Bieblův Manifest je „poetistický“ ve zdůraznění trojjediného práva člověka na krásu, štěstí a fantazii i v důrazu na dokonalou práci a na její čistotu i dělbu.

Historikové jsou však často nedůvěřiví k básníkům, a tak konec poetismu kladou do doby, kdy se přihlásily první vážnější rozpory a vzpoury, tj. do vůbec nejplodnějšího roku poetismu, do roku 1927. Za loučení s poetismem se obvykle považuje už Nezvalův Akrobat, napsaný začátkem a vydaný v létě 1927. Manifesty poetismu Nezvala a Teiga z června 1928 se pak jeví nejen jako pokus utužit a udržet ideovou kompaktnost hnutí, příznaky jehož rozkladu se už hlásily (takovým konsolidačním pokusem Manifesty skutečně byly), ale jako jakýsi pošetilý a nestvůrně dlouhý epitaf.

Pro toto pojetí se argumentuje jednak svědectvími nedočkavých současníků — hrobařů poetismu, jednak důmyslněji. Není sporu o tom, že Nezvalův Akrobat a Edison, Vančurovy scénické básně a soudobá lyrika Seifertova a Bieblova nejsou

pouhým naplněním teoretických postulátů, vymykají se avantgardní teoretické ortodoxii. Odtud se pak snadno a rychle odvodí, že tedy tato poezie už není poetistická a že poetismus se už tehdy přežil. Celá bída takového usuzování záleží v tom, že poetismus se tu z pohodlí ztotožnil se svou teorií, přesněji: byl na ni zredukován, ačkoli — jak dovozoval Nezval v Kavárnách a naznačil i jinde a jak dobře věděl i Karel Teige, který zrod poetismu spojoval s vystoupením Nezvalovým — poetistická teorie se rodila z poetistické praxe. „Pantomima byla napsána v dobách, kdy neexistovaly teorie poetismu. A byla-li přece ztotožňována... s poetismem, nezbyvá, leč říci po právu, že nejsouc jeho produktem, stala se nejdůležitějším z jeho zdrojů“ (Nezval, Kavárny).

Kdy tedy končí poetismus?

První odpověď nemůže znít jinak než — s odpuštěním — jako ze Švejka: Který poetismus? Známe nejméně dva: poetismus básníků, který je velkorysejší a nelpí na vnějších pravidlech, a poetismus teoretiků a kritiků, úzkostlivých na neproměnnou čistotu směru. Poetismus lpící na liteře programu na jedné straně a na druhé straně poetismus, který i sám sobě popřává onu volnost, lehkost a proměnlivost, ona dobrodiní, ony prvky, které vnesl do poezie.

Je tu ještě další okolnost. Redukujeme-li poetismus na naplňování původních programových tezí, bereme mu zároveň právo na vývoj, zrání, prohlubování.

„Poetismus je metoda, jak nazírat svět, aby byl básní,“ řekl Nezval v roce 1925 a v roce 1928 to v Kapce inkoustu zopakoval i s důtklivým upozorněním, že nezáleží na tématu, obrazech, básnických prostředcích. Přidržíme-li se této definice, nic nám nebrání, abychom považovali za poetistické básně i Akrobata a Edisona: což akrobat a Edison nejsou také básníci? A neproměňují svět, aby byl básní? Nejsou právě takové básnické skladby, jako je Akrobat a Edison, vlastně poetističtější, než byla drobná lyrická čísla Menší růžové zahrady, Nápísů na hroby, Blíženců atd.? Vždyť metoda, jak nazírat na svět, aby byl básní, je v těchto skladbách

rozvinuta do odzbrojivé přesvědčivosti. V souhlasu s tímto poznatkem není tedy dost dobře možno hledat „konec“ poetismu dřív, než vydal svou vrcholnou žeň: Básně noci, Nového Ikara, předcaesarovské hry Voskovce a Wericha — a Vančurova Alchymistu.

Jestliže si poetismus a konstruktivismus zachovaly určitou podnětnost až do našich časů, jak by bylo možno dokázat ze současné tvorby, není snad marné probrat se i dokumenty z dob jejich největšího rozkvětu.

Milan Blahynka

Vrchol a krize poetismu

1925—1928

Sotva umřel, stal se „největším básníkem generace“, aby po něm nemohlo přijít nic většího. Všichni, kdož nevěří v možnost nového, a všichni, kdož cítí svou vlastní nemohoucnost, velebí jej jako ztracenou spásu. Zdálo by se, že s Wolkerem je už i poezie mrtva. Ex cathedra se hlásá, že Wolker byl začátkem i koncem poezie. Ano, byl alfou a omegou, ale toliko úseku, a poezie dnes proudí jinudy. S mrtvými žijí jen ti, kdož nemají dosti životnosti.

DOSTI WOLKERA! Tento výkřik diktován je poctivostí k básníkovu dílu. Moha se ozvat, vykřikl by takto sám proti kupení sentimentálních a vzlykavých výkřiků a superlativů: „Evangelium mládeže, zjevení, lyrický génus, největší básník generace atd.“, neboť jeho snem a hrdoostí bylo poctivé dělnictví. Pánové, existuje i zdvořilost k mrtvým! Básník třídního boje byl povýšen na básníka národního, jeho proletářské buřičství se mu odpustí za jeho uměleckou nevybojnost. A tak se zvedají Wolkerovi opony divadel, měšťák tone v sentimentalitě, vždyť mrtvého básníka může dokonce i milovat — jako mrtvou již revoluci. Povýšen byv na básníka národního — proti této profanaci, za niž by se byl styděl nejvíce Wolker sám, nikdo se neozval — dostal se do čítanek. Dává se u maturit. Dohořela jeho buřičská ožehavost.

DOSTI WOLKERA! Byl prý posledním velikým špatným básníkem — ideologickým. Jeho smrt mu zabránila, aby se

stal dobrým. Měšťák cucá dnes z této nemilé příhody ctnost. Vytvářel prostě a se vši tvůrčí naivností nové lidství, proto jsme ho milovali, nevytvořil však nového tvaru. Těsně za ním počíná opravdu nové a velké umění.

(*Artuš Černík, František Halas,
Bedřich Václavěk*)

(Pásmo 1, č. 7–8, únor 1925)

V posledním Pásmu vyrazil kdosi nepodepsaný s výkřikem „Dosti Wolker“. Tváří se sice, že je to diktováno „pocitivostí k básníkovu dílu“, a polemizuje s několika větami úvodního provolání Hosta (4. číslo), dokazuje z nich ironický osud básníkův: on, revolucionář, je postupně zbavován své buřičské ožehavosti a přetvářen v národního básníka: „jeho proletářské buřičství se mu odpustí za jeho uměleckou nevybojnost“. Ale těsně za ním počíná opravdu nové a velké umění a toto umění je prý tísněno a potlačováno těmi, kdo žijí s mrtvým, kdo jej uctívají jako největší básnickou individualitu generace.

K tomuto provolání máme několik poznámek:

1. Je trochu pošetilé vzpírat se proti asimilačnímu procesu, jímž si davy zkonzumují básníka: učiní-li z revolucionáře národního básníka, stala se do jisté míry revoluční myšlenka živou konstantou národního bytí — a na druhé straně: básník sám svým vývojem ospravedlnil tuto formu asimilace.

2. Je trochu pošetilé tvrdit, že Wolker byl posledním velkým špatným básníkem ideologickým. Předpokládá to určitou jasnoživotnost do budoucnosti a proroctví, že iracionální romantismus poetismu, fantaisismus nadrealismu atd. atd. je jediné velké umění budoucnosti. Nechceme prorokovat, ale je dost možné, že poetismus vystačí tak na deset let — ovšem po velkých změnách — a že pak přijde poezie, jež bude chtít být

opravdu konstruktivistická — jež bude chtít, aby v tvůrčím procesu se uplatnil i rozum. A pak dojde k nové formě ideologické poezie — a Wolker se pak stane zase „velkým předchůdcem“, zatímco poetisté upadnou v hlubokou nemilost davů. Ona ta logika vývojová bývá opravdu často velmi nelogická. A pravidelně se po čertech málo stará o lidská přání a proroctví.

3. Proti velkému zjevu Wolkerovu možno postavit tři básnické individuality, jež ho přežily: Nezvala, Seiferta, Biebla. Jde-li Biebl vlastně cestou Wolkerovou — a leckde dnes i nad Wolkera —, zbývají Nezval a Seifert. Seifert je dnes na takovém rozcestí vývojovém, linie jeho díla je dosud tak roztrpená, že nelze se odvážit soudu, že by byl Wolkerovi rovnocenný v silách tvořivých. Tedy Nezval. Snad. Připouštím. Je to básník — a jeho hodnota je nemalá. Ovšem: Wolker je větší básník. Nezval větší *umělec*. Životní kořist Wolkerova byla větší než Nezvalova, jež je příliš koncentrovaná formou. Není tedy pravda, že teprve po Wolkerovi roste velké a moderní umění. Velikosti Wolkerovy sotva dosahuje. Je-li dnes modernější — bude jím zítra?

4. Devětsil nemá dnes právo házet po odpůrcích měšťáky atd. Sám opustil proletářské umění. Je sám měšťáčtější, než připouští.

5. Tedy ne: „Dosti Wolkera“. Spíše: „Více Wolkera“. Odpověď na otázku, jež Wolker kladl, novými lyrickými činy! Wolker je jeden z kořenů naší lyrické tradice. Jde-li se dnes od něho, vrátí se za několik let vývoj k němu. Na tom Pásmo nic nezmění.

(Host 4, č. 5, únor 1925)

ODPOVĚĎ HOSTU A JINÝM IN CAUSA WOLKER

„Básník začne ‚patřit všem‘, až už své boje vyhraje, zemře a je tak dlouho mrtev, že nemůže protestovat proti všem těm, kteří počítajíce s čítankovou slávou jeho jména (ne díla) a se setrvačností obecné úcty, beztrně si podle svého přistřihují jeho pravdy, jeho myšlenky každý naráží na své kopyto, aby sloužily jejich zájmům a zájmečkům, ať jsou již jakékoliv.“
(Jiří Wolker ve Varu r. 1922.)

(Pásmo 1, č. 10, duben 1925)

Julius Fučík:

LIKVIDACE WOLKEROVA KULTU

Znovu se hovoří o Wolkerovi. Ale dnes již poněkud jinak než před rokem. Básník, který se přiblížil smrti člověka, je znovu kriticky oceňován a shledáván lehčím. Likviduje se kult Wolkerův. Je brán „národu“, jemuž nepatří. Dosti Wolkera. Jeho legenda nemůže obstát pod kritickým nožem. Je v tom jakýsi údiv, že byl přijat za velikého básníka buržoazií, ačkoliv nijak nerozmnožuje její duchovní statky. Není přece velikým básníkem, neboť veliký básník by k svým myšlenkám nalezl také čistě svou básnickou formu, experimentoval by: ale Wolker neexperimentoval, převzal mnoho hotových, starých forem, nejen z Erbena — pro svou baladu, ale i pro svou dialektiku.

Rozšafná inteligence promluvila v KRITICE panem Sedlákem, konkurující generace anonymně v PÁSMU. Epiteta, jež jim zde přidávám, nejsou přišanou, ale označením; neboť měli pravdu: Sedlák i PÁSMO. Sedlák, který degradoval Wolkera na básníka srdečného a milého, upíraje mu význam obecnější, a PÁSMO, které odsoudilo ve Wolkerovi posledního špatného básníka ideologického. Bylo chybou, viděla-li kdy buržoazie pro sebe ve Wolkerovi něco jiného. Hrozilo to utopit ho v přívalu buržoazní kultury, zastřít to, čím je ve skutečnosti a čím je pro nás.

Námaha, se kterou Fraenkl v HOSTU hleděl vysvětlit Wolkerovo dílo měšťáckou ideologií, se kterou je natahoval na

etický skřípec a přistříhoval národně-sociálním socialismem, byla neplodná. Ani jako médium noetických problémů nemůže být Wolker zachráněn kultuře vládnoucí třídy. Není to také v jeho zájmu. Naopak. Čím dříve bude zlikvidován jeho kult v ní, tím lépe. Kdyby buržoazní literární historii bylo popřáno dočkat se potřebného odstupu, nazvala by Wolkera sotva čím více než zjevem přechodným mezi dvěma generacemi. A jistě byl by to právě DEVĚTSIL, jemuž by se dostalo pravého ocenění, opravdu novým a velkým umělcem nazván by byl Nezval a Seifert posledního období. Wolkerem porážet Teiga bylo by tak směšné, jako je dnes „směšným“ bojovat Wolkerovou teorií o proletářském umění (neboť kdo se po ní otočí, aby z ní vysvětlil Wolkerovu praxi a oprávněnost jeho směru) proti časovým teoriím Teigovým. Dnes ještě snad literární zpátečníci schovávají své nájezdy Wolkerovým jménem, ale právě tak, jako je nyní přijímán a vyzdvihoval proti poetistům pro svou „formální nevybojnost“, tak by byl odmítán a zapomenut, až by jejich formální vybojnost nesla ovoce. Jeho dnešní kult v „národu“ nestojí na pevné půdě.

Ano, je to nepochopitelné, že byl buržoazií akceptován, i když uvažujeme o jeho velikém nadání. Neboť toto nadání patřilo jí jen kousíčkem, jen jeho učebnými léty. Plody, třeba nejranější, neslo již někomu jinému. Plody pro ni neužitečné, škodlivé, které nemohou dost dobře odpovídat jejím představám o umění. Wolker umělcem byl, ale nezůstal jím — pro ni. Čili, mluveno slovy Nezvalovými: „Wolker se obětoval. Postavil svou poezii do služeb revoluce.“

Nuže, takto vypadala literární scénérie Wolkerovy „oběti“:

S úpadkem buržoazie nastává i úpadek jejího umění. Nejen „dekadence“, označená tímto slovem, ale i dekadentní senzualismus, kubismus, expresionismus. Neznamená to, že není talentů. Právě naopak, talenty jsou nám dokumentem jejího úpadku, na nich můžeme ukazovat, jak celá ta její literatura,

divadlo, výtvarné umění je jen „hluchou květinou“. Na Šrámkovi, který miloučce miluje v nejmenším formátu, na Čapkovi, který nikdy nic netvrdil a na vše se jen dívá, a třeba na Götzovi, jehož literární chaos překročil meze dorozumění.

České literatuře byl dlouho oživovacím prostředkem německý imperialismus. Naše buržoazie musila být stále ve střehu proti buržoazii německé, byla ve výboji, neměla plnou moc. Na tomto faktu visela důležitost „vlastenecké literatury“, tj. té části české literatury, která se dala cele do služeb meziburžoazního česko-německého boje a nepodlehla tak všeobecnému úpadku, který k nám táhl „oknem otevřeným do Evropy“. V této literatuře byl ještě za světové války nerv nedekadentní — třebaže ovšem umělecký efekt byl spíš mimo meze poznání.

Převratem, převzetím moci dala si česká buržoazie danajský dar. Nastoupila své místo za soumraku buržoazního řádu, nemohla čekat zázraky od své existence, ale na druhé straně předpokládala pomoc a „dobrou vůli“ od „národa“. Ale tu se jí ukázalo, že devadesát procent českých „vlastenců“ nemělo s jejím vlastenectvím nic společného, že tu byl slučován boj sociální s nacionálním; s koncem nacionálního výboje vystoupil boj třídní samostatně a tím ostřeji.

Tím také skončil význam vlastenecké literatury. Nezemřela ovšem a řadí dál v parlamentních řečech Viktora Dyka a vlasteneckých krvácích Rudolfa Medka, ale ztratila smysl, životnost, styl, přestala být nenávratně uměním. Věc, se kterou se už nepočítá.

Dekadence však nevstoupila hned do první řady, uvolněné zánikem tohoto druhu. Evropou šla sociální revoluce a prudce nalehla i na literaturu. Všude, a také u nás. Mluvilo se o revoluční poezii. Vydávaly se takové knížky. Ale byl to jen náraz. Buržoazie se „konsolidovala“. Konsolidovalo se také její umění a nastoupilo svou pravidelnou cestu vývoje. Čapkové navázali kontinuitu. DEVĚTSILOVÉ pokračují. To je dnes jejich historickou úlohou: naplňovat tradici. Jejich poetismus je proto správnou formou uměleckou (hodnotí se

zcela dobře, říkají-li, že „teprve po Wolkerovi začíná opravdu nové a velké umění“), neboť je docela v linii vývoje buržoazní literatury. Oni dědí tradici, oni pokračují ve výrobě těch úpadkových drobnůstek, které jsou milé a hravé, jimiž nás, dědice měšťáckého vkusu a kultury, potěšují nebo provokují, oni dělají ty neužitečné a čím dál tím zbytečnější věci, jež nazýváme uměním. Revoltují proti nim staří páni — docela tradičně, tak, jak se revoltovalo vždy proti experimentům nových básnických generací, a nová básnická generace je naopak dráždí, docela tradičně, tak, jak se vždycky dráždili staří pánové. A umění tradičně běží ke katastrofě, jako třída, pro níž pracuje.

Do této scénérie vystoupil Jiří Wolker a stojí tady jako zjev docela samostatný, mimo linii běžného vývoje literárního. Je tak jako jeho druhové zasažen proudem sociální revoluce, ale uvědomuje si to daleko rázněji a hlouběji. Ještě instinktivně vyjasňuje si postavení světových sil; vidí, že proti upadající třídě měšťáků zvedá se nová třída proletářská, že nastává poslední etapa boje, boj přímý, muž proti muži, že všechny síly musejí být napnuty k vítězství proletariátu, že všichni spravedliví musejí se postavit na jeho stranu. Píše: „Budete-li vidět zápas dvou lidí, z nichž jeden bojuje proti křivdě a je vám drahý pro své utrpení a statečnost, zatímco na druhém vidíte faleš, zbabělý úskok a koupěnou sílu — což nemusí naše srdce v těch okamžicích milovat prvního a stát při něm...? A my dnes nevidíme zápas dvou lidí, vidíme ZÁPAS DVOU SVĚTŮ, celý vesmír se chvěje pod jejich nárazy a naše srdce trne v úzkostech a zpívá v nadějích.“

Za těmito slovy stál tehdy (1922) ještě celý Devětsil. Ale revoluce nepřišla, jak Seifert zpíval. Byl to zpěv namáhavý, nemohl být časově předjat. Devětsil odejel do Paříže léčit své ochraptělé hlasivky a šeptat slova drahocenných cocktailů do bezdrátové telefonie. Wolker zůstal jediný. Z instinktu (který se v Devětsilu tak záhy vyčerpal, zanechávaje po sobě

jen tu a tam stopy proletářské terminologie) přešel k vědomému příslušenství k revoluční straně komunistické. „Obětoval se revoluci.“ Dal se nevyšlapanou cestou k proletářským srdcím, devětsilové tradiční cestou buržoazní zábavy. On, maje vytrvalost proletáře, oni s tškavostí konce své třídy. To byl rozchod Wolkerův s generací Devětsilu a rozchod s tendencemi a potřebami buržoazního umění vůbec.

Jeho problémem stalo se nyní ztvárnění proletářské ideologie, již absorboval; praktické formální vyjádření teorie o umění proletariátu bojujícího, tedy třídy, která si ještě nemohla vytvořit umělecký styl. Hledá silný vzor. Chce se opřít o někoho obecnějšího, než je sám, o někoho, kdo může být masou poslouchán s porozuměním, kdo má formu zdravou, nedekadentní, nezkroucenou špatným a rozpadávajícím se řádem společnosti, tedy formu jinou, než jsou a mohou být všechny formy dneška.

ERBEN je mu takovým člověkem. Erben, syn doby, v níž buržoazní třída s jistotou stoupala k svému vrcholu. Erben, jehož vnitřní jasnost a určitost nemohla by se u nás vyskytnout v současném úpadku a nervozitě před katastrofou. Proto píše Wolker ještě několik měsíců před svou smrtí, již z Tatranské Poljanky, v dopise kamarádovi: „S Devětsilem a Skupinou jsem se rozešel. Urazil jsem je tvrzením, že Erben je mi desetkrát proletářštější než Apollinaire.“ Toto vědomí, jasné určení a rozhodnutí Wolkerovo pro erbenovskou formu baladickou ukazuje, že chtěl se zhostit úpadkové formy současné, že chtěl, aby mu bylo rozuměno u těch, kteří si nemohli koupit měšťáckou kultivovanost a smysl pro vtípné nic. Wolker — opakují se tu — chtěl být slyšen novou, mladou třídou dělnickou a dosáhl tohoto cíle. Stal se v podstatných číslech svého díla básníkem proletariátu, ne vítězného sice, ale bojujícího, stojí na začátku proletářské poezie, jako tam stojí ti mnozí bezejmenní, kteří nejsou básníky, kteří veršují svoje proslovy k šikům a svoje slavnostní scény bez uměleckých aspirací, ale s vědomím své potřeby a platnosti. Wolker jde s nimi, s tím patrným rozdílem, že básníkem je.

Se svou tvárnou pohotovostí nedal by se poetisty zahanbit ve vynalézání nových duchaplných pantomim, nemusil by se bát, že ho mine sláva rebusových vynálezců. Ale našel úkol větší a důležitější. Neuzavírá starou kulturní periodu, ale otevírá novou.

Setrvání na linii, kterou určil náraz sociální revoluce, třídní uvědomění a revoluční zaujetí na straně jedné — formální využití poezie z dob zdraví buržoazie na straně druhé, tyto věci, které vyznačují zralejší období Wolkerovo, znamenají také, že Wolker porušuje tradici, jak by se tomu řeklo žargonem literárněhistorickým. Ano, Wolker nemá tu nic ze znaků rozkladu měšťácké třídy, kterými oplývá např. DEVĚTSIL, vychází z lůna buržoazie zcela novým proudem, pro ni — můžeme říci přímo — nečasovým, snad překvapujícím, ale nakonec nepochopitelným a tedy nezužitkovatelným. I se svým Erbenem je Wolker, pronásledovaný pošklebkem „tradicionalismu“, úplně protitradičním v nejvládnějším smyslu toho slova, neboť se revolučně obrací i proti základům i proti stavu dnešního umění buržoazního, v jehož mezích jediné dalo by se o tradici hovořit.

Ale to také znamená, že příspěvek, který buržoaznímu umění dal, ani zdaleka neodpovídá významu, který je básníkovy přisuzován. Má pravdu Sedlák, že Wolker je přeceňován, má pravdu PÁSMO, že po Wolkerovi, mimo Wolkeru je to právě, nové, skutečně veliké umění dnešní kultury. Přimlouváme se za to, aby tyto kritické hlasy došly sluchu v buržoazní obci čtenářské. Přimlouváme se za to, aby Wolker byl vzat „národu“ dříve, než národ bude zklamán. Přimlouváme se za uspišení likvidace kultu Wolkerova.

Dosti Wolkeru! Není vám přece k ničemu, pánové! Nerozmnoží vaši kulturu. Nepřinese jí nové dary. Neobrodí, co se nedá obrodit. Je méně pronikavý než džezbend a méně krásný než nahota Folies-Bergères. Znudil by vás. Obrátte list! Nečtěte Wolkeru, který není váš. Ale čtěte Nezvala, který

je váš, čtete Seiferta, který se k vám přidal, čtete PÁSMO, DISK a PRAŽSKÉ SATURNALIE.

Na vlnách sociální revoluce je vaše smrt, „Na vlnách TSF“ vaše živá — ještě živá — přítomnost.

(Avantgarda 1, č. 3, březen 1925)

Podle čísla tak mladý list a obsahem již tak senilní. Škoda! Současně prohlašuje redakce Pásma důrazně, že za toto číslo, vyplněné články a verši o Pásmu, tedy veskrze reklamní, neplatíme inzertních sazeb, ježto nebylo objednáno. Nikoli Avantgarda, spíše Poslední garda. J. Fučík v Likvidaci Wolkerova kultu označuje umění Devětsilu za poslední výhonky měšťáckého umění. Páně Fučíkovo rozhorlení je rovněž výhonkem, lze-li tak označit předčasně vyhnaný plod jeho proletářských útroh. Takový výhonek ovšem nemá vůbec kořenů. Jinak: O. Kanehl: Výzva k stávce, J. Mach: „Levý“ sociálpatriotismus, Codreanu: Rumunsko, jaké jest, J. Hrdina: Třídní spravedlnost. Jinak červená obálka. Obveselí vás za pouhou 1 Kč. Důkaz, že politická tendenční škraboška nechrání před reakčností a neodbornickým spíláním.

(Pásmo 1, č. 11–12, květen 1925)

Opustili jsme redakci časopisu Host, kde chtěli jsme spolupracovat na vytvoření velikého časopisu celé generace, z těchto důvodů:

1. Protože během čtvrt roku jsme poznali, že jen levice této generace, reprezentovaná Devětsilem, je opravdu moderní, a tudíž veškero pracovní společenství se skupinami mimo Devětsil je iluzorní a bezúčelné.

2. Protože redakční obtíže byly násobeny netýkavkovitou mentalitou některých členů Literární skupiny, kteří vynucovali si otiskování svých nemožných prací na čelném místě listu. (Viz Jeřábek v Hostu č. 3.) Rovněž referáty, které nám byly zasílány k povinnému otiskování, vyznačovaly se tak směšným diletantismem, že nemohli jsme je v listě, za který jsme též zodpovídali, za žádnou cenu otiskovat.

3. Pro obtíže nakladatelské a tiskárenské.

4. Protože po těchto zkušenostech otázky a potřeby generace přestaly nás naprosto zajímat.

Pracovní účastenství v Hostu nemohlo být udrženo ani při nejlepší vůli pana Františka Götze.

(Pásmo 1, č. 7–8, únor 1925)

Teige a Seifert vystoupili z redakce. Není možno zůstat věren modernosti a nestat se nevěrným Hostu. To se tušilo a nyní se to konstatuje. Sen se rozplynul přes nejlepší vůli Františka Götze. Jasná průbojnost a nekompromisnost prvých tří čísel je tatam. Členové Literární skupiny mají konečně volné ruce. A hle! kamkoli píchneš, odevšad větry. Rozmáchnutí v Tribuně a kopýtka v příspěvcích. Moderní kultura jediné v drobcích s devětsiláckého stolu, jinak rýmování Branislavovo a všehochoť. Panorama modernosti nahrazeno muzeálností. P. Bartoši Vlčku, cesta je volná! P. Knape, zkuste to, chválí vás. V referátech dramatik hájí svou živnost. Taktika směrem napravo a dementi tendencí prvých tří čísel.

(Pásmo 1, č. 7–8, únor 1925)

V posledním dvojčísle Pásma rozhovořili se pánové Seifert a Teige o příčinách svého vystoupení z redakce Hosta. Jestliže už uznali nutnou toho potřebu, aby svým čtenářům objasnili tuto závažnou věc, měli, soudím, být objektivnější. Nebudeme se s nimi přít o to, je-li opravdu Devětsil levicí generace — a jedině moderní. Modernost je cosi jako systém akčních hodnot dnešního života — a nekryje se s novotářstvím za každou cenu. A vůbec na tyto soudy je tak dvacet let dosti času. Rozhodně je však nesprávně, tvrdí-li devětsilové, že Skupina jim dělala velké potíže v redakční práci. Opak je pravdou: vyhovovala jim, kde mohla. Dala jim celé 2. číslo, dovolila jim, aby zabrali většinu z 1. a 3. čísla. Jestliže se tak málo taktně zmiňují o tom, že po přání redakční rady byla Jeřábková próza umístěna na první místo 3. čísla, dlužno připomenout, že členové Skupiny měli vždy tolik taktu, že devětsilům dali rukopisy k nahlédnutí, naproti tomu devětsilové zařazovali příspěvky, o nichž předpokládali, že by v redakční radě neprošly, bez vědomí redakce a v poslední chvíli před zlomením čísla (Schulz, Báseň statistická, Halas v 1. čísle). Ličení devětsilů je tedy kusé, neúplné a nesprávné. Je přirozeno, že Skupina nechtěla být pod jejich dozorem — že chtěla být rovnocennou složkou, když Host je časopisem jejím. Devětsilové se ovšem těžko vzdají představy, že jen oni jsou moderní, hodnotní, silní — vše ostatní je chamrad, pa-

hodnota, ubohost. Pak ovšem jim nezbude než vydávat vlastní listy a almanachy, kde budou nekontrolováni. Potřebují ke svému životu iluze, že ovládají, vladaří. Byl to za těchto okolností marný a zbytečný sen o koncentračním generačním listu. Chtěl jsem jen ještě říci, že oběti přinesla Skupina. Bylo by tudíž správné, kdyby Devětsil o věci referoval věcněji a úplněji.

Nové smuteční číslo, neboť se nedostává živých. †Arnošt Ráž, nová černá vlajka nad palubou melancholické lodi, jež ztratila směr. A. M. Píša, idylik, bývalý kritik z hlediska komunistického, volná mina, jež šelestí, avšak nevybuchuje. Č. Jeřábek, romanopisec, veliký optimistický chlapec, jenž do své sítky sráží klasy všech travin, zatím co motýl letí mimo. Živé sebrané spisy. Čím víc, tím méně. Josef Chaloupka (Kamarád mrtvých). Přišel právě včas. Tyto „dýmy na obloze“ padají spíše k zemi a věští značnou přítomnost vodních par v této atmosféře, nabitě šibeničním zoufalstvím. František Branislav: verše delší než Heydukovy. Má melancholickou flétnu, čímž se potvrzuje, že i dřevo má vnímavější duši než člověk. Autor není smutku schopen, neboť zpívá pouze podle 21 podmínek. Fraenkl tancuje kolem Biebla, jenž zasedl v čelo stolu. Ostatní cizinci, kteří k této hostině si přinesli vlastní krmí a vlastní šat. Jinak první pohyblivá Panorama s varietními kousky Čestmíra Jeřábka a Františka Götze na literární témata. Pokus, jak vydupat z písku optimistické květiny. Vyrostoply netýkavky a Seifertův vývoj nalezen nelogickým podle proslulé přesnosti a neúchylnosti Götzových kritérií. Záchrané práce tohoto vraku jsou stíženy začínající revoltou.

(Pásmo 1, č. 10, duben 1925)

*A kdopak za to může
Že na civilizaci jsme si tolik zvykli
Pod našim oknem nekvete už růže
Stojí tam dva rudé motocykly
Ještě dnes na nich pojedem do Afriky
Sbohem Čechy sbohem země naše rodná
Místo chleba přineste nám fíky
Černoško černá buďte tak hodná
Paprsek v kůži se vbod jak ševcovské šídlo
Ó slunce jihu kůži nepřipal mi
Vezeme sem pudr a evropské jídlo
Mademoiselle opice vítá nás ve stínu palmy
Opice se vyptává opice na to čas má
Uprostřed toho tropického žáru
Ó zdaž vám smíme nabídnout jedno číslo Pásma
Nejnovějšího umění z pražského baru*

(Nám se zdá, že ten „poetismus“ není nic tak nového; vždyť my již jako chlapi jsme zpívali píseň:

*„Bylo deset černochoů, lízalo rádo med,
jeden se z nich ulízal, zbylo jich devět.“
Atd.)*

(Šlehy 5, č. 11, květen 1925)

Nejprve přinesl modrý květ zelené růže.

— Děvčátko, tak láska nekončí!

Prodají hadry, železo, králičí kůže!

— Děvčátko, tak láska nekončí!

Po zemi chodil, jež oplývá medem a strdí.

— Děvčátko, tak láska nekončí!

Hosti a ryby třetí den smrdí.

(Děvčátko, tak láska nekončí.)

Nakonec octl se v zápase krutém.

(Děvčátko, tak láska nekončí.)

V jednotné frontě s Miroslavem Ruttem.

Děvčátko,

— no sbohem!

Vidím CESTU bílou,

po ní kráčet barda,

za ním běží celá AVANTGARDA.

Až bůh si Hosta povolá,

za život časný věčný dá,

posadí ho vedle revue APOLLONA

a sláva obou nikdy nedokoná.

DISK není dosud hotov redakčně

HOST jest již hotov — reakčně.

*Všem je nebezpečný v Pásmu
Othello černík brněnský
Dvakrát střílí jednou míří
Talent se za noc neprohýří
Se skály kritik ty svrhne dolů
Co nesedí kolem Artušova stolu
Ať si dá pozor letec na letáku
Leták je nejtučnější z ptáků
Střelci dvakrát míří jednou střílí
Jen aby ti ptáci nezabloudili
Až k nebezpečnému pásmu*

Zahrabte mřtvolny, lebo zapáchajú!

I.

Zúčtovať s poetizmom radikálnym spôsobom znamená z hľadiska marxistickej sociológie jeho najdôraznejšie popretie ako dobového kultúrneho prejavu meštiackych svetov, ktoré sa nachádzajú v mřtvolnom rozklade. Lebo znamená i on súčasť toho posledného umeleckého vypätia, ktoré vo výtvarníctve sa zadusilo v špinavej mláke kubofuturizmu, suprematizmu a ostatných papierových smerov, ktoré sa nafukovali v prázdnotách formalizmu, konštruovali svety pre seba a s podmalovanými očami blabotali nezrozumiteľne slová. Je takrečeno smrteľným výkrikom tej bezradnosti a kultúrnej krízy, ktorá zalahla na prekultivované mozgy inteligentov západnej Európy ako londýnska hmla a z ktorej východiskom je len Untergang des Abendlandes. Správne. Ortieľ, ktorý si sama vyriekla, sa splniť musí, a tieto posledné umelecké a smrteľné krče, ktoré vraj spejú „k dosiahnutiu novej, intenzívnej názornosti, novej básnickej reči, novej predmetnosti, ktoré vraj vnášajú do poézie novú energiu, primárnu, elementárnu“ a boh vie ešte akú, dokumentujú najvýraznejšie útek od drsnej reality skutočna, lebo vyplazujú jazyk tragike sociálneho zápasu v dobe, ktorá vyžaduje nie grimasy clownov, vzruchy a emócie rozzúrených barov, ale tú najkonštruktívnejšiu a čiste rozumovú umeleckú prácu a tvorbu v zmysle ideí revolučnosti sociálnej a triednej.

Áno. Poetizmus je dobovým básnením. Zachycuje priamo

so stenografickou vernosťou prejavu a výkyvy vitality našich dňov. Ale tento „synchronistický panglobizmus“, toto bezrozumové (i keď zo stanoviska dynamickej psychológie to vôbec neobstojí) hromadenie spontánných duševných hnutí, táto objektivizácia zážitku básnika, ktorá je v podstate iba vylúpením a vykradnutím zoologických záhrad a fantastických cestopisov, ničím iným než najvernejším obrazom tej absolútnej bezmyšlienkovosti a duševnej lenivosti dnešnej buržoázie. Končí v džungliach špiritizmu, v kokaínovom a nacionálnom besnení, v povýšení koitu a bordelu na oltár, kde predtým stál mystický obraz Immaculaty, a končí v imperialistickom zúrení, v Raub und Morde.

Zatlačte preto mŕtvoľe oči! Nech sa rozkričí do zúfalstva meštiackej kultúry úsvit nového dňa!

II.

Ich tvorba má byť vraj „barbarským vpádom“, zdôrazňuje vraj základné pudy a prosté city ľudskej atď. My sa pýtame: odkedy vtrhujú „barbari“ poliať parfumom Houbigant, na ušiach s rádiotelegrafickým slúchadlom, odkedy miešajú v baroch Moulin Rouge farebné cocktaily, žuvajú ragout a snívajú o bruselských čipkách ženských nohavíc? Hm! Či odstránenie etického kritéria, ktoré úplne chýba v spoločenskom zriadení dneška, skutočne priblížilo týchto „umeleckých revolucionárov“ s detskými trúbkami a písťalami nie na kultúrne niveau barbarov, ale poloopic? Len tomuto druhu božích stvorení chýba tá nenávidená rozumovosť a prevláda inštinkt, elementárne pudy a hnutia, ktoré majú podľa poetizmu znamenať nové zmŕtvychvstanie dohasínajúceho dejinného umeleckého poslania triedy, ktorá prežíva svoje starecké chvíľky.

Zvláštne. Toto hnutie prnín takým skvelým apačským spôsobom dnešnú dynamickú psychológiu založenú Jamesom, Höffdingom, Bechterevom, Forstrom vo svojich kritických pojednaniach tak, ako dosiaľ nikto. Chce vynášať na

povrch elementy fyziologického diania, chce ako maximálnu túžbu „objektívaci zážitkové suroviny“, ktorá jedine môže vytvoriť sugestívny a hodnotný umelecký výtvar metódou, „ktorá se přímo obrací proti rozumovosti“. Nuž nemýľme sa. Rozumovosť nie je žiadnym apriori daným duševným fenoménom. Podlieha práve tak zákonom tvorčieho vývoja ako iné javy a nie je v podstate iným než výsledkom skúsenosti, podmienenej samozrejme recepčným aparátom fyziologickým. Znamená to, že poetizmus nielenže neodstránil rozumovosť, ale táto hrá pri ňom úlohu dominantnú. Ba priamo dokazuje, že to zliepanie rôznorodých elementov vyžaduje zvýšenú a zintenzívnenú rozumovosť. Či snáď konštrukcia nového výrazu, ktorý chce vyvolať „emoci“, môže byť spontánnym prejavom hypotéz à la podvedomie, ktoré mátať v naturalizme a boli zahodené dávno do haraburdia prežitkov? Či samotná „objektívace zážitků“, to vzájomné prenikanie subjektu v objekt a naopak, nie je procesom v podstate čiste intelektuálnym? Zdá sa, že v tejto otázke ani samotní derviši poetizmu nie sú dostatočne vyrovnaní. Stačí citovať dva výňatky:

„Jeho umění (nového básníka) je radostné, smírné, hravé, kouzelně prosté a čisté, nekonstruované, bez metafysiky...“ (Götz, Host č. 4.)

„Umění jako zvláštní odvětví výroby je podrobno všem principům industrializace, řešením kterýchž problémů je právě konstruktivismus...“ (Teige, Host č. 2.) — Ako vidno, chaos vskutku nádherný a konštruktivistický. A mohli by sme postupovať z riadka na riadok a spozorovali by sme, že je to budova vystavená na piesku, fantasmagória parížskych barbarov, ktorí majú hrdlo opásané najmodernejšou kravatou, holý pupok a v ruke 10% denaturovaný poetizmus (Weiskopf), ktorý má nahradzovať vodku tupým nervom buržuov. Miesto senzibilného vzruchu sú v stave vyvolať iba sústrasť.

Zmilujte se nad žobráckmi cirkusovej reality!

Podobná koncepcia umenia nemôže viesť ani po stránke formálnej, ideovej a obsahovej k výsledkom pozitívnym. Jej vývojová línia sa šinie po kolajniciach neistých experimentov a dnešná jej fáza je ovládnutá optickým ponímaním zhmotňovania duševných stavov básnika. Ukazuje sa to príznačne po stránke vonkajšej i vnútornej. Architektonické elementy, teda prvky eminentne optické, zabili úplne myšlienkovú a ideovú náplň. Vlastne dôsledné prevádzanie teórie poetizmu by to vyžadovalo. Z toho vyplýva, že i typografické usporiadanie básne bude sformované v súlade s vnemami vizuálnymi.

A len táto hrana poetizmu dala sa zvládnuť konštruktivisticky v zmysle Teigeho. Lebo teoretici poetizmu zabudli na to, že i slovo má svoju vlastnú architektoniku. Nielen fyziologickú, ale i ideovú. Že biogenetika určitej reči je výsledkom nespočetných storočí, že slovo i pri všetkej svojej nedokonalosti v dnešnej svojej podobe je drsným symbolom, ktorý organicky súvisí s duševným a myšlienkovým životom dnešného človeka. Jeho prapodstata sa skladá z primárnych elementov hudby: z artikulovaných rytmov, ako sa na to správne poukazuje. Prisudzovať teda živému slovu konkrétnu funkciu je najmenej šialenstvo alebo originalita znásilnená do tej najkrajnejšej miery.

Po stránke vnútornej je to už tá spomínaná „objektívace zážitků“, ktorá vytvára nové obrazy zvládnuté pomocou vnemov a prvkov optických. Nakoľko to však zodpovedá vyslovenej požiadavke, je iná vec, ktorá by vyžadovala podrobnejší rozbor.

Konečne podľa Charlesa Teiga má umenie, a teda i poetizmus, ako odvetvie výroby podliehať zákonom modernej industrializácie, má podliehať normalizácii, štandardizácii a typizácii, teda požiadavkám priemyselnej ekonomie, ktorú vytvoril Taylor a zásady ktorej sú uplatňované v Spojených štátoch v každej továrni na margarín a pri „sériovej výrobe“ patent-

ných gombíkov a hlinených sošiek Panny Márie a všetkých svätých.

Slovom: non glossant glossas, sed glossarum glossas, fakt, ktorý je veľmi dôležitý pre správne pochopenie tohoto epigónstva epigónov, ktoré oblieka ošúchané šaty a handry odhodené parížskym dandym — a pri všetkom zdôrazňovaní nevidí, že mu trčia hnáty a na lakových črieviciach má slamu z domácej maštale.

Podobá sa náš poetizmus psovi, ktorý bol ostrihaný à la „lev, král púšte“, ktorý chce svojím hlasom vyvolať plamenné emócie, evokovať životnú radosť, a miesto ohlušujúceho revu „koktá“. (Od Cocteau, Weiskopf.) A zabúda, že pohár šaratice môže vyvolať omnoho intenzívnejší fyziologický vzruch.

IV.

„Tendenční umění je heslo zcela měšťácké a ideologické. Pochází z romantického pojetí umění. Pro komunistu umění není než tvar zrozený z určité, přesně určené funkce.“

Teige

Tisíckrát nie! Každý umelecký výtvar má určitú tendenciu, určitú snahu. V poetizme sa táto tendenčnosť zvrhla v cézanneovské: „La fin est délectation“. Chce vzbudzovať pomocou „návoru, pudu, citu, volných predstav a rýchle asociace“ impresionistické zážitky v čitateľovi. Veď umenie má byť iba „rozlaškovanou hrou“. Hádám chciet byť hrou nie je už samo osebe tendenciou? A vzbudzovať emócie je beztendenčnosťou?

Chápeme, na akú tendenčnosť naráža Teige. Chce odstrániť v umení tendenčnosť triednej ideológie. Chce odlomiť jej agitátorský a propagačný hrot, ktorý by mohol vari vzbudiť svedomie v ľudoch, ktorí si ho zavierajú do nedobytných pokladníc alebo hádzu medzi smeti. Poetizmus, ako sme

videli, rozumovosťou chce zabiť i ideológiu. (Nezbadal však, že sa medzitým vtláčila na jej miesto nová, ktorá je vlastne deckom konkubinátu.) Chce byť nezávislý na každej myšlienkovitosti a filozofii, myslí a namýšľa si, že existujú nejaké „elementy“ psychické alebo fyziologické, a nechápe, že veci najjednoduchšie, najelementárnejšie sú zároveň najkomplikovanejšími, že v duševnom živí každý nepatrnejší zážitok a vnem je zložitou apercepciou, „psychischer Gesamtzustand“. A že popieranie problému neznamená jeho odstránenie!

Odvrhuje teda vlastne iba ideológiu svetonázorov, medzi ktorými sa dnes odohráva zápas na život a na smrť, stavia sa na stanovisko celkom romantického „nadrealizmu“, zdôrazňuje neustále princípy animálneho hedonizmu, ktoré dokazujú dostatočne jeho úpadkový charakter. Naťahuje si na tvár clownskú grimasu, vyradiť sa chce z tej najreálnejšej reality, a to všetko preto, lebo chce byť životom samým, ktorý síce tvorčí prvky zbiera po boulevardoch, oceánoch, pralesoch a námorníckych krčmách, ale chce byť zároveň sám sebou. Žiť vlastným životom. Byť „Ding an sich“.

Poetizmus je teda i tendenčný, má svoju ideológiu (nerozhoduje, či hraničí s blbosťou alebo rozumnosťou), a ako sme už poukázali, jeho sociologická podstata svedčí dostatočne i o jeho triednej povahe.

V.

„Kvalita umění spočívá
v přesném plnění úkolu.“

Teige

Poetizmus, ako sme už opakovali, má i svoju úlohu. Táto úloha má byť vyjadrená akousi účelnosťou. Jeho účelnosť spočíva „v racionálnom funkcionalizmu“, ktorého obsah sme analyzovali hore. Stačí nám vôbec racionálny funkcionalizmus poetizmu? Stačí nám elementárna emócia, ktorá nás má „obšťastniť“? Má intenzita senzibilného zážitku byť

jediným kritériom, ktorého etický regulatív, lepšie povedané ideológia revolučného proletariátu, má byť iba častou podružnou alebo dokonca zamazanou slúžkou?

Nikdy!

My žiadame sociálny funkcionalizmus od každého odboru umenia. Jeho racionalizmus je daný eo ipso, lebo bude vyrastať z vedeckej teórie marxizmu-leninizmu. Jeho účelnosť bude záležať vo zvyšovaní revolučnej aktivity. Bude tryskať z tej životnej vitality robotníckych davov, ktorá žiada radikálne riešenie všetkých problémov kultúrnych práve tak, ako i hospodárskych.

Detailný program si bude tvoriť samotný vývoj!

A formálne a výrazové výdobytky poetizmu a smerov, do ktorých vyústi, budú iba hlinenými nádobami, do ktorých bude vliaty ten filozofický a ideový obsah, usmerňujúci teraz zápas triedne uvedomelého proletariátu. Bude prejatý, ako sú prejímané a zdokonaľované výdobytky modernej techniky.

Dosiaľ sa diali iba pokusy. Aspoň u nás.

Ale cítime všetci, že i v terajšej fáze spoločenského vývoja pretiekajú sa jednotlivci až k samotným, elementárnym základom a princípom životného diania, ktorého najskutočnejším prejavom a hybnou silou je triedny zápas. „Presne určená funkce“ umenia je teda v tejto oblasti.

Odstráňte mŕtvoly!

(Avantgarda 1, č. 2, únor 1925)

Je naším stálým názorom, že ani za laciné vstupné není třeba obehnané melodie uvádět tak demonstrativně k platnosti, jako se děje v článku Poetizmus v č. 2. Autor, který zřejmě vládne lépe perem než logikou, cítí odkudsi mrtvolný zápach, který jej vydražďuje ke křečovitému nesouvislému kašli na moderní směry, a v této strnulé nenávistné póze nenalézá kadavru, nýbrž „barbary“, kteří „vtrhují políati parfumom Houbigant, na uších s rádiotelegrafickým sluchadlom, miešajú v baroch Moulin Rouge farebné cocktaily, žuvajú ragout a snívajú o bruselských čipkách ženských nohavíc“. Kterak by ne: Houbigant a rádio, jak zločinné a kubofuturistické vášně! Nebo: „Znamená to, že poetizmus nielenže neodstránil rozumovost, ale táto hrá pri ňom úlohu dominantnú.“ Rozumovost: hle, ani autor nemá v ní zálibení, přestože žvýká ragout tu a tam se mihnúvších tezí a míchá cocktail nejhrubších útoků a inferiorního pisatelského žargonu. Přesto vše se patrně autor nezabývá pronásledujícího mrtvolného pachu a i rádiová naslouchátka všech světových značek budou rozměrů příliš nepatrných pro jeho neobyčejně vyvinuté uši. — Rozumné jsou politické články. Verše: Weiskopf, Hora.

(Pásmo 1, č. 10, duben 1925)

(Nákladom V. Petra v Bubenči. Cena Kč 14.—) O organickom básnickom vývoji sa u Seiferta hovoriť nedá. Ako mohol dospieť od Města v slzách ku poézii Na vlnách TSF? Je to vývoj neobyčajne rušný, plný zvrátov. Menili sa tu pri každej etape obsahu i formy tak kontrastne, ako je to možné naozaj len u básnika nezodpovednej psychy, nekorigovaného dôvodmi a korelátom ideovým. Jedno je len charakteristické: Seifertove zážitky boli dosiaľ z dynamickejšej oblasti života stupňovaného, zintenzívneného: revolúcia, exotika, more, bary. So všetkými ich fenoménmi a prívlastkami. Tam, „kde to kypí, víří a unáší“, tam bol Seifert doma. To by bol spojovací element jeho vývojových etáp, daný vyspelosťou vnímavých zmyslov a vkusom. Na vlnách TSF je druhý dokument poetistickej poézie u nás. Zážitky básnika sú z vypätej sféry zmyslovej, je to len a len lyrika, bo svet je chápaný zmyslami, a báseň, to je rukopis tohoto sveta. — Domnievam sa, že knihou Nezvalovou a Seifertovou v Čechách nie len po prvý raz bol traktovaný poetizmus, ale že nimi aj vyvrcholil. Lebo viacej by sotva niekto zniesol čítať túto jednotvárnú, limonádovo nudnú poéziu. Raz hej, ale viacej nie. Sladké sa chytro preje. A potom: nie je tu nič, čo by ti ponechalo v duši trvalý dojem, lebo tu niet myšlienkového obsahu, ktorý by tieto fyziologické senzácie stmeloval v konštruktívny celok. — Poesie légère — tak sa dá označiť Seifertova mondénna poézia. Tu

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 blabotavé 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 nájdu 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 indivíduá.“ 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 příchuti 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 vši 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)

(Avantgarda 1, č. 4, duben 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 zbraně 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 vyvoljet tuto zásadu, musí ji uskutečnit v životě, a to ve formě co nejsemknutější a nejkonekventnější. 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 lomoz 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 anatómie 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

lomez 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 spisovatelkou. Byl to jen doklad jeho reálné síly. Volalo se i u nás tehdy 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 tehdy 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 všechnu úžas a zvrát nových lidských skutečností, jež přinesla a zanášela 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 znešvařili 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 máň. Že se přitom proklamovala třída, to 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 tradic, 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 kontemplace 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, psychologie, politice, sociologie, fotografie 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? Představitost 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 časovým 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 nebývalostí, 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 dobyt 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 nevykytujících, 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 vší 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 vypočtení 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 odкрыly 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 číslých 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 Pásmo. 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 přiléhající 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. Poukazuji pouze na všeobecný ráz převeliké většiny Masereelových kreseb, ve kterých naleznete 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 tohuwaboju) 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. Literatuře 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 sugescí 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 Sisyfův 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 tendencnosti 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, žívoucí 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 nálezitém a účelném jich roztrídění. (Básně, jež přehlédnete 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 bubénkem, vzdalovali se rychle od proletariátu a vnikli 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, slepený 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 podlehl svodům „literárního a uměleckého světa“ s jeho směšně titěrným obecenstvem, 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, duchtaplých 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 velickému 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 řehtáček, 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 rozsmarně 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: jeho mentalita:
skutečnosti doby: zrychlený rytmus,
pozitivní a tvrdé, civilnost,
matematické, aktivnost,
vědecké, spontánnost,
rapidně produkující, smysl pro odvalu,
doby zázraků lidských, metodičnost,
revoltující, statečnost,
vytvářející novou societu, 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 vymřajícimu 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	vzduchová doprava
✉	o	listovní
	b	listonoš
	u	listonoš
balíky	s	ministerstvo
	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 příjemnějším 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 ZTRACÍ

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 nespolutváří.

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 velikých 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 vělice 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,

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 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, jíž 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 pralese. 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 tímž 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 zánícením 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 mňí 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. Vznešená 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 podívání, ale k užítku, a přece pohled na továrnu v chodu je závrtným 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 přenáší tito mašiništičtí romantikové dnes s klidem na nábytek či obydli, 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. Bio-mechanický 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 stylové 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 dramatická 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 dramatickou soudobých dějů. Je však třeba se dohodnout o tom, co se rozumí divadelní dramatickou a zda pojem, který nám zůstala dramaturgie, reprodukuje dobře naši divadelní potřebu děje, napětí, srážky a smíru.

To, co jsme si zvykli nazývat divadelní dramatickou, je stále ještě zasazeno do představového obzoru renesančního člověka. Vykládáme stále ještě s Lessingem Shakespeara. Drama a dramatická 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 poněktý o hrdinnosti světa. Tato hrdinnost stala se kvalitě 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...*

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

Dramatická 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. Dramatická není odpověď ani otázka.

Dramatická je nejdřív dějovost, která se povždy zdůrazňovala a skoro vždycky nenaplnovala. Děj však není sled sylogismů, ani psychická příprava k činu. Děj se nekončí zabitím 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 dramatickou. Neboť dramatická stejně jako poetičnost je citová sféra. Není zjevem, jednotlivostí, událostí, krizí nebo rozřešením.

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

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

Dramatická 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 dramatickou.

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 dramatickosti, 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)

Vilém Santholzer:
DŮM JE STROJEM URČENÝM K BYDLNÍ

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 zničilo 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 brací m 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; suprarealistická báseň, řetěz optických asociací, jehož články jsou suprarealistické 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 suprarealistické jako filmové předměty. Fotografie sama zhušťuje realitu, činíc z ní suprarealitu; fotogenie, jež dává fotografii smysl a umělecký řád, musí ji využít k úměrně zhuštěnému optickému dramatu: dynamický rytmus šileně nadskutečného 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 suprarealitě), 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 bojovny. 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 drammatizuje ji.

Claude Debussy byl prvním revolucionářem. Jako Cézanne, povýšil i on na zákon věcnost formového obsahu a čistotu výrazového prostředku. Této purifikace je schopen toliko dobrý řemeslník. Debussy zpřetrhal předivo dialektiky, již 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)

Ne název pro název. Titul, forma. To stačí, abychom se vyhnuli koncesovanému: filmová hudba.

Byla-li dělena hudební součást filmu na mechanickou hudbu nebo hudební doprovod, byla to začátečnická neinformovanost jistě katastrofální pro filmovou význačnost.

Blíže:

Hudební doprovod? Zajisté nevýrazné a nekonsekventní. Hudební přivrzávání pohybem stejnoměrným filmovým metrům. Nekontrastující. A potom hudební složka, jejíž důležitost ve filmové produkci nebudeme popírat, je odsouzena bezmyšlenkovitě k podřadnému posluhování.

Mechanická hudba? Lžipokrok. Jistě horší nevýraznost než v doprovodu živých nástrojů. Dynamika salónního orchestru doprovázejícího film je jakýmsi prativarem kontrastu moderní formy filmu, poněvadž jednotlivé nástroje, třeba umístěny v podružný, sekundující pohyb, svou jednoduchou dynamikou charakterizují sebe, tj. rozlišují se. Mechanický? Ne. Imitující zvuk hudebního stroje je odvozeninou, tedy nepůvodní jako každá imitace. Původ ztrácí individuální barvu, která byla jedinou složkou vyrovnávající se kontrastně s celkem. Tedy doprovod hudebního stroje zestejní daleko více dynamiku filmového celku než salónní orchestr.

Hudební doprovod salónní, mechanický?
FILM.

POPÍRÁME hudební doprovod:

1. zjednodušuje kontrastní celek dynamiky,
2. forma filmu je ochuzována systematickým upozadováním hudby.

POPÍRÁME hudební mechaniku ve filmové produkci:

1. ochuzuje hudební dynamiku imitací,
2. jakožto imitaci původního,
3. mechanická hudba není uměním, poněvadž jedinou uměleckou schopností mechanické hudby je imitace, a tu umělecky popíráme.

FORMA:

Absolutně pohyblivá. Bude pohybem tvořena. To jest: Budeme u nové formy: filmu.

Neinspirují nás k formě scény. Detailování bylo by nadbytečné. Hlavní pro formotvorné je prvek: pohyb. Rytmus metrů nebude podporován rytmem hudby. Film bude hudebněn tak jako poezie. Výtvarné hudebnění uskutečněno. Ovšem složky jsou vyvinovány polydynamicky, tj. vcelku bude rozhodujícím moment vzniku.

Forma filmu bude nejdokonalejším zmnožením umění, jejichž jednotlivým momentem je skladba, tj. vůle tvůrčova.

INSTRUMENTACE:

Salónní orchestr byl východiskem v minulé detailizaci filmu. Charakteristika kontrastu dechů a smyčců zapomenuta. Smyky diletantsky odbývané. Skladby neinstrumentované, spíše rozvržené mezi několik sekundujících nástrojů.

Rozhodným pokrokem ve filmo-orchesterální produkci bylo užití džezbendu a jeho rytmů. (Nemluvím o dynamickém vztahu k filmové projekci.) Oživilí jsme dynamicky i kontrastně.

Moderní instrumentace filmového orchestru bude zajisté stavěna na základě živototvorných džezových rytmů. Nástroje:

flexaton, havajské znící kovy, dřeva a neurčité tóny v úderech. Nesmíme však zapomínat jednotlivých charakterů. Neškatulkujme výraz.

Hlavní:

Filmový orchestr hmotou zvuků a barev bude prozatím jedinou řečí formy filmu.

Ostatní tvůrce.

Vítězslav Nezval: FILM

Pryč od dvou model! První, ars academica, již hrozil konec ve střepinách mitrailleur dadaismu, zachvacující znovu odštěpky dadaistické bohémy, akademické umění ve všech podobách.

Je třeba souhlasit s těmi, kdož chtějí uvarovat film před Múzami.

Ale je jiná modla, směšný a neinteligentní bůžek diletantismu, jenž se šklebí na umění jako malíř pohlednic na Monetův Kapucínský bulvár.

Odchovanci odpadků kultury, jejichž životnost a odvaha není o nic větší než odvaha slepce ulehnuvšího vedle úlu.

Je třeba vypudit je od filmu stejně jako všechny akademie.

Film, stroj na řeč a řeč sama.

Abstraktní umění, jež pod blokádou moderních krás mátlá jazyky, pokoušejíce se o cosi zajímavého a předem mrtvého jak esperanto, abstraktní umění, podivuhodná, ale bez oné možnosti všeobecnosti mateřštiny.

Film je mateřština bez vlasti, sanskrt nového lidstva. Nemá smutku bludného Ahasvera, jsa všude doma. Jeho tvář není podobna Janusově tváři. Není vázána minulostí a nestrachuje ji budoucnost. Hle, ono zachvění lístku, jež je ztraceno navždy ve vesmíru a jež je možno kdykoliv probrati k životu na kinoplátně. Jeden puls z rytmu věčnosti, jenž nás kdykoliv

presvědčí, že božství nestárne. Není třeba vymýšlet nových božstev, hrdin, tvarů. Vše je dáno v čase a světle. Staré řeči: aqua, l'eau, wasser, voda. Moderní umění použila jakéhosi zevšeobecnění, ida. Ale jak hovoří voda, promítnutá na kino-plátně! Řeč srozumitelná stejně Papuánům či Francouzi jako básníkovi.

Mluvit ke všem! Ke staré Evropě jako ke krajům bez dějin. A k čemu ještě diletantů s věčnými trojúhelníky, detektivy a unylým líčidlem prostitute!

Obraťme se k hvězdám: Chaplin, Fairbanks, Mary Pickford, Nazimová, Lilian Gish. Milovali jsme jejich magické hůlky, jimiž evokovali smích, dětinství, křehkost a chvění lásky. Ale film je víc než hvězdy.

Neboť nejde o drama, román, hrdinné či idylické epos, směšnou či vážnou historiku. To jsou stejně odkazy starého umění jako fotografický šerosvit, kopírovaný uměleckými režiséry podle Leonarda. Jde o jasnovidné aranžmá, lidský výběr. A závody na Broadwayi, jež čpí uměním a obchodem, jsou stejně daleko filmu jako olympijské hry s Euripidem.

Je třeba uzdravit všechny smysly, aby vnímaly jako čočka, a mít ležérnou důslednost Archimeda či Newtonův mozek. Ležet pod stromem a nechat si rozbít nos pádem jablka, abychom odkryli některý z věčných zákonů, jehož by použil člověk k svému štěstí. Imitace přírody a přehodnocení přírody, jak prázdná hesla dnes. Obě se dovolávaly Múz. Malíři, básníci, filosofové, kteří jste pro jeden nový tvar či poučku nechali minout tisíce tvarů a zákonů, jež se odehrávají v každé vteřině. Sbohem, Múzy, a sbohem, stars! Váš půvab se udrží setrvačností ještě několik desetiletí. Sbohem, umělci, jejichž heslem je création. Váš příběh se bude vypravovat jako pohádka o stavbě babylónské věže. Sbohem, přívrženci umění jako imitation, ani Zola, ani Dostojevskij nedali nám Paříž či člověka. Nejde ani o création, ani o imitation, nejde o Múzy ani o stars. Film! Neboť slovo naturalismus je zdiskreditováno oběma modlami. A film, jenž chtěl zachytiti původně chůzi koně a jež aplikovali na umění, bude napříště věren

svému poslání. Věda a poezie, nepřipomíná-li to veliké epochy dnes vyhynulých náboženství!

Film. Nový sanskrt. Ale o čem především mluví!

Současné vnímání. Bod, jenž byl v programu všech moderních estetik. V programu. Odůvodněno civilizací rychlosti, jež vráží věci do sebe, měníc smysl perspektiv. Simultaneismus a kolik ještě názvů!

Jediný film toho dosahuje bez zmrtvělé syntaxe. Moře se vlní na střeše vily, zatímco opodál v zahradě hoří ohňostroj a mezi dveřmi se rozplývá vidina ženy, jež tu existovala před dvaceti lety. Jediný film je schopen toho, co vytváří hudbu: harmonie a kontrapunktu. Optické varhany. Rejstříky definující fotogenii. A defilující rytmus. Celá doba členěna šestnáctinami. Do toho synkopy à la džezband. Věc psychologie a techniky. Současnost akce a vzpomínky stejných intenzit. Ponenáhu sen nabyt převahy a zaplňuje plátno music-hallem, zatímco ze vzpomínajícího zbyly toliko zvětšené oči, poletující nad sklenkou absintu.

Filmová technika. Nejde o estetiku. Film, jenž jí dosud našťěstí nemá, má pro budoucnost o jeden zbytečný boj méně. Ačli ob stojí z estetického hlediska mořské dno, či krajina točená z aeroplánu. Člověk bez příkras. Krásný film nereprodukuje tvarů. Vyrábí je přímo. Jde o to viděti v něm stroj, jež obdařil lidský důmysl bezvadnými nervy, hltající hmotu a vytvářející život posmrtný. Nazveme to tak. Objektiv, hltající z určité vzdálenosti mraveniště. 200 obrázků za vteřinu. Připustná horečka. Nebezpečná! Žaludek pracuje. A potom na kinoplátně. Promítací aparát jako by mluvil ze sna. Mraveniště. Ale toho jsme dosud nikdy neviděli. Film nereprodukuje tvarů. Vyrábí je přímo. A přece nic než absolutně přesná reprodukce, naprosté vykonání úkolu. Věc techniky a ducha.

Mystifikace v režii. Odchod od starého komedianství! Definitivní rozluka mezi divadelním hercem a filmovými stars. Lze napodobovat afekty každého večera před vyprodanými lóžemi divadel. Teplota rozhodne o hlasovém výkonu.

Ale kdo se odváží opakovati svůj včerejší úsměv? Opakovati! Filmová režie si odvykne patrně zcela tuto drezúru. Jistě.

Hvězda: Navýsost dokonalý člověk, jenž zaslouží této koruny. Viseti všemi smysly na přítomné vteřině. Neboť osvětlený čas je jediným malířem valérů. Ve tváři, při chůzi. Hvězda: Je třeba býti tak dokonalým, že se to podobá spuštěnému stroji. Akord cis dur. Toto piano má špatnou rezonanční desku? Zkoušejme. Maličkost rozladěna? Vše v luxurním pořádku. Cis dur akord.

Stejně stars. Vydát bezvadně cis dur akord. Ale co to znamená? Není tu normy. Výroba hvězd není standardizována ani patentována. Lilian Gish, housle, vyrobené jedinkrát v dějinách lidstva. Nástroje se budou rodit nadále samy ze sebe. Režisérův úkol. Uhoditi správně cis dur akord. Ale to předpokládá dovést nalézt klávesy. Uhádnouti základní klíč, v němž je naladěno tento člověk. Jaký úkol! A čekati na to, jak vyloudí nutný cis dur akord. Toto překvapení nepokořuje. Nástroj v napjatém očekávání, co bude na něm uhozeno. Stejně napětí v očekávání odpovědi. Neočekávané a se vši rozhodností.

Dosáhnout reflexu otcovy smrti v detailu dceřina obličej. To je úkol.

Zkoušejme. Otec je zcela zdrav. Ten či onen byl nejzdravějším mužem. A nalézt všechny důvody pro smrt nejzdravějšího muže. Analogie jsou vysvobozující i vražedné. Pro tuto vteřinu je třeba, abyste byl tyranem až do konce. Co se děje ve vaší tváři, hvězdo. Chvějete se o život svého otce. Režisér věří stejně mystifikaci úkolu, jenž je položen. Konečně tyto důvody jsou pravděpodobné. Prožil s vámi strach o smrt svého otce, vašeho otce, otce vůbec. Stejně jako vy? Prožil

strach. Ale vy jste žena. Otče, chcete znát, jak vás milovala vaše dcera dnes v 10 hodin 15 minut? Operatér točil. A toto vteřinové drama, jež se skutečně událo dnes v 10 hodin 15 minut, bude součástí a vteřinou nejnovějšího velkofilmu.

(Český filmový svět 3, č. 10–11, září 1925)

Co bylo o ni polemik. Kolik rad od pedagogů! Stálá mravní zodpovědnost. Ubohá básni. Co se nadráždila dobrých, těžkopádných ochránců zdravého rozumu. Co přestála anket, kritik a žárlivých pohledů. Dobří svedení jinoši, kteří si s ní nevědí rady strádající. Jaký klid ve šťastném postavení!

Báseň. Co se natěšila fantastických lehkomyšlníků, vymýšlejících zázračné nemožnosti. Co donkichotů, mužských kurtizán či náruživých narkotiků, okouzlujících svět a otravujících problematiku kritiky a básničky bez talentu! Báseň. Co její rodná podstata? Verš, rým, asonance, přirovnání. Jaké šibalství. Vyhledávají dvě spoluznějící slova. Jedině ty, hravý muži, pochopíš, co je to jít a hledat mezi všemi ženami tu, jež ztratila tento zlatý vlas. Hra. Komu je to málem? Špatným hráčům. Těm, kdož znají jen krotké a nudné hry. Těm, kdož nic nevědí o hazardních hrách na život a na smrt. Kdo pochybuje, že je rým hrou mezi životem a smrtí!

Ovšem jsou i dnes básníci, rýmující slova tisíckrát rýmovaná. Ale hry na život a na smrt! Vsadit vše na zázračný rým. Celý verš, jeho smysl — a neprohrát to. Že nelze ničeho prohrát v této hazardní hře? Pohleďte. Kolik zavražděných básníků!

Báseň. Hra, jež sugeruje celé nové světy. Užívá nenadálých refrénů, těch zaklinadel, jež nás posedají kdekoliv a jež by umožnily lidstvo, nebýt básníků, těch čarodějů, jež je evokují z propadlišť ducha.

Báseň. Nepředpisujeme jí ničeho. Předpisovati. Jak hříšné a trapné. Nepředpisujeme jí toho, čeho jí dáváme sami. Můžeme jí zítra či pozítří dát něco zcela jiného. Nechtěli bychom se nikdy vracet k tomu, co jí bylo vzbuzeno.

Předpisujeme jí celých lidí, hazardních hráčů, věčných pohádkářů. Neopakovati odvalu, jak bylo řečeno. Neboť někdy bude odvahou prostá píseň.

Česká řeč. Bylo prý dokázáno, že je ve stadiu šestnáctého století. Věřící tomu každý, kdo se s ní lopotil, věří tomu každý čtenář překladů z Baudelaira, těchto zkroucenin, i když je tvořil gigantický duch Vrchlického. Smrt na rožni všem literátským duším, jež patrně nečetly jediné skutečné básně, chtějí-li ukřičet a podezřívati z artismu českého básníka. Česká řeč a artismus. K smíchu všem básníkům, kteří cepují tuto neobratnou holčici. K smíchu všem, kdož četli jediný verš Villonův, jediný kalambúr starého parnasisty Huga, za nímž volal *dosti!* jemný hráč francouzštiny, ubohý Lélian. K smíchu všem, kdo musí zápasit s touto svalnatou Slávou dcerou.

Česká řeč. Byla prý ve stadiu šestnáctého století.

Jak se jí za to smát a jak strašně ji milovat a tlouci důtkami, když jsme se odhodlali vésti ji dvacátým stoletím. Hle, jaké možnosti čekají jejího básníka. Jaké zázraky: býti současně jejím dravým Villonem, melancholickým Mussetem či Máchou, jejím magickým a precizním Baudelairem, nevypočítatelným Rimbaudem a harmonickým Mallarméem, jejím frenetickým Apollinaiem — a pak soutěžit součtu těchto kouzel. Českým básníkem a sám sebou.

Kdo chce ještě nyní nařknouti z artismu českého básníka!

Báseň. Je ve své rodné podstatě tímtež, čím je lidový po-
pěvek, jenž si hrává slovy jako hádanka, a přece je nositelem lidského pohnutí jako nic jiného na světě.

(Falešný mariáš, říjen 1925)

Nelze chtít od ženy, aby porodila kolibříka. Nelze chtít od hudebníka, aby řešil svět. Lze ho vybídnouti, aby zpíval. Aby zpíval krkem dvacátého století, v němž jsou sladká a trpká vína, jež pijeme, světla a ženy, jež polykáme, vůně atmosféry, jež dýcháme, tóny a zvuky, jež dělají uchem proměny celého člověka, jak je dělal sirný déšť nad Sodomou, či skřivánčí píseň po potopě. Tóny se svými vztahy, rachoty se svými údery, harmonie bizarních ptačích zpěvů a automobilových trubek, vodopádů a vánočních koled.

A tanec? Pryč s jeho stylizovanými a programovými úkoly! Nechť ohýbá klouby, napíná svalstvo, harmonizuje linii těla a je nad vši svou invenční nevyčerpatelností exaktní jak tlukot srdce. Žádné grimasy z Przybyszewského, žádné hysterie, žádná hieratika velekněžská, tyto zrůdy, jimž se vyhne každá pořádná baletka a jež zdědila tu a tam nějaká zoufalá chudinka, vyčerpaná taneční prostitutka.

V moderním umění lze spojovat básně a malířství moderní typografií, v takzvaných obrazových básních. Je to krok k nečistě práci, proti níž jsme protestovali? Nikoliv. Neboť básně, o níž jde, musí být jen a jen básně a typografie, o níž jde, musí být jen a jen řešením výtvarným. Zde se slučují dvě zcela samostatná, naprosto vypracovaná umění a toto sloučení má

za úkol dvojnásobnou emoci. Báseň by obstála sama o sobě. Typografie je obrazem i bez této básně. Nenastalo znehodnocení a míšení cizorodých prvků či funkcí. Dvě hotová umění se sdružila. Zcela analogický je postup, když spojuje komponista hudební umění s básní, aby vytvořil píseň. Tato báseň musí dostačiti sama o sobě, rovněž jeho hudba, jež se s ní sdružuje. Tato hudba nemá ilustrovati básně, jak se stává pohříchu u některých starých komponistů. Tato hudba má být svébytnou, vyplývající jen a jen z hudebních zákonů, nikoliv z obsahu básně. Mezi touto hudbou a touto básní jest pojítkem toliko určitý společný záměr, jejich funkce, nikoliv obsah. I hudba i báseň řeší jeden a týž problém, ovšem zcela samostatně a nezávisle. V moderním pojetí nejde o básně za doprovodu hudby, ani o hudbu za doprovodu slova. Totéž platí i o jakýchkoli jiných kombinacích dvou či několika umění.

Staré drama? Žádná forma. Iluzionismus, jenž nás odpuzuje. Ó těch strašných rekvizit, jež slouží iluzi. Domy a pokoje, bouřky, vítr, sněh, tato lákadla k oklamání malých dětí. Věčná nápodoba a sloužení nějakému cizímu úkolu. Tříšť. Negace krásy. A spiritualistické divadlo? To vše po Ibsenovi, Strindbergovi, expresionismu? Toto hrozné, zrůdné stvoření, tento bastard nevkusu a hysterie. Pohyby přestávají mít napodobivost a stávají se stylizací. Nepřirozené strojení hlasů, nepřirozená světla, strnulá chůze, obřadnost, expresionistické nebo secesní kulisy, a vše to pod diktaturou duše. Ó kdyby vyběhly jednoho dne tyto zmrzačené „figury duše“, které tyjí ze skutečnosti, jež byla zdeformována, na zdravý vzduch, co by utržily posměchu! Nejsou formami, jsou deformacemi. Jsou bastardem jeviště a života, bastardem velmi nepodařeným, proto se jich štítíme. To není syntéza, to je nejhorší druh zrůdy. A přece nechceme obviňovati lidské pokolení, že od Aischyla ztratilo vkus. Nikoliv. Tam, kde dovedlo jasně cítiti a správně formulovati, vytvořilo základy krásy. Jak by se lidé vysmáli všem těm zrůdám duše, jež nejsou ničím samy

o sobě a jež neustále jenom křičí, jsou výrazem nějakého zá-
měru, otrokem a nikoli skutečností. Reprodukují cosi, nema-
jíce vlastních produkcí. A hle, jak nás dojmají za zimních
večerů pieroti a kolombíny, kráčející po promenádách do plesů.
Nejsou skutečností tohoto světa, jsou skutečností dávné bás-
nické fantazie, jsou čistou formou výtvarnou a poetickou. Jsou
skutečnostmi, jež nepředvádějí nic krom sebe samotných.
Pierot je pierotem, kolombína je kolombínou a harlekýn jejím
bratrance. Lze se smáti, potkáme-li je, ale to není výsměch,
lze plakati, ale to není proto, že by tu bylo něco k pláči. Typy
commedie dell'arte! Jedny z nejcistších a nejbásnivějších vyná-
lezů lidského dojatého ducha. Hle, tady se rodí čistá divadelní
forma. Anebo ten klaun, tento zázrak čistoty básnického vku-
su, koho ten napodobuje? Je sám sebou, svým kotrmelcem,
uměním, podívanou, divadlem. A provazolezkyně? Tento
umělec stále produkuje a nikdy nereprodukuje. Toto je
pravé divadlo a pravá hra, na život a na smrt. Jděte po našich
hřbitovech. Kolik tam leží obětí svého povolání. Ale smí se
spokojiti básník s klaunem, kolombínou, pierotem, smí vykrá-
dati tyto plody cizího ducha ke svým zájmům? Nikoliv!
Může si z nich bráti příklad, z jejich neskonale čistoty, ale
musí spolehnouti na svou vynalézavost a odpověděti senzibi-
litě své doby. Tady jsme u svého problému.

Snad jsem se v této věci pletl, jako v tolika jiných; ale při-
znávám se, že jsem na něco čekal. Že jsem si představoval
nástup nových lidí s novou fantazií a novými poznatky, s pri-
mitivní a nevyčerpatelnou potencí a silnou produktivitou. Ne
že bych čekal zázraky; ale čekal jsem aspoň jakési uvolnění.
Nebo aspoň pramének třeba nehojný, ale opravdu nový a de-
roucí se ze země... z nové země proletářů. Říkalo se, že při-
chází nová, proletářská kultura, jež hodí dosavadní měšťáckou
do starého neřádu; říkalo se dokonce se značným sebevědomím,
že už to je tady a že se, zatímco píšeme tyto řádky, odehrává
revoluce v umění. Kéž by tomu tak bylo!

Nemíním mluvit o umělecké kvalitě toho, co se nabízí pod
značkou revolučního umění; jsou mezi tím věci velmi silné
i velmi nicotné, tak jako v umění katolickém nebo kterémkoliv
jiném. Ale chtěl bych se ujistit jenom jejich proletářskou kva-
litou. Proletářské umění může znamenat 1. buď umění tvo-
řené od proletářů, nebo 2. tvoření o proletářích, nebo 3. tvo-
ření pro proletáře, nebo konečně 4. nesené duchem, jenž řídí
světový nástup proletariátu, jako je kolektivnost, revolučnost,
mezinárodnost a tak dále. S tímto minimálním teoretickým
předpokladem se dejme do hledání proletářského umění.

Umění tvořené od proletářů: Julius Bab to vzal doslova a pokusil se sebrat poezii psanou od dělníků. Mnoho toho není; z devíti desetin je to poezie formálně odvozená od buržoazních romantiků, obsahově si libující v programových výlevech a kuriózní leda tím, že ji tedy místo lidí, kteří se víceméně s bídou protloukli gymnasiem, napsali dělničtí samoukové; což jim nevadilo číst Walta Whitmana a být literární jako Richard Dehmel. Mám za to, že bakalář kteréhokoliv školení může být stejně málo zatížen literární tradicí jako cihlář a že dělník je schopen psát stejně subtilně a literárně jako třeba Ruskin, má-li na to hlavu a dá-li si s tím tu práci. Je možno, že v budoucnosti, při větším sebevědomí a lidštějších poměrech, se najde daleko více dělníků, kteří si sednou doma nad čtvrtkami papíru; je možno, že se mezi nimi objeví veliký a docela nový básník, ale to bude stejný div přírody, jako objeví-li se takový básník mezi farmaceuty, bankovními úředníky nebo spisovateli.

Víc už je umění tvořeného od intelektuálů, kteří se hlásí z nějakých příčin k proletářské revoluci. Dobrá, snad — a dokonce většinou — to má velmi silný vliv na obsah jejich díla. Bernard Shaw je ve všech svých projevech nepochybný socialista; ale ještě nikdo nenazval jeho dramata proletářským uměním. Anatole France nebyl zajisté méně socialistou než třeba poslanec Haken; ale jistě nikdo nenazval jeho Současnou historii proletářským uměním. Mnoho mladých poetů u nás i jinde zamává ve svých básničkách praporkem revoluce, když pár veršů předtím provětrávali sukénku své milé nebo žasli nad obloukovými lampami; promiňte, možná, že je to velmi nové, ale není to zrovna proletářské umění. Ať se rozkřiknou seberevolučněji, je to jen exkluzivní lyrika, jejíž oběh je omezen na velmi úzké literární prostředí.

Kupodivu, že si nikdo neklade otázku po proletářském umění v tom smyslu, je-li možno nové, a sice městské lidové umění. Lidové umění selské známe tuze dobře, a ve všech zemích; víme, že je a co je lidová poezie, lidová píseň, lidová fabulace, lidový ornament i lidová architektura. Víme také,

že to všechno nerostlo jen tak na mezích a v lese, nýbrž že to je z velké části lidové zpracování kultur víceméně aristokratických nebo buržoazních; a přece je to lidová, domácí a anonymně tvořivá kultura. Toť se rozumí, čím dále tím méně lze očekávat, že si dívka z Vršovic bude vyšívát zástěrku, nebo že novomanžel z Rafandy bude vyřezávat a malovat dubovou kolébku pro své příští mrně. Sama průmyslová výroba, tedy ta nejvlastnější půda městského proletariátu, potlačuje všechny takové výbuchy osobní tvořivosti. Městský člověk přestal vyrábět sám pro sebe; je konečně přirozeno, že jeho práce, jež nabyla praktické hodnoty peněz, se nebude vymrhávat luxusním a hospodářsky neúčinným způsobem, jako je rukodílná výroba folkloristická. Průmyslový proletář je třeba velmi chudý, ale není primitivní; jeho talíř je snad natlučený, ale je to talíř z porculánu a ne z hlíny. Lidové umění je výroba zároveň luxusní i primitivní; k obojímu se snad už nelze vracet. Zdá se, že ať to myslíme s proletářským uměním jakkoliv, bude proletariát spíše jeho předmětem a konzumentem než jeho podmětem a výrobcem. K tomu ostatně vede i výrobní specializace.

Nebo můžete pod proletářským uměním mýnit umění, jemuž by proletář a jeho život byl tématem a látkou. Nuže, nezdá se, že by toto bylo něco zcela nového a nebývalého; a nezdá se ani, že by se dejme tomu literatura těchto dnů do toho hrnula s vykasanými rukávy. Bylo by dobré pro život i pro literaturu, kdybychom měli, řekněme, román o strojuvůdci monumentální jako Ilias nebo epos o přadlákovi stejně plný obdivu jako tolik románů například o krásné a velké herečce. Je ještě mnoho co objevovat v lidském životě a lidské práci; jenže nedá se to vynutit žádným programem. Nelze žádat na pana Seifertovi, aby napsal román ze života havířů, pokud tento život velmi zblízka nepozná; neposloužil bych věci, kdybych se pokusil napsat román ze života česačů chmele, protože zvláštní a dobrodružný běh života mne

s nimi neuvedl v důvěrnější styk. Tady pranic neplatí dobrá vůle, nýbrž získávání zkušeností a velmi konkrétní životní souvislost. Jen bych si nepřál, aby proletariát byl okukován jako zvláštní a pozoruhodné zvíře; nic není buržoaznějšího než dráždivý zájem o „nejnižší vrstvy“ a jejich životní ma-
lebnost.

Koneckonců však literatura o dělném lidu není o nic víc proletářským uměním, než je, dejme tomu, román o princezně Meluzině typickým výrazem aristokratické společnosti.

Umění pro proletariát: s tím, zdá se, se nadělalo a nadělá nejvíc nedorozumění. Obyčejně se tím míní literatura tlustě namazaná revoluční tendencí. Na umění se přitom velké nároky nekladou; na proletářské čtenáře rovněž ne. Je to převykování jistých politických tvrzení v zábavné formě; pohříchu obyčejně málo zábavné. Neodmítám s nějakou fyzickou ošklivostí tendenci v umění; myslím jenom, že pokud jde o tendenci, jdou skuteční básníci před dobou a neklusají s pokřikem za ní. Revoluce se hlásá před revolucí a nikoliv při ní; děje-li se revoluce, jak jsme ujišťováni, je na čase mluvit o tom lepším, co má přijít po ní. Všechno si může umění dovolit; může si vymýšlet víly v lesích a anděly mezi lidmi, ale lhát nesmí; nesmí zkreslovat to, co jest, aby sloužilo nějakým účelům, jež nejsou jeho vlastní. To je sice stará vesta; ale sebe-křiklavější nová kravata neučiní tuto starou vestu zbytečnou. Umění pro politickou partaj není ještě umění pro lid.

Zbývá konečně umění proletářské v tom smyslu, že svým způsobem, svými stylovými prostředky se inspiruje na ideových slovech, jimiž je označováno revoluční hnutí proletariátu. Někteří poetové se domnívají, že mají podíl na světové revoluci, provádějí-li například jakýsi nepořádek na poli typografické úpravy básniček. Jiní mají za to, že se účastní hnutí mas, diskutují-li o možnostech davového divadla. Jiní prosa-

zují internacionálu tím, že píší o námořnících nebo vpletou do jednoho řádku Timbuktu a Liverpool. Jiní se připojují k průmyslovému dělnictvu tím, že opěvují stroje těžkého průmyslu, a tak dále. Je v tom mnoho chtěnosti, ale také mnoho naivity. Například davové divadlo může být pěkné, ale je příliš drahé, než aby se mohlo stát proletářskou zábavou. Nebo potlačení interpunkce je sice dosti zábavné, aspoň pro toho, kdo to sám dělá, ale nemá jaksi vlivu na situaci mas; a co se týče literárního zájmu samotného proletariátu, myslím, že se většinou drží teček a čárek na jejich obvyklém místě. Nezdá se vůbec, že by revoluční masy nesly s sebou nový a revoluční vkus. Zatím je to věc velmi exkluzivních literátů a umělců, bez dalšího vztahu k proletariátu.

Myslím tedy, že žádný z řečených druhů umění se nemůže bez jistého podfuku jmenovat proletářským uměním. Ale snad se bez mnoha řečí shodnem na jiné, ovšem velmi prosté definici: proletářské umění je to, které je proletariátem konzumováno, protože je jeho životní potřebou. Je-li mu milejší harmonika než čtvrttónová hudba, mluvmе o harmonice a ne o hudbě budoucnosti. Ovšem předpokládám, že by byl ve svých zálibách ponechán sám sobě, aniž by mu pečliví a placení vůdcové diktovali jeho takřkajíc povinnou školní proletářskou četbu. Přiznám se... i za ostatní, že víme tuze málo o tom, co čte a má rád proletariát, je-li ponechán sám sobě. Předpokládám, že — pokud mu jde o požitek — má raději pořádný dobrodružný film než sebrané spisy Marxovy; domnívám se, že aspoň po té stránce není velkého rozdílu mezi ním a námi ostatními. Myslím, že čte raději romány nežli verše; v oboru románu pak že by dal i dnes přednost Hraběti Monte Christo před Iljou Erenburgem. Zajisté pak jsou knihy, kterým dává přednost před starým Dumasem; ale my, přátelé, jsme je nenapsali.

Často mne zarazí u většiny nových knížek, které čtu, vzpomenu-li si, k jak úzkému kruhu lidí se obracejí. Snad vykřik-

nete, že jsem zpátečník; ale staré knihy se obracely k většímu počtu lidí; a nejprvotnější literatura mluvila k největšímu počtu, ke knížatům lidí stejně jako k pasákům koz. Veřejnost, k níž se my obracíme se vším svým tvořením, je takřkajíc jenom symbolická; ve skutečnosti je to hlouček podivínů, kteří se z příčin dosti tajemných zajímají o umění nebo o nás. Neříkejte, že píšeme pro buržoazii, nebo pro národ, nebo pro nějaký určitý druh lidí; máme co činit jen s velmi omezeným počtem dosti výlučných a osamělých jedinců, o jejichž skutečném životě nemáme ponětí. Potřebujeme holiče nebo švadleny košil, ale je velmi málo pravděpodobno, že by holič nebo šička z konfekce potřebovala zrovna nás a našich knížek. Potřebují vůbec nějakého umění? Patrně ano, neboť se chtějí někdy povyrazit; a já považuji jejich nárok na zábavu za velmi spravedlivý a slušný. Neokřikujte mne, chci být upřímný; chci se přiznat, že čekám od umění, aby bylo jistou kratochvílí; nebo řekněme jakýmsi potěšením. Já vím, že má nadto jiné, velké i tajemné úkoly; ale tento není z posledních. Zajisté bylo tajemným posláním pazourkové sekyry, aby přispěla k instrumentálnímu pokroku lidstva a podala jednou svědectví o jeho počátcích; ale jejím bližším a aktuálním úkolem bylo zabít vlka nebo medvěda. Aktuálním úkolem umění je zabít nudu, stesk a šedivost života; činí-li více než to, tím lépe; ale nečiní-li to vůbec, je špatnou pazourkovou sekyrou, neboť nás nechrání před obludami, jež nás šírají.

Rád bych tedy tvrdil, že světu je skutečně zapotřebí proletářského umění, totiž umění, jež by bylo živým a náruživě hledaným potěšením dlaždiče, přidavače, havíře, fabričky a všech ostatních. Nu ano, do jisté míry je to film; jenže já mluvím o umění, a tím je film přece jenom v případech ne zrovna hojných; většinou je prostě metrovým průmyslovým zbožím, tak jako kartoun, kaliko nebo noviny. Nicméně i dosti špatný film podává svědectví o tom, co je blízké srdci městského, poměrně zkaženého a otráveného člověka; jsou to jisté přirozené a stálé hodnoty, jako láska, statečnost, důmysl, krása, optimismus, mocné a vzrušující dění, veliké výkony,

dobrodružství, spravedlnost a podobné motivy, jež se nijak zvlášť nezměnily od stvoření světa. Úžas a sympatie, to jsou i dnes nevyčerpatelné a hluboké prameny lidové záliby; snad je jich víc, ale všechny jsou stejně primitivně a nepřekonatelně lidské.

Kdyby se mělo zrodit nové lidové, to jest lidem prožívané umění, muselo by se patrně velmi přímo a plně obracet k této lidské a lidové přirozenosti; ale nesmělo by k ní jaksi blahosklonně sestupovat, nýbrž prodírat se k ní s námahou a povznesením ducha; neboť jinak není velkého umění. Bylo by nutno dobývat ho z kýče a nikoliv z oblasti exkluzivních výtvorů; bylo by třeba ohlédnout se po všelijakých prastarých tradicích (k nimž čítám i soudní síň, film, hrdinské eposy, kolportážní romány a jiné nedosti oceněné zdroje) a pak udělat z toho umění. Ach, kdybych mohl prorokovat, jak se to udělá, nepsal bych tento článek, nýbrž napsal bych román; bylo by tam o lásce a hrdinství a jiných velikých ctnostech, a bylo by to tak krásné, tak sentimentální a povznášející, že by každý výtisk koloval z ruky do ruky, z ruky rozpíchané, rozleptané od prádla, rezavé cihelným práškem, potřísněné inkoustem do rukou označených zase jiným těžkým životem, až by se u všech výtisků ztratil titulní list a nikdo by nevěděl, kdo to napsal. Bylo by také zbytečné vědět to, neboť každý by tam našel sebe sama, tak jako nachází sebe sama, zpívá-li, že jeho „mladá léta nepoznala světa“. Být obecný, být nekonečně a svatě vulgární: to je nedostižná dokonalost, před níž jest nám zoufati.

To že nemá co činit s třídně uvědomělým proletariátem? Možná; ale s lidmi, lidi, to má mnoho co činit; a sice zrovna s tou třídou lidí, na kterou umění nejvíc zapomíná.

(Přítomnost 2, č. 33, srpen 1925)

Ujasnění pojmů

1.

Chceme-li mluvit o umění, musíme se dohodnout: co je umění?

Sledujeme-li pojem umění historicky, vidíme, že „umění“ neexistovalo vždycky. Stavěl-li Egyptan pyramidu, nebylo mu to uměním. Stejně jako stolař dělal jen dobrý stůl, a ne umělecký. Stejně jako Walther von der Vogelweide nedělal umění, když psal své verše proti papežům, ani jeskynní lovec neměl nějakých uměleckých cílů, když maloval na stěnu obraz býka. Ti všichni plnili určité potřeby své a společenské, a majíce jisté zkušenosti, dovednosti, dělali to dobře. My to dnes nazýváme — uměním.

Dnes uměním nazýváme malbu obrazů, děláním soch či veršů, divadlo atd. Jak vzniklo naše dnešní umění? Když schopnost kvalitní práce byla v širokých vrstvách pracujících zničena manufakturoou a později strojem a stala se privilegiem jedinců, stalo se z kvalitní práce „umění“, jež se stalo výsadou jedinců a bylo připočteno jejich záhadné a božské genialitě. Dosavadní (dnešní) umění kotví na řemeslné bázi.

Ale tato báze byla strojovou výrobou definitivně rozbořena. Odtud zoufalá situace všech dosavadních umění, zbavených životní účelnosti. Umění se vyčerpalo a úzkostný pokřik teoretiků, rozpaky umělců a marné, po dlouhá desíti-

letí opakované pokusy o vytlučení nových senzací („směry“) ukazují, že je smrtelně nemocno.

Stroj však nejen bořil, ale také tvořil. Pochopiv své vlastní určení, přestal napodobovat řemeslné tvary a počal tvořit tvary své, podle své vlastní zákonitosti a prostředků. Široko přes hranice dosavadního umění vznikají nové kvalitní tvary, vyrobené strojem, a nahrazují nedokonalé tvary výrobků cvičené lidské ruky. Vznikají neskonale dokonalejší, zákonnější tvary vyrobené strojem. Právě tak jako ony prvé tvary vzniklé z konkrétních účelů životních nebyly „uměním“, nejsou uměním ani tvary nově vznikající. Mají opět konkrétní společenský účel a věda pomáhá jim je plnit co nejúčelněji. „Umění“ dosahuje vrcholu své izolace od životní účelnosti, žije samo pro sebe a propracovává tuto situaci, dělajíc z nouze ctnost, do posledních důsledků: abstraktní malířství, čistá hudba, čistá lyrika atd. Prohlásilo: Kde přestává životní účelnost, začínám já. Jeho existence je odvislá od společnosti, jež si tento luxus může dovolit a je na něj zvyklá. Přiznejme si: jsme na něj zvyklí i my. Ale denní společenské úkoly na nás naléhají a omezují nás v jeho užívání.

A moderní život, mnohotvárný a svrchovaně reálný, nás stále více zaměstnává a sytí, bera půdu umění. Nepotřebujeme již tolik náhražek života, jichž lidé potřebovali v dobách, kdy jejich okruh životní byl malý, jednotvárný, nepotřebujeme umělých stimulací. Ještě je život lidský utlačen společenským řádem, ještě nevykonala technika všech svých divů. A proto ještě cítíme potřebu nahrazovat život skutečný životem fiktivním = uměním. Ale: již dnes a dlouho již vyjadřuje umění jen malou část životního obsahu lidského. Až se vše bude moci v životě uskutečnit, zmizí umění.

Zůstanou však kvalitní tvary, plnící dokonale vitální účely. Kde dnes již takové jsou a plní své cíle, nové účely, tam jedině jsou tvary skutečně nové, jež naprosto nejsou naším starým „uměním“.

Toto však dnes domýšlí svou izolaci, vypracovávajíce do důsledků své možnosti ryzi formy. Stojíme před rozhodnutím: buď žádné umění, nebo „čisté umění“. Potřebujeme-li ještě umění, děláme je takové, jaké nutně dnes je, jaké je stvořil historický vývoj. Neděláme umění středověkého. Nekopírujeme.

2.

Také obsah pojmu „poezie“ se měnil. Poezie byla kdysi slovesnou formou pro všecko lidské vědění. Obsahovala i vědu, filosofii, náboženství, politiku, dějepis atd. Časem jednotlivé tyto stránky lidské duchovosti se z poezie vydělovaly. Obsah poezie se stále zužuje, vytrácí se, mizí, ježto každý speciální účel tvoří si svou formu slovesnou. Funkce poezie přebírají útvary jiné. V pozdější době poezii byla odňata hlavně funkce politická, kterou dnes mnohem lépe plní úvodníky, plakáty, tábórové řeči atd. Funkci referování o současných událostech, kterou kdysi plnili potulní zpěváci a kramářské písničky, převzala dnes žurnalistika, politická a dějepisná próza. Tyto novější útvary plní své účely lépe, moderními prostředky a dokonaleji. V době vrcholného kapitalismu a nejvyšší specializace a diferenciaci výrazových prostředků (tvarů) může být poezie jedinečnou čistou poezií bez jakékoliv funkce jiné než vyvolávat emoce, sytit lidskou emotivnost. Poezie v přítomné době může mít jedinou funkci: ukojovat emotivní potřeby lidské. Nemá žádného obsahu, je iracionální, žije „čistým, bohatým, neprozkoumaným a nuancovaným životem pocitovým“ (Teige), je slovesným výrazem citového života (Märtenová). Je výrazem, ne sdělením, jako byla dříve, je luxusní formou řeči, jež nemá, nemůže dnes mít žádného účelu v životě, než ukojovat lidskou emotivnost. Vše ostatní: filosofie ve verších, historický román, tendenční politické drama právě tak jako zřymovaná gramatická pravidla jsou atavismem.

Než tento její jediný účel životní je jí brán a je jí nemožno jej dobře plnit. Tím je ohrožena poezie vůbec.

Slovesný výrazový prostředek, řeč, se postupem kultury stále více intelektualizuje. Řeč je dnes především výrazem kultury rozumové (vědy, filosofie) a zdá se, že jí nic jiného nezbyvá než být vědeckým, ne poetickým epilogem kultury. Moderní člověk ztrácí schopnost člověka středověkého a ještě člověka z minulého století, ze slova dovést si vytvořit svět. Jímá ho touha osvobodit se z otroctví abstrahující řeči, svéprávných jejích formulek, umělého vzdělaneckého světa, jehož je výrazem. Člověk touží vyslovit sebe, svět, věci přímo. Neboť řeč dnes není oním silným a pestrým materiálem, jímž kdysi byla. Knihotiskem řeč mluvená zakrněla, přestala být zvukem a proměnila se v soustavu grafických znaků, ztratila možnosti akustických kouzel (verš, rým).

Ale nejen materiál poezie je pokažen, i její jediný účel přebírají jiné prostředky. Emotivnost lidská je dnes ukojována jinak. Film a svět sám je dnes mnohem emotivnější. Buržoazie dnes ukojuje své potřeby poetické cestováním, sportem, luxusními předměty všeho druhu. Proletariát však nechce dát si nahrazovat život poezií, cítě, že poezie není nejlepším výrazovým prostředkem jeho duchových obsahů. Radikální skutečnost ničí svůj surogát. Poezie ztrácí ohromně konzum, bez něhož ani produkce nepotrvá.

Přítomná kultura ostatně nerodí již velikých básníků (nýbrž technické génie), monumentální poetické formy se neobjevují, ani absolutně nové formy slovesné. To vše nasvědčuje tomu, že se blížíme vyčerpání tohoto výrazového prostředku pro emotivní účely.

Jaké senzace citové a smyslové ještě dnes se dají z materiálu řeči vytlouci, to je otázkou další existence a možností poezie. To pochopili v Rusku a jali se vědecky studovat řeč a experimentovat s ní. To dělá u nás několik málo básníků, kteří pochopili určení poezie ve fázi vrcholného kapitalismu: být čistou poezií, ryzím lyrismem, dovršením druhu a formy samé (Seifert, Nezval, Halas).

Kritikové středověké orientace stojí před nimi s otevřenými ústy, nechápajíce jejich počínání. „Proletářství“ teoretici jim lají měšťáků. Mohou o nich stejným právem tvrdit, že jsou „měšťáci“, „ne proletáři“, jako mohou vytýkat totéž stroji. „Poetismus“ je prostě nutným důsledkem vývoje, plodem vrcholného kapitalismu, jako rádio atd., a je jeho etickou upřímností a opravdovostí, že dnešní stav poezie dovede si přiznat.

Poesie

nemoc černochů a opic

Poesie je umění utráceti
drahocenný čas

A tato nemoc
měkká poduška nudy
poesie

Seifert

V poetismu je vědomí veliké podmíněnosti poezie, její životní neúčelnosti, tušení jejího konce. Jen dirigenti měšťácké společnosti dovedou dnes povyšovat poezii (a „čistou vědu“) za společensky velevýznamnou, aby odvrátili produktivní lidi od sociálního aktivismu. Proto akademie, státní ceny atd. A tzv. „proletářští“ teoretici jdou jejich cestou a „proletářští básníci“ cestou příživníků. Poezie je dnes soukromou citovou zábavou, již maříme čas, jako např. zábavou rozumovou, hraním šachu, a jako taková má jediné své oprávnění. Je nutno důkladně odhalit tuto „známku dobré společnosti“, konvenci a obchod poezií!

Vše, co dělá dnes poetismus (= čistý lyrismus), jsou pokusy o zachránění poezie pro nás, kteří ji potřebujeme, protože žijíce v době nesmyslně organizované společnosti, jsouce okrádání o život, musíme něčím sytit svou emotivnost. A jsou to pokusy dobré a logické, jimž se moliou vysmívat jen ignoranti a lidé bez emotivních potřeb. Nová

kompozice bez gramatické vazby, asociální metoda poetizační, jež jde mimo morálku a rozum, účelné, ekonomické budování básní (účel: emoce), fantastičnost a životní elán, neproblematičnost a ožítí primitivního vztahu k dimenzi bez maloměšťáctví a filisterství, a vše to, co vypočítávat a vysvětlovat není účelem tohoto článku, vše to je jedinou událostí v české poezii posledních let.

Co však zůstane, až nadejde konec poezie? Zůstanou nové tvary slovesné, jež vznikají z konkrétních účelů životních, nových podmínek a nových prostředků. Ne v poezii vznikají a vzniknou nové tvary slovesné, ale mimo ni, jediné oprávněné, ježto tryskají z konkrétní účelnosti životní. Slovesné tvary vědecké a filosofické prózy osamostatnily se od 16. století, dnes dosahuje úrovně samostatného tvaru slovesného žurnalistika (jež již dnes je nejreálnější poezií širého všesvětového života), vznikají filmová libreta, hesla, zkratky, značky — než ani zde není naším úkolem vypočítávat.

Zbývá říci, že nemusí to být vždy slovesné tvary, jimiž některá epocha vyjádří především svůj obsah. Zdá se, že naše epocha, projevivší se technikou, nemůže potřebovat výrazu slovesného.

3.

Myšlení o umění není dnes revoluční, nedovede-li se osvobodit od tradičního pojmu umění, pokládá-li dnešní „umění“ za věčné a nutné pro všechny epochy společenského vývoje. — Proto také každá debata o „proletářském umění“, jež bere za základ a východisko pojem „umění“, jež nepojímá tohoto pojmu historicky a nezačleňuje umění v soustavu ostatních forem a všech způsobů výrazu života, je pochybená. Stejně, uvažuje-li se o vytvoření beztřídního umění v příští společnosti. Umění samo je pojem třídní, je luxus. Není sociální nezbytností. Místo „beztřídní umění“ musíme říci „beztřídní formy“. Neboť umění je pojem třídní. Zvláštní formy dnes nazývané „uměním“ nutno brát pouze jakožto

jednu etapu v historickém vývoji. Nemůže tedy jít o „proletářské umění“, ale o „proletářské formy“. Kde jsou? Kde se rodí? Zatímco jsme se pipalali s uměním tendenčním, sociálním, výtvoř samouků-dělníků atd., co jsme čekali „proletářskou poezii“, proletářské formy se rodily kolektivní prací proletariátu ve výrobním procesu. Byly to přísně věcné, účelné formy, vyráběné strojem. Nerodily se (a nezrodí se) v oboru umění, ale mimo něj. Jsou již zde a nejenže stojí vedle umění, ony je již nahrazují. Je naším úkolem, chceme-li pracovat pro „umění proletariátu“, vést pozornost proletariátu k těmto jím vytvořeným formám, jež mu buržoazie exploatuje. K tomu nás vede historickomaterialistická metoda v myšlení o umění, kterou z historicky dobře odůvodněných příčin proletariát přijal za svou. Historickému materialismu nemůže však jít o to, aby konstatoval pouze třídní užití forem (umění), zanikání buržoazní a růst proletářské ideologie, nýbrž vede nás nutně k tomu, abychom osudy forem (umění) vyvozovali z práce, techniky, postavení dělníka a konzumujících tříd, ze změny základní produkce, z potřeb a sociální možnosti pohybu producentova, z techniky, materiálu, dopravy atd. — z materiálu, účelu, nástroje a cviku, ze souvislosti mezi těmito pracovními funkcemi — ne z ideologie (vyvozování změny tvarů v umění z ideologie, ne z práce a materiálu, je ryze buržoazní, protože považuje duševnost za základ všeho ostatního), protože toto nás vede k pojetí formy jakožto pouhého nositele obsahu a tedy k starému pojmu „umění“. Tato historickomaterialistická metoda, kterou jedině může komunista uvažovat o umění, nám praví, že proletářským uměním není báseň dělníka-samouka, ani básníka, jenž přijal ideologii proletářskou, ale stroj a výrobky stroje, jež proletariát kolektivní prací zrobil. Že nemusí existovat drama proletářské, proletářský epos atd. Stroj nejen rozbořil „umění“, vzav jim pracovní základnu, ale vytvořil také zárodky nových forem. Tyto vypracovat dále a důsledně, stvořit přísně účelné, věcné formy (a tedy beztřídní) pro účely praktického života a užívat jich, je prvním

úkolem proletariátu v oboru „umění“. Tzv. konstruktivismus ukazuje svou nejzákladnější příbuznost s příští kulturou proletariátu. To platí o uměních spočívajících přímo na bázi řemeslné, čili přibližně o tzv. výtvarných uměních a o všech produktech produkce materiální. O produkci duchové promluví dále. —

Nutno zde poukázat na zásadní rozpor dvou stanovisek, jež smířovat bylo by naivní: posuzujeme-li věci ze stanoviska formy („uměleckého“) a ze stanoviska realizace společenského systému komunistického. Člověk, jemuž jde o krásu tvarovou (umělec), musí být v stálém rozporu s komunistou, člověkem vůle, činu, člověkem typicky obsahovým. Umělci jde v první řadě o dobrý, organický, účelný („umělecký“) tvar, komunistovi o realizaci jeho představy nové společnosti — jakoukoli formou. Nemůže ho zdržovat směšný pro něho zřetel k formě. Tento rozpor je nutno uznat do důsledků a důsledek pro komunistu-umělce je: neplést obě věci dohromady. Komunista-umělec nechť je umělcem, jde-li o krásu, o tvar, a neposuzuje tvar ze stanoviska účelu politického, nechť je komunistou, jde-li o věc, o čin, a neklade požadavků tvarových („uměleckých“) na věci, jichž účel nemůže brát zřetel na formu. K tomu pojí se hned požadavek ekonomie prostředků, plynoucí z obecného (proletářského) požadavku ekonomie práce. K politickým cílům užívejme prostředků nejúčelnějších — a těmi jistě není „umění“ a zřetel k tvaru vůbec! — A stejně k uměleckým, jimiž je dnes vyvolání emocí, šře: organický, účelný tvar (tvar především). Tím prospějeme i umění (tvaru) i svému cíli politickému. A z prostředků vhodných účelu politickému může se zrodit — nový tvar.

Posuzovat dosavadní realizace tzv. „proletářského umění“ není zde naším úkolem a pokusíme se o to jinde. Nebude těžko ukázat omyl, že za proletářské umění je často pokládán syrový materialismus s tendenčním přibarvením nebo jakási etická poezie. Narýsovali jsme vpředu povšechný obraz vývoje umění a je zřejmo, že tzv. tendenční umění stojí vývo-

jově na stupni středověkém, kdy do poezie patřila i politika, filosofie, náboženství a etika atd. — Lidé, kteří za každou cenu chtějí dostat tendenci do umění, zúžili si pojem revoluce na revoluci politickou. My chceme revolucionovat kulturu: jak, již jsme řekli.

Teoretikové „proletářského umění“ operují obyčejně s argumentem, že proletariát v novém umění proletářském, zvláště v proletářské poezii, vyjádří svou vitalitu, svůj představový a citový svět. To je především nedostí historickomaterialistické, protože umění souvisí především s produkcí a jí je určováno, teprve v druhé řadě a prostředně lidskou duchovostí. Jak je tomu však s výrazem této proletářské duchovosti? Hlavním duchovým obsahem proletariátu je poznání stavu společnosti a snaha společnost lépe zorganizovat. Vlastní formou pro tento obsah není umění, nýbrž teorie národohospodářská, respektive politická. Nacpávat tento duchový obsah proletariátu do forem poezie je vracet se do dob středověku, kdy různé stránky lidské psýchy neměly svých tvarů vyjadřovacích, kdy věda, politika, náboženství byly zahrnuty v poezii. Duchovní obsah proletariátu je ostatně silně skutečností, nemůže potřebovat forem, jež byly pouze náhražkou života. — Nechte básnit proletariát ve skutečnosti, ať z ní tvoří svůj sen. Až se jeho idea stane skutečností, nebude teprve potřebovat umění za svůj výraz — skutečnost sama bude výrazem jeho snu. Ten možno zabít uskutečněním (řekl Wolker) — nikdy však ne zbásněním jeho. — Chceme sny zabít, ne je pěstovat! To je jediná forma pro volní stránku proletářské duchovosti. Jejím poznání národohospodářskopolitickému pak nemůže být formou poezie. Ono má již svou nejvlastnější formu: teorii historického materialismu. Marx a jeho následovníci jsou po slovesné stránce proletariátu tím, čím např. epos byl rytířstvu. Marx je největším „umělcem“ proletariátu, protože vyjádřil základní zážitek a poznání proletariátu a tomuto poznání stvořil formu. Sto let po Marxovi se čeká „proletářská poezie“? Nebude jí nikdy! Intelektuální zážitky (a to je hlavní

duchový obsah proletářský) nemůže poezie vyjadřovat, lyrika se nehodí pro kolektivně reprezentativní užívání pro samu svou podstatu, své drama by mohl proletariát vytvořit teprve tehdy, až by zoufal nad svým posláním; prostředkem bojovým není poezie dobrým, nebo aspoň daleko a daleko ne nejvhodnějším (již pro měšťáckou revoluci 1848 nebyla poezie nejvýznamnějším způsobem výrazu a prostředkem politických jeho zájmů, a od té doby uplynulo téměř sto let vývoje, jež ukázalo, že poezie není dnes již nejvyšší slovesnou formou), co tedy má ještě vlastně být proletářskou poezií? Proletářskou poezií je dnes Marx a jeho následovatelé a bude jí jednou nová společnost.

Úkolem těch, kdož promýšlejí poměr proletariátu k umění, může být jedině úsilí, aby schopnost kvalitní formy, dnes omezená na úzký kruh jedinců, opět zevšeobecněla a byla zařazena do obecné účelné produkce; dbát o formu produkce všech užitkových prostředků a prostředků duchových. Obracet pozornost proletariátu na svět forem jím vytvořený a jemu zcizovaný, na prostředky jeho dobových potencií. Úkolem proletariátu je dobudovat svět účelných, věcných forem, jež začala buržoazie. V oboru slovesném pak: ne čekat na poezii a pokoušet se dělat poezii, ale založit dobrou, kvalitní terminologii, jež umožní zjedno- dušení a syntetické zprostředkování užitečných vědomostí.

4.

Konkrétní a jedinou dnes prací pro „nové umění“ (tvary) je práce pro tvary, bázující na technice a strojové produkci, úsilí odstranit staré, vyžilé formy a na jejich místo dosadit ty, které odpovídají současné době; vyvodit z přítomného stavu produkce důsledky, jichž dosavadní umění nevyvodilo. Další etapou bude umění, jež vyplyne z produkčních podmínek, jež vytvoří komunistická společnost. Jsme natolik orientováni historickomaterialisticky, že čekáme nejprve na tyto nové produkční poměry a pak teprve na tvary z nich vzniklé. Kon-

krétní plodnou prací pro nové tvary je dnes jediné práce pro tvary, jichž podmínky zde jsou a jež lze tedy vytvořit.

Revoluce sociální boří pevné, zachozené, „osvědčené“, vypracované, hotové, a proto už k smrti odsouzené a vyžilé útvary společenské organizace a staví na jejich místo útvary nové. Revoluční umění boří staré a vyžilé tvary produkce hmotné i duchové a usiluje o nové. Zde je styčný bod bratrského souručenství obou. Leckterý „etický“ nebo intelektualistický revolucionář-komunista je tolik zaujat proti všemu novému v oboru kulturním, protože ono napadá v něm maloměšťácké, neaktivní, staré a nerevoluční složky jeho psýchy. Revolučnost politická není vždy revolučností duchovou. My chceme spojovat obé. Pracujeme pro novou společnost a její svět forem.

Vytýká se nám často rozpor mezi naší vírou sociální a mezi naším počínáním a názory o umění. Porovnavše obé, došli jsme k závěru: Konstruktivismus leží úplně na linii příští proletářské kultury, ano kodifikuje první její zásady. Poetismus má své dobové oprávnění. Pracujeme na několik front, na jedné více, důsledněji a úspěšněji, na druhé méně a povlovněji, jak to odpovídá našim silám a době. Pracujeme i pro uskutečnění komunistické společnosti, ale prostředky ekonomičtějšími, než je umění.

Považovali jsme za nutno tyto otázky probrat právě zde, na místě věnovaném slovesnému umění, ježto v tomto oboru panovává největší zmatek v názorech.

(Pásmo 2, č. 1, říjen 1925)

Karel Teige:
POEZIE PRO PĚT SMYSLŮ

Po volném verši volné slovo! Marinettiho: Mots en liberté. Osvobozená slova, zbavená pout syntaxe. Abolice interpunkce, jež rušila souvislou plynulost textu, je důležitou vy-možeností básnické techniky, kterou nikdo dnes nemůže beze škody ignorovat. Když naše vědomí nezná ani tečky, ani čárky, a naše podvědomí tím méně, když, jak řekl Albert-Birot, není den oddělen od noci pomlčkou, proč vnucovat je básním: rušily by fluiditu obrazů, představ, asociací. Volná slova se shlukla v chaos Marinettiho básní. Bylo třeba, aby z chaosu vykryštovala nová hvězda. Apollinaire podřizuje osvobozená slova optickým konfiguracím ve svých Kaligrammech, které jsou objevením Ameriky, odhalením nového světa moderní poezie, a zároveň Kolumbovým vejcem. Jeho ideogramy, jimiž obrodil starodávné způsoby, jsou opuštěním akustické, fonetické a tedy i onomatopoické poezie; zapírají Verlainovu poetiku, požadující hudbu především. Přestávají být docela zpěvem, řečí, přednesem, jsou optickým znakem: slovo není už slovem řečnická a herce, je to slovo typografické se sériemi zrakových asociací jako slovo návěští, plakátu. Optické slovo. Bez gramatiky. Jeho slovník není ani tak kon-verzační, jako signalizační. Je to už něco jako vlajková řeč.

Marinetti naproti tomu zdůrazňuje naprostou anarchii slova a slovesnosti, kterou nesluší se kolonizovat zákony optiky: futuristé pokračují ve fonetické řeči, Marinetti pracuje onoma-

topoicky a zvukomalba vrcholí posléze ve zhudebněné poezii Francesca Cangiulla: Poesia pentagrammata.

Avšak fakt, že soudobá civilizace ze všech našich smyslů vykultivovala nejdokonaleji zrak (v neposlední řadě je zjemnění a zpružnění zraku zásluhou filmu), vykázal právě poezii cestu postupujícího zoptičtění. Nicolas Beauduin rozvrhuje široký proud své hymnické poezie do tří plánů: zavádějí se synoptické rozvrhy, rozmanité rubriky, využívá se všech druhů a charakterů písem; vstupte do těchto trojplánových básní jako do Caproniho trojpláštníku: je to také letem moderním světem. V moderních básních rozkvete typografická vegetace, svobodná a živá jako nějaké kapradiny v pralese či spíše jako údivné vypěstěné květiny v sadech. Nový básník, nebo popřípadě jeho výtvarný spolupracovník, je jako krotitel divé zvěře typografické, jež rozpíná své krásné svalstvo: zebry a tygřice, kolibřici a buldoci, antilopy a pŕlměsíce, oslňující kštice komety. Hostina pro oko, nikoliv hudební seance. Vzniká nový tvar knihy, nová typografie nabízí svou akrobatickou mrštnost moderní poezii, jež vtěluje své představy v typografický obraz. Umožněno simultánní čtení, tak jako čteme plakáty. Slovo této poezie není tedy zdaleka slovem řeči mluvené, ani slovem řeči spisovné, je optickým znakem nějaké skutečnosti, tak jako prapor je znakem svého státu. Poezie se tu odpoutala nejen od hudby, ale i od lingvistiky. Její „slovník“ dotýká se jakési moderní civilní heraldiky. A tam, kde poetisté se odhodlávají pracovat nikoliv již jen s valéry jazykovými a slovními, odpoutání od všelikého verbalismu, nýbrž začínají básnit obrazy a optickými standardy, vznikají obrazové básně, které zmocnivše se pohybu a světla stávají se fotografickou poezií, poetickou kinografií. Básně utkané z pohybu, světla a obrazu — poetická poezie beze slov.

Řekli jsme, že optická stránka poezie ukázala svou nadřazenost a větší živoucnost vlivem soudobých civilizačních konkrét, která přinesla velkou kulturu zraku. Řekli jsme, že tu hrál důležitý úkol i film. Dá se však na druhé straně předpokládat, že rozšíření radiotelegrafie rehabilituje valéry audi-

tivní. Že obrodí umění recitace. Avšak ta zůstane odvětvím separovaným od poezie, se svou vlastní estetikou: kvalita recitace nezávisí na tom, přednáší-li se K. H. Mácha či logaritmické tabulky. Lze spíše říci, že sledujeme-li text Máchův intenzívně, jsme nepozorní k umění recitátorovu. Ale rádio může nám poskytnout něco zcela nového: nové umění zvuku, stejně vzdálené od básnictví jako od hudby. Realizovat dokonaleji a racionálněji to, nač aspiroval Rusollo svými hřmotiči. Je pravděpodobné, že se nám dostane čistě zvukových radiogenických básní, kompozicí zvuků a hluků a jejich básnické směsi, jež by byla pendantem k aktuálním básním obrazovým a fotografickým. Ovšem radiogenická poezie nemá také nic společného s verlainovskou zvukomalbou slovní. Je také poezií beze slov. Také ona není slovesným uměním.

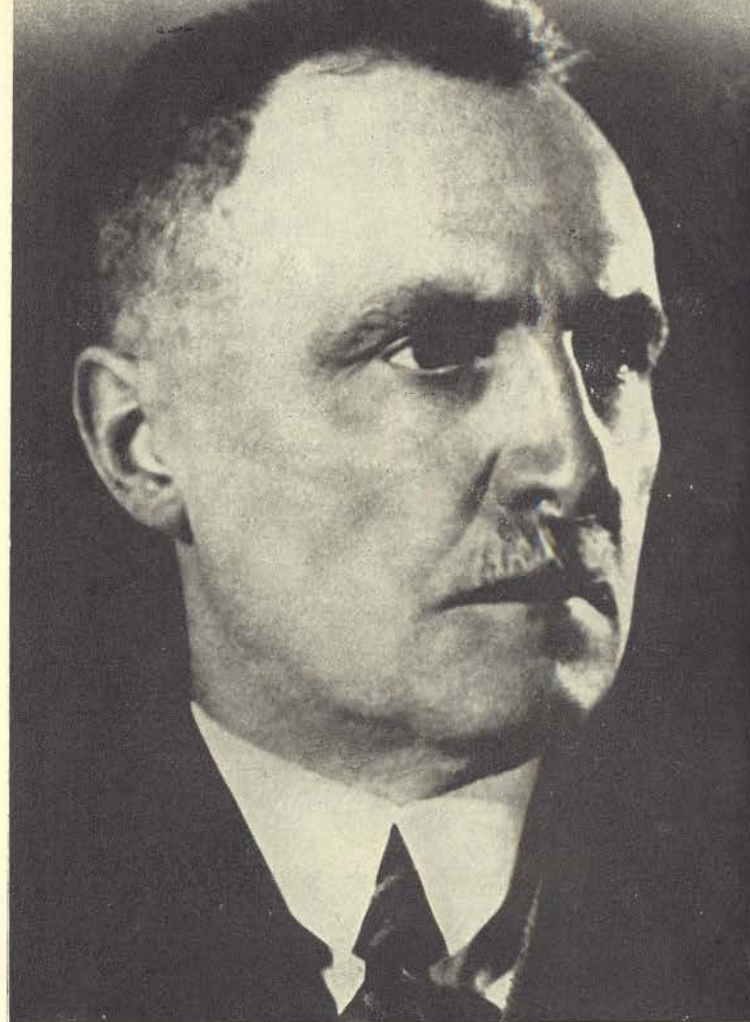
V souhlase se základní koncepcí poetismu můžeme konstatovat: Úkolem umění, jedinou jeho funkcí je prostřednictvím smyslů dojmát naši osobnost. Svatá a zdravá žízeň našich moderních smyslů, hlad naší osobnosti, chtivost těla i ducha, oheň života v nás hárající, nedovedou se již spokojit dosavadními úkazy: tato žízeň, tato chtivost, tento hlad trvají, jsou věčné a posvátné: ale v soudobém a dosavadním umění nenalézají již satisfakce. Náš zrak prahne po jiné podívané, než poskytují mu churavící obrazy a sochy, náš hmat chce se zkultivovat novými senzácemi, dosavadní hudba nevyhovuje již našemu sluchu a naše chuť najde ukojení snad jen nejlepší kuchyní na světě, kuchyní Francie, jež ne náhodou je zemí nejživější civilizace a kultury. Nuže tam, kde neuspokojují dosavadní útvary umělecké, vyrůstá poezie nová, vzácný květ moderního života, a chce, hovoříc ke všem smyslům člověka, saturovat jeho senzibilitu, bavit, těšit a projasňovat jeho ducha. Poetismus chce tuto poezii založit na smyslové, fyziologické abecedě, protože fyziologické reakce jsou nejbezpečnější, jednoznačné a dovedou bezprostředně navodit určité stavy senzibility a ducha. Poetismus chce mluvit ke všem smyslům (jen příležitostně akcentoval zrakovost, protože zrak je náš nejvytříbenější smysl), ježto chce mluvit k celému člověku,

člověku moderní kultury a rovnováhy těla i ducha. Umění hmatu, tactilismus, očekává své básníky. Právě tak kouzelnictví olfaktorální. Jestliže ten malíř a onen filmař mají bezprostřední spojení zraku se senzibilitou, duchem, jádrem osobnosti, není pochyby, že velcí jedlíci a gurmáni historie, rozkošníci pantagruelisté, se mohou těšit dokonalou komunikací chuti a duše. Přiznáváme vytříbenost chuti gurmánům a litujeme, že umění kuchařské netěší se té vážnosti, jaká mu přísluší. Naproti tomu náš hmat je snad civilizací vycvičen co do obratnosti, ale není dost vykulturnován co do citlivosti: senzace zrakové mohou v nás vzbudit při pohledu na hmoty rozličné hebkosti či drsnosti asociace hmatové, naproti tomu pouhý dotyk hmatový nerozezvučí v našem ústrojí, v našem podvědomí a vědomí téměř ničeho, nerozhraje naše nitro. Řeč vůní znají asi nejlépe milenci; parfumované milostné dopisy jsou prvním krokem k olfaktorálnímu básnictví. Ostatně mistrní zahradníci znali vždy trošku tuto abecedu a její citové odezvy, rovněž tak mnohá náboženství. Satisfakci ostatních smyslů (jejichž počet věda přesně nestanovila), smyslu tělesného, smyslu orientace, smyslu rychlosti, časoprostorového smyslu pohybu, přináší sport, jeho rozmanité odrůdy, automobilismus, aviatika, turismus, akrobacie: žízeň po rekordech, vrozenou aktuální mentalitě, sytí atletika, vášeň vítězství propuká v tenisových a fotbalových zápasech zároveň s radostmi kolektivní souhry, s pocity svrchované harmonie. Není sporu, že tato umění fyzické kultury zušlechťují a modelují našeho ducha právě tak, jako kdysi antické sochařství tak činilo. To vše je dohromady moderní mnohotvárná poezie, která chce básnit všim na světě, tvořit „ultrafialové skutečnosti“. Epikurova zahrada života není jistě rajským pralesem, ale umělým parkem, sestrojeným vědeckým zahradnictvím. Namítně-li se, že sport je hygienou a kuchyně služkou našeho obživného a sebezáchovného pudu, kdežto Umění potravou duše, že působíme zmatek mezi jednotlivými účely a zapíráme jedině kritérium účelnosti, můžeme odpovédět: sport vykonává nej-

lépe své hygienické poslání, je-li svobodnou hrou zdravého člověka: Káďa hraje kopanou pro radost ze hry, hypochondr jde na plovárnu, ježto mu to lékař doporučil. Pokrmy restaurují nás tělesně nejlépe tenkrát, když jsou nejintenzivnějším potěšením chuti. Milujeme nejlépe, nechceme-li než milovat: jen taková je morálka lásky. Soběstačná dokonalost těchto her a úkonů slouží nejlépe jejich praktickým funkcím. A právě tak se to má i při těch hrách, jež zvete Uměním. Čím dokonalější a čistší, čím dezinteresovanější a svobodně harmoničtější, čím intenzivněji obšťastňuje naši osobnost, tím více plní své mravní, sociální, lidské funkce. Dojala-li nás některá báseň a potěšila, přiznejme si, že je to také taková radost, jako radost veliké lásky či rozkoš dobrého dîner. Poetická radost je lidská radost. Proč by měla být hierarchicky povznášející, když vůbec pravá radost je na nejvyšším stupni lidských hodnot, měřených cílem života, štěstím. Poeta není více než jiný člověk: ale to už znamená, že je více než kněz či král. Nedokonalá věc není užitečná. Užitečná věc není nedokonalá, je krásná. Užitečné je krásné, tvrdí konstruktivismus. Krásné je užitečné, dodává ve shodě s antickou filosofií poetismus, jehož matematický duch ví, že lze členy rovnosti převrátit. Čím účelnější dům, tím krásnější. Čím krásnější báseň, tím účelnější a účinnější. Architekt necílí ke kráse, ale k dokonalé účelnosti svého výrobku: krása je tu určitým nezamýšleným plus, ale přece ne nadbytečná, je implicitní dokonalostí. Básník nechce leč napsat krásnou báseň, necílí k morální či sociální účinnosti. A přece implicitně ve své dokonalosti má báseň účinnost mravní, bez ní by nebyla dokonalá. Architekt i básník organizují své elementy účelně ve smyslu svého cíle: avšak cílem básní zůstává spirituální zábava, dojetí senzibility, osvěžení osobnosti, nikoliv didaktika a tendence. Báseň, která obšťastňuje osobní senzibilitu, má životnější sociální funkci než neúčinné veršovníctví ideologické a didaktické, které nechce působit krásou, ale sdělením obsahu, který by mohl být účelnější a výhodnější sdělen jinak než básní. Krok básně je taneční: není to krok turistů, ani vojáka, ani běžce.

Jestliže poetismus favorizuje právě onu poezii zcela odpoutanou od literatury, zcela smyslovou a primordiální a ve svých efektech výsostně spirituální, je to proto, že nové oblasti, bílá místa na mapě estetiky, nezbádané končiny, nové květy, nové reakce, hudba podvědomí přitahují jeho zájem a provokují jeho vynalézavost k experimentům: pokouší se tedy nahradit zvětšelé druhy umění, pokouší se nikoliv o obrodu, ale o vynalezení nových útvarů (obrazové, radiogenické, fotogenické básně, nové magic-city atd.), činících zadost nekonečné a mnohotvárné potřebě poezie moderního člověka, žízni po všeobecném lyrismu, v nichž je štěstí.

(Pásmo 2, č. 2, listopad 1925)

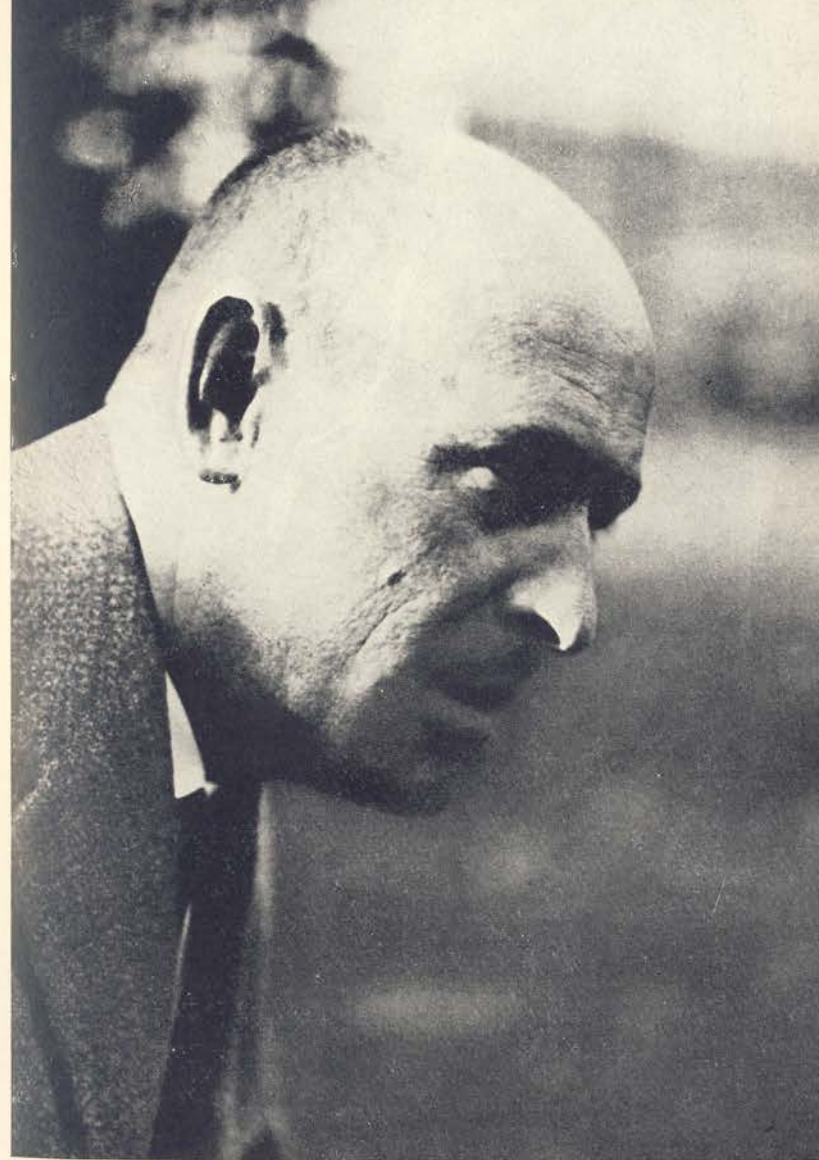


Stanislav K. Neumann

Jiří
Mahen



Josef Hora



Vladislav Vančura

Vítězslav
Nezval



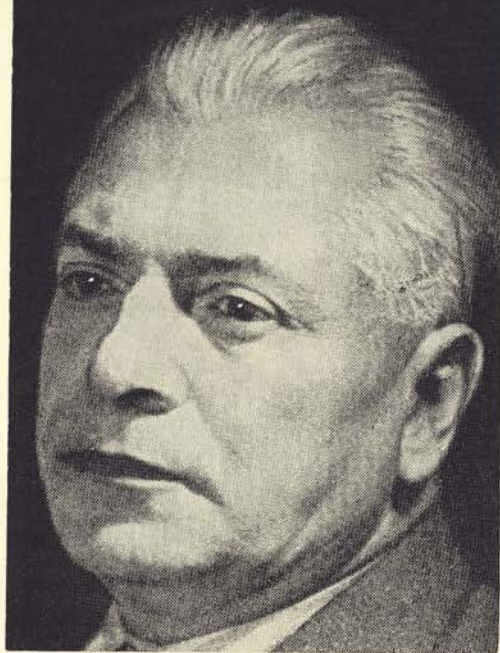
Jiří Weil



A. M. Piša



Bohumil
Mathesius



E. F. Burian



Jindřich
Honzl



Jiří
Voskovec



Byla doba, kdy normální člověk byl konzervativní, byla doba, kdy ojedinělá myšlenka, předbíhající životní proud, vpadala do prostředí sladce ospalých bonhommů jako nemravná výstřednice. Kdo se nehodlal přizpůsobit tradičnímu duchu a přijmout jeho předsudky a jeho snobismus, byl proskribovaným dobrodruhem, nepodařeným členem společnosti. Kdo z nás nečetl s nevolí o zoufalém a beznadějném boji samostatného ducha proti polointeligentní disciplíně malých měšťanů? Ale, ať tvrdí někdo opak, tyto doby soustředěné reakce jsou za námi. Naopak, katedry dříve okupované filistry a suchopárnými konzervativci se uprazdňují pomalu pro revoluční řečníky. Tvrdit, že je někdo tak násilně umlčován, jako byli umlčováni naši dědové, toť dělání umělých překážek a imaginárních mučedníků. Chceme-li lacino dokázat svou zásluhu, není nic snazšího než vylíčit napínavě překážky, jaké nám bylo překonat, třebaže jsme nenápadně přišli po rovné a válcované cestě.

Nuže, nemůžeme se ubránit pocitu, že naše moderní mláď vyšlo za výbojem po takové dosti hladké cestě a přitom gestikuluje, jako by svádělo boje s armádami nechápavých šosáků, a ukazuje na své fiktivní rány. Nechť je tento obraz považován za nadsázku, ale přiznejme si, že není nepravdivý. Byl-li včerejší normální člověk konzervativní, je dnešní normál revoluční. Všechny atributy normálního člověka, tj. zlatého

středu, ale zůstávají: je to sklon ke snobismu a nepřátelství k jakémukoli výchylce. Byl by to velký omyl domnívat se, že nepružnost je znakem jen takového a takového konzervativního názoru. Nepružnost je vůbec znakem určitých lidí, třeba největších radikálů, ale snadno se skrývá pod touto maskou radikalismu. Jestliže včera působilo mezi počestnými občany hrůzu slovo pokrok, působí dnes spíše hrůzu slovo tradice.

Málem jsme se dočkali všeobecného vnějšího zrevolucionování duchů, a přece v jádře: jaké to má výsledky? Bylo učiněno mnoho, o tom není pochyby, ale co na sebe upozorňuje nejhlučněji, toť revoluční tanec na místě tance prostřednosti.

Málem by to bylo dopadlo tak, že bychom byli všichni originálními a geniálními chlapičky, alespoň jsme nabyli všichni oněch znaků, které byly osudné pro inteligenci konce století, ale které nejsou naprosto osudnými dnes. Byly to vlastnosti, pro něž se stávali jednotlivci pozoruhodnými ve společnosti, ale současně zlořečenými. A tyto vlastnosti, které byly tehdy tajemstvím vzácných duší, mohou být odhaleny a pochopeny dnes dosti chytrým člověkem a velmi rychle osvojeny za účelem zajímavosti. Kdokoliv se naučí roli onoho poëta maudit, může se stát slavným pro tytéž znaky, pro něž se ho včera šttítili. Stačí pouze opakovat starou hru překvapování měšťáků, ačkoliv měšťáci se již ničím nepřekvapí. Při trošce upřímnosti lze přiznat, že je to koneckonců pouhá role, a nikoliv podstata. Ale kdo chce ještě nyní tvrdit, že je to podstata, nelze ho jinak nazvat nežli šosákem, neboť jsme se dožili nového typu: revolučního šosáka, zatímco konzervativní šosák vymírá jako bílý slon.

Je to sice smutný konec zábavy, ale z překvapování měšťáků vyprchalo kouzlo. Všichni znají pravidla této hry, v níž nikdo již nechce být pasivní a která se stala nudnou a fádni. Naopak jedna dáma správně vystihla, že by bylo vhodnější „épater les modernistes“, např. „épater les constructivistes“, kdyby vůbec udivování nebylo již příliš otřepané a kdyby architektura, již hlavně byl konstruktivistický krunýř ušit, snášela podobné literární bujnosti. Ale tu je vlastní zájem našeho

článku: architektura. Vizte, jak se kvapem oškrabávají štučky a ozdoby. Tento výjev byl by jen chvályhodný, nebýt bombastického řečnění, kterým je to doprovázeno. Nebýt rozumových, studených a téměř vojenských předpisů, které se sestavují v hlavním velitelském stanu a podle nichž je dovoleno pilným vojínům projektovat na věky, kde se vyhlašují jako objevy pravdy již objevené. To, co bylo dosud vytušeno citem velmi přesně, je nyní předříkáváno rozumově. Vůbec rozum, který dovede být rozumný jen tehdy, je-li imanentní ve svém království, vychází na lup a pytláč: stáváme se rozumovými. Pan Adolf Loos napsal svého času (jak dávno!) krásný článek, kde uváděl potřebu ornamentu v souvislosti s barbarstvím a zločinností. Velmi originální důvod proti ornamentu. Ale tento důvod přes všechno zdání vědeckosti není vědeckým důvodem, ale výtečným osobním důvodem a nemůže být používán jako vědecký axiom. Přesto uslyšíte často mezi hlavními devizami modernosti, jak se uvádí bezozdobnost jako protiklad zločinné zdobivosti, ačkoliv jsme, obrazně řečeno, ještě nesmyli dobře tetování ze svých paží a ač důkazy naší zvrhlosti naleznete v časopisech o pár let nazpět.

Snad ani není ozdoba takovým nepřítelem architektury jako špatný půdorys. U nás se sice vidí málo dobrých půdorysů, zato ale již je odvozena teorie o tom, že ornament nesporně zhyne pádem měšťácké civilizace. Přesto dávno před námi, kdy se tolik nevědělo o pádu civilizací, kdy nebyly ještě známy puristické programy, dovedli se architekti vyhýbat ornamentu z ekonomických příčin nebo vedeni svým vybraným instinktem. Abychom jasněji označili tu nebezpečnou vlastnost moderních propagátorů, na niž narážíme a kterou jsme nazvali v čele toporností, poukážeme na jednu jejich myšlenku. Je to např. mezinárodní typ vily. Světový standard. Tedy představte si typ vily stejný pro Čecha, Eskymáka, súdánského negra a třeba Angličana. Přese všechnu úctu, kterou máme k internacionálním předmětům, nemůžeme uznat mezinárodnost tam, kde je pouhou důsledností nebo

literární zálibou. Vilu, kde by se jeden pekl a druhý mrzl. Vilu, která je z jakéhosi mezinárodního materiálu neznámo jakého. I kdyby nám byl tento typ obydlí vzdálen pouze sto let do budoucnosti, je jeho myšlenka pro dnešního architekta stejně vzdálena jako kolové stavby. Je nevěcná, kdežto architektura je řemeslo par excellence věčné, současné, dnešní. Tedy zmíněná neohebnost jistě modernosti vězí v onom omylu, že se soustavně ponechává rozumu zvůle. Když se shledá, že jisté předměty je výhodno standardizovat, začne se ihned hlásat důkladné standardizování všeho, bezmála i těla, slov, myšlenek. Je to ona přísně důkladná logika, o níž napsal G. K. Chesterton, že je domovem v Hanwellu, londýnském blázinci. Když se shledá, že je kolektivní činnost v jistém oboru a v mnoha případech lepší než individuální, je to dostatečný signál pro stoprocentní teoretiky, aby popřeli vůbec existenci individuality a všechno podřídili kolektivismu. Tak se stane všechno nadměru jednoduchým, téměř geometricky prostým, všechny činy lze provést jednosměrně a důsledně. Vše je standardní v tomto iluzionistickém světě. Ale pohříchu svět skutečný, reálný je velmi složitý, velmi nuancovaný a jaksi nedefinovatelný, existuje v něm princip individualismu svorně vedle principu kolektivismu. Jedná se jen o to, aby se vědělo, kdy a kde. A tu je neplatný jakýkoliv nehybný program, byť byl sebemodernější. Lze tu nanejvýše apelovat na instinkt a vkus jednotlivce, kde rozum nemá již svou moc.

Neboť kromě rozumové disciplíny je třeba zjistit nespornou existenci jakéhosi skrytého pravidla taktu, které nás ospravedlňuje prohlásit za trapné příliš jednostranné uvažování nebo přílišné opakování užitečných pravd. Jsme tedy u dalšího bodu. Výtečné zásady moderní architektury jsou vtěsnávány do pravidel, jsou standardizovány v jakási věčná hesla. Tážeme se: Není to příliš brzké kamenění tak mladistvého a kritického hnutí? Je třeba si včas uvědomit, že výhoda a jistá věčnost praktických axiomů vězí v jich samozřejmém užívání. Nikdy se lidé nehonost jistými samozřejmými pravidly praktického života, a jestliže to učinili, považovalo se to mezi vkus-

nými lidmi za známku novopečenosti. Jistě nikdo nenapíše chvalozpěv na své pravidelné docházení do úřadu, ledaže by to byl přistěhovalec z kočovné ciziny, pro něhož tato pravidelnost znamená slavný obrat v životě nebo civilizovanost, kterou je nutno se nápadně chvástat.

Trvalá platnost matematických pravd je jaksi přirozená, neočekává potlesk, přestože je vážená, nebo snad právě proto. Ale zřejmě jsme došli tak daleko, že se začínají teatrálně chválit matematické rovnice, což vyvolává dojem, jako by byly bývaly dosud neuznávány. Toť nebezpečná šalba. Nedivili bychom se pak, kdyby se některému ortodoxnímu matematikovi znechutila tato profanace, kdyby opustil svou vědu prostituovanou tímto literárním obnažováním a kdyby se věnoval raději pěstování králíků.

Chceme jen říci tolik, že bude-li jakákoliv věčná, nejsvětější a obyčejná pravda, kterou všichni cítíme, rozumově uzavřena do standardní fráze, stane se heslem podobným oněm moudrým heslům obskurních sekt, sentencím antinikotinistů, staropanenských spolků a moralizujících vegetariánů.

Moderní architektura a vůbec všechny dobré moderní disciplíny se obhájí a doporučí nejlépe svým obsahem, svými činy, nikoliv tuhými doktrínami, které obvykle odstrašují jennocitné lidi. A bohdá se nestane, aby moderní architektura byla vyjádřena několika typografickými definicemi, kterým by se učili žáci nazpaměť, jako se učí zásadám společenské ohlednosti ve stručných poučkách: „Nepožádáš manželky bližního svého, aniž požádáš statku jeho.“

(Pásmo 2, č. 3, prosinec 1925)

Tradice. Kulaté slovo. Kopací míč pro každou nohu, mající čtyři prsty a žádný palec.

Tradice. Skrývačka. A mnoho potu nestojí, abychom v ní našli obyčejné šosáctví a nevědomý konzervativismus. Je to jedno z těch slov, jimiž můžeme bezpočtukrát házet a které nám nemůže být vráceno ani zneuctěno. Kolik referátů, článků a rozborů oplývá touto nadužívanou definicí.

Jsi-li futuristou, nejsi tradičním.

Jsi-li dadaistou, totéž.

Jsi-li poetistou, rovněž tak.

Jsi-li romantikem = ?

Impresionistou = ?

Dekadentem = ?

Jsi-li tradičním, jsi romantikem, impresionistou, dekadentem. (Všechno, co pro ČSR neznamená tradici.)

Jsi-li tradičním, jsi *konzervativcem*, epigonem žmoulajícím vše ověřené do omrzení.

Proč jsi konzervativcem (v uvedeném smyslu)? Protože ti není dáno být něčím jiným, protože ti není „shůry dáno, v apatyce nekoupíš“.

Tradice, pohodlná „apatyka“, ti poskytuje klidný, nikým nevyrušitelný život. Rozplýváš se štěstím, že konečně jsi „taky“ tvůrčím umělcem. Opravňuje tě však (a to je to hlavní) být jediným životaschopným tvůrcem, skýtá ti výhodu „kon-

cesovaného“ básníka či malíře, vede tě neomylně neschůdnými cestami a dává ti konečně štít modernismu. Ostatní, takzvané netradiční škůdce národní kultury, odhazujeme, diskreditujeme, denuncujeme, abychom jich znovu používali, „až“ jim jednou, okolnostmi donuceni, budeme rozumět, ke své opičácké genialitě, k nové tradici, čili konzervativismu, vulgo nemohoucnosti.

Ať žije tradice. Ubohá naše tradice. Šiml, lehce ovládatelný kýmkoli. Ať žije věčně, neboť co by bylo z nás, nebýt jí?

Proto klaňme se uznaným, přehlédějme, v čem chybili (beztak se nezmůžeme ani na to, vidět toho), choďme vyšlapnými cestami, máme velice jemná chodidla, jsme inteligentní a ohleduplní. Klaňme se zlatému teleti, my modláři minulého, a vykrádejme statečně kdeco, neboť co by si svět počal, kdybychom „taky“ nepsali.

Hlavní tvořivou nutností moderních umělců je jejich nespoutatelná aktivnost. U některých vede ke kulminačnímu bodu (Schönberg), u některých vrcholí posledními takty přervanými smrtí (Verdi, Beethoven, Smetana), věčně rostoucí (Skrjabin, Janáček). Tato aktivnost je prvním předpokladem *netradičnosti*, ovšem nenazýváme-li tradicí školu nebo eklektickou dobu umělcovu.

Československé umění *nemá své speciální tradice*. Naše umění je mladé, příliš mladé a hlavně *v principu nenacionální*. Velmi snadno dokazatelný fakt.

Naši první zakladatelé moderního umění vyrostli z naprosto internacionálního prostředí. Jejich umění bylo pouze cítěním, tj. přesvědčením, postupem tvoření přenacionalizováno. To jenom k ujasnění rozdílu mezi československou umělecko-nacionální tradicí a jinými státy, např. Německem, Anglií a Francií, kde se opravdu může mluvit o konsekventní tradici.

Tedy naše umění je v základu netradiční. Jsou v něm výboje naprostého radikalismu a modernismu. Proto u nás může být jenom neustálý postup až k tradici, *kteřá se tvoří a utvoří hlavně naší národní neodvislostí*. Konzervativismus *nacionální proti*

tradici, poněvadž staví na původu cizích, hlavně německých a francouzských vlivů.

Dnes, kdy máme vskutku *největší možnosti a předpoklady k naší, opravdově naší, ale na principech naprosté umělecké a mezinárodní neodvislosti stavěné tradici*, je nejvýš nutno přemýšlet a šetřit použitím slova tradice.

Internacionální princip našeho umění

Bylo by omylem, chtěli-li bychom si vykládat tuto tezi jako kopírování stylů a stylečků kteréhokoliv cizího národa. Bylo by to omylem nejenom neprospěšným, ale i ochromujícím naši československou kulturu v jejím významu.

Pozorujeme-li válečnou a poválečnou generaci umělců, vidíme, jak se neustále vozí po kolotoči strakatých ismů, vítězí-cích a zapadajících mód. Vidíme, že je to jednou Francie, a to skorem pokaždé, podruhé jiné větší státy, které určují běh a spád těch kterých uměleckých kruhů. V posledních letech byl jsi přes noc konzervativním, poněvadž se zezdalo některému podprůměrnému barmanovi na Montparnasu nalévat absint jinak, než bylo zvykem.

Byl jsi proklet a odhozen jako nevyvojový odpadlík, poněvadž jsi se hned nepoklonil naduté domýšlivosti nějakého napudrovaného panáka. S očima vyvalenýma údivem stvořili jsme ismus a škatulkovalo se. Dogma ti strašilo na každém kroku a bál jsi se usínat, abys druhý den nepropadl u zkoušky některého z instruktorů, *jejichž instrukce neinformovala, ale byla přijata za základ a pravidlo tvoření.*

Takovéto ismování rovná se konzervativní tradici. *Maskovaný konzervativismus.*

Tradice a ismy

Konzervativismem je svoboda tvůrčí potence stejně spoutávána a upozadována, jako ismem, jenž je jenom školáckou pomůckou velemoudrých „historiků“ a instruktorů. —

Konzervativismus je ismus v pravé podstatě, a ismus je nejhorším opakováním a algebraickým „tlumočením“ epigonských zásad. Oba horují ve své neskonalé „modernosti“, která je

odpočinkem + nudou + sebevraždou.

My tři krále kadidlem podkuřujeme našemu konzervativnímu spasiteli, resp. ve dvou osobách, tradici a ismu, pokroku v mezích zákona.

Bedřich Václavěk:
TŘÍDNÍ REVOLUCE A UMĚNÍ

K současné diskusi

Uveřejňuji tento článek, protože jeho námět pokládám za velmi důležitý pro dnešní mladé umění u nás. Své stanovisko vyložím, až hlediska obou stran budou čtenářstvu známá.

Z. N.

Revoluční komunistické studentstvo a mladá inteligence vytvořily si začátkem tohoto roku dva orgány, v nichž vedle otázek politických a hospodářských prodiskutovávají také především otázku poměru umění k proletariátu a sociální revoluci. Je to různojazyčně, především však česky psaná Avantgarda a slovenský Dav. Někteří z kruhu Davu píší také do Mladého Slovenska. Zahájili znova diskusi, jež u nás byla živa od dob převratu a ochabla poněkud v posledních letech tím, že většina těch, kdož ji kdysi vedli, se dočasně obrátila k technickým problémům umění. Ano, nová tato skupina zahájila přímý útok proti dřívějším zastáncům těchto myšlenek, tvrdíc, že opustili zcela dřívější své stanovisko, jež jim bylo jen prchavou módou, jež již pominula. Myslím, že neprávem. A jelikož v článcích všech tří listů byly často citovány přímo či nepřímě náměty a formulace jakožto doklad o naprosté měšťáckosti především názorů mých a ostatních členů Devětsilu, cítím se povinen se s nimi vyrovnat. Činím tak v přesvědčení, že jde o to, abychom se my, kdož se domníváme pracovat v umění a kultuře v linii příští kultury, jak si ji představujeme podle svého názoru komunistického, dohodli, ne abychom si nadávali a nechtěli si porozumět. Nechtě se zkrříží názory a vrch podrží lepší, a kde zatím spor jich je nesrovnatelný, ať je zůstaveno další práci a vývoji, aby rozhodly a potvrdily sta-

novisko správnější. Neboť aby se bili pro potěšení měšťáků revoluční intelektuálové za každou cenu mezi sebou, neshledávám rozumným.

1.

Nechci zde hájit Devětsil, speciálně pak poetismus, ale říci pokud možno jasně, v čem se domnívám, že názory skupiny Avantgardy a Davu nedají se dobře držet ze stanoviska marxismu a dnešní situace umění.

Jsem přesvědčen, že nestačí pouhé konstatování stavu umění, třídnosti jeho ideologie, třídního zneužívání umění buržoazií a všeobecný poukaz na vztah umění k sociálním poměrům a produkci (jak se to děje ve zmíněných článcích), aniž ukážeme, v čem tato souvislost je. Aby mi pak bylo dobře rozuměno: Chci především vysvětlit fakt umění ze stanoviska historického materialismu a ne uvažovat, jak by se dalo užívat umění pro sociální, respektive politickou revoluci. I to je možno, a vím, že dělat revoluci politickou a sociální je dnes aktuálnější než revolucionovat kulturu, ale jelikož nechci zužovat pojem revoluce na revoluci politickou a jsem přesvědčen s Bucharinem, že prvním a nejdůležitějším úkolem po revoluci politické bude vytvoření nové kultury, domnívám se, že nekonám ani tak práci marnou, pracuje revolučním způsobem v oboru, jež znám. Jde mi tedy o to, vysvětlit metodu historického materialismu jev umění pokud možno jasně a důkladně.

Sledují-li z tohoto hlediska vývody četných článků o umění v zmíněných časopisech, nemohu předem souhlasit s pokusy vysvětlit umění, jeho vývoj, zvláště pak jeho přítomný stav a linii do budoucna z ideologie.

Tento názor je utajen jako spodní tón ve všech článcích a zřejmě jej vyslovuje -rx v posudku Seifertovy knížky v 2. čísle Davu. Kritika marxistická je mu kritikou ideovou a sociologickou. Sociologicky vykládá pak pouze zážitkovou sféru umělcovu a jeho ideologii, ne však jeho vlastní tvorbu,

ač sociologicky vykládat umění znamená mi především zkoumat sociologicky tvorbu umělce a příčiny vzniku toho kterého tvaru. Také Okáli (Dav 2) vysvětluje úpadek přítomného umění především z úpadku měšťácké ideologie a i o hudbě praví, že ideje vytvářejí předpoklady pro tvůrčí činnost skladatelovu a poskytují mu nové a nové možnosti, ač zde snad je nejzřejmější, že ideologie je v hudbě pouze nálepkou, vinětou, něčím, co v době „programní hudby“ znečišťovalo hudbu, a že historický vývoj hudby byl především závislý od stupně současné techniky a jí vyrobených nástrojů. V 2. čísle Avantgardy se pro přítomnou dobu požaduje „nejkonstruktivnější a čistě rozumová umělecká práce a tvorba ve smyslu idejí revolučnosti sociální a třídní“ a poetismus (= čistá lyrika) se odmítá jakožto výraz bezmyšlenkovitosti buržoazní. Nuže, vysvětlovat umění (tj. nejen poezii, ale i malbu, sochařství a umění užitá) z ideologie je čistě buržoazní, neboť je to dědictví dob, jež vznik všeho vysvětlovaly z myšlení, z lidské duchovosti, je to zbytek filosofického idealismu, jenž stejně vysvětluje z ideologie (např. náboženské) vznik umění, jako i např. útvarů společenských. Ne ideologie tvoří nové umění, ale stupeň techniky pracovní, materiál, nástroj pracovní, účel, cvik a jejich vzájemné vztahy. To je jedině stanovisko historického materialismu vůči umění. Ideologie, tj. projev rozumové stránky člověkovy, má své vlastní výrazové prostředky a formy (věda, filosofie) a není možno formy ostatních stránek lidské duchovosti (např. citové, jejíž výrazovou formou je umění) vysvětlovat z forem rozumových složek lidské psýchy. Proto mám právo zkoumat zvlášť tvarové dění a úsilí v umění, aniž přitom zkoumám a za příčinu jeho pokládám politickou ideologii umělce (což mi p. Weiskopf vytýká), jen když mám na zřeteli materiál umělcův, jeho účel, schopnosti a prostředky. Zde jsme také v počátcích těchto diskusí před lety chybovali a dosud chybují někteří (v Avantgardě 2), když praví, že nové umění vytryskne z nového člověka (proletáře), jeho vitality a duše. Umění především je

ovlivňováno produkcí (technikou, dokonalostí prostředků atd.) a teprve v druhé řadě člověkem touto produkcí určeným. Nové umění nebude tedy především výrazem proletářské duchovosti, ale produktem určitého stupně produkce a techniky pracovní. Pokrok v technice má tisíckrát větší vliv na umění než jakékoli myšlení lidské. Marxista by dále nejen neměl přeceňovat vliv ideologie na umění, ale ani by neměl se příliš ohánět ve svých teoriích etikou. Zná přece naprostou odvislost etiky od hmotných a sociálních poměrů, její relativnost a měnivost, a zvedání etiky za soudce všeho by měl pokládat za zbytek teistického nazírání, jež ji vyvyšuje jakožto „danou bohem“. Uvedení etiky do estetiky vede vždy k podřízení krásna etice, nebo aspoň k ztotožnění (viz Liebknecht: co je dobré, je i krásné) a tedy opět směšování dvou forem samostatných výrazových způsobů lidské duchovosti. Moderní umění proto se odklání od etiky, usiluje o přímé zmocnění se dimenze reality. Jestliže Wolkerovi bylo proletářské umění záležitostí srdce (etiky), bylo to řešení prozatímní, individuální, jež nemůže nic znamenat pro pochopení příštích osudů všeho umění. — Kdyby teoretici Avantgardy a Davu nepřeceňovali ideologii a doceňovali samostatnou existenci tvaru, na ní nezávislou (jsou přece tvary hmotné produkce, např. tvary dobře udělaného stolu, tvar aeroplánu, tvar stavby, jež nemají s pojmovou spekulací vůbec co dělat), pochopili by, proč Wolker mohl se stát módním u buržoazie (aby otázka sociální revoluce byla „otázkou srdce“, chtějí i buržoové), a vycítili by také tu ironii faktu, že musí výslovně a s pocitem nejistoty prohlašovat svou odlišnost od p. Peroutky (Weiskopf v Avantgardě 4). Věc je ta, že ideologicky jsou sice pravým protikladem p. Peroutky, ve věci porozumění tvaru (= umění) jsou však s ním úplně zajedno. Upozorňuji ostatně, že v Davu 2 konstatuje V. Clementis, že pokud v Rusku revoluce nějak obohatila umění, nestalo se to vlivem marxistické ideologie, ale dynamičností a strhující revoluční silou vojáka, muzika a dělníka (Blok, Majakovskij). I to je ovšem jen první stupeň vlivu revoluce na umění, vliv obsahový.

Aby pak mi bylo porozuměno: Nejsem proti rozumu, uznávám naopak jeho vždy revoluční význam, speciálně pro proletariát, a jde o to, aby celá společnost byla řízena rozumně. Ale umění není výrazovým prostředkem lidské rozumovosti, a proto nelze posuzovat umění z hlediska, jak dalece odpovídá rozumu.

2.

Druhým hlavním požadavkem těchto teoretiků na umění vedle rozumovosti je sociální účelnost. Umění musí se stát třídně proletářsky účelným, musí vyvěrat z třídního zápasu a stávat se jeho ženoucí silou. Musí zvyšovat revoluční aktivitu proletariátu. I vytýkají umění v nové době, že se nestalo poznáním (opět ideologie!) sociálních pravd, novým výkřikem mravních hodnot, ale výlučně luxusním výrobkem (Okáli v Davu 2). Ba i mravně náboženské potřeby prý má ukojovat! (Tamtéž.) Nuž, je otázka, je-li to účelný způsob zvyšování revoluční aktivity, není-li to spíše mrhání sil, a je-li umění vůbec schopno vykonávat nějakou sociální funkci. Tvrdím, že každé umění, ať takové či onaké, je dnes luxusem, není schopno vykonávat žádné sociální funkce, že umění je vůbec pojem třídně buržoazní, že zesociálnit ho nelze, že se nemůže umění ať také, či onaké stát majetkem širokých mas (není tedy tato věc, kterou přičítají speciálně poetistům, jejich speciálním nedostatkem). O tom dále.

Dříve než přistoupíme k jejich pojmu umění, chci se dotknouti kolektivismu, v němž jsme kdysi viděli centrální bod nového umění, jak to dosud činí teoretikové Davu a Avantgardy. Kolektivita není nic absolutního, nerozhoduje o ceně a smyslu tvaru, nejvýše o dimenzích díla. Proto nelze určovat příští tvary, jež tvoří proletariát, jediné ze stanoviska kolektivismu příští společnosti, rozhodně pak už nelze tvar, jenž nemá již přirozené nutnosti a životní oprávněnosti (= dnes všechno „umění“), znova oživit kolektivitou.

Pokus o definování umění je v Avantgardě a Davu

několikrát. Nejvíce se jím obírá Okáli (Dav 2). Umění je mu „zhmotňováním psychických zážitků, jež je cestou rozumovou přizpůsobováno panujícím myšlenkovým názorům a uchvacováno od těch, kdož řídí hospodářský organismus dneška“. Zde se konstatuje pouze třídní zneužívání umění, ale mlčí úplně snaha historickomaterialistickým způsobem objasnit jev umění. Umění je prý, praví dále Okáli, vrcholným útvarem lidské kultury a ideologické nadstavby společnosti. Je dnes úkolem „vyčištěný chrám umění“ (!) vrátit pracujícímu kolektivu. Nuž, jen ne tolik fetišismu s tím uměním! Pravím, že umění naprosto není vrcholným útvarem lidské kultury a dokonce už ne ideologické nadstavby společnosti. Co má např. dobře udělaný stůl (= umělecký) co dělat s ideologickou nadstavbou? Okáli se pokouší dále o historický výklad umění. Umění nemá prý zprvu svého samostatného a přesně vymezeného charakteru (ano), tvoří organizační jednotu s prvotními poznatky životních zákonů (také přírodních!), např. v bibli, v Upanišádách. Jenže z tohoto zárodečného stavu lidské kultury Okáli docela nesprávně vyvozuje, že tedy umělecká tvorba, ježto kdysi byla jedinou formou výrazovou nejen pro citový život, ale i pro zkušenost, pro poznání a myšlení, kráčí vždy před činností rozumovou, že úkol její je pojmotvorný, že vytváří myšlenkovou nadstavbu společnosti. Nuže, zde je třeba ho prostě opravit. V umění, speciálně v poezii, na niž zde myslí, byla zprvu zahrnuta veškerá činnost lidské duše (např. v Homérově Iliadě je zahrnut celý tehdejší světový názor řecký, náboženství, politika, poznání přírody, pedagogika atd.). Ale časem každá složka lidské duševní činnosti si vybudovává svou vlastní formu. Osamostatňují se vědy, filosofie, náboženství atd., a tím poezii stále ubývá obsahu. Ještě v 13. století poezie obsahuje téměř vždycky politiku. Nutno si tu však všimnout důležité věci. To, co dnes my nazýváme „výtvořem umění“, nebylo tehdy děláno pro umění, nýbrž pro určitý konkrétní životní účel. Ilias byla z básněna, aby pomocí rytmu si řecký člověk, negramotný tehdy, mohl osvojit a zapamatovat zkušenosti předchozích pokolení a světový názor,

z nich se utvořivší. Proto byly např. také kosmogonie, tj. teorie o vzniku světa, ukládány do veršů. Podobně netvořil obyvatel Afriky taneční masku „z uměleckého pudu“, ale aby oklamal zvíře, jež chtěl ulovit. Později, když je dovedl skolit šípem, masky nepotřeboval, i používal ji k tanci a vyráběl dále, ježto zručnost, schopnost ji vyrábět mu zůstala. Totéž bychom mohli vyložit o jeskynních kresbách prehistorických, o řeckém divadle, politické poezii Waltera von der Vogelweide, divadle středověkém atd. Společné je: Tvar tu vzniká z tehdejších poměrů životních, z konkrétního životního účelu, a když tento účel časem mizí a schopnost vyrobit dotýčnou věc trvá, vzniká „umění“, tj. vyrábění kvalitního tvaru, jenž nemá přímé účelnosti životní, tvoření věci pro tvar, ne pro životní účel. Tato izolace od života dosahuje vrcholu v nové době, kdy stroje úplně zničily pracovní základnu všech dnešních „umění“, jíž bylo řemeslo. Souběžně s izolací od životní účelnosti jde diferenciaci výrazových prostředků. Od 16. století mají jednotlivé vědy, filosofie atd. svou formu slovesnou, nejsou již ukládány do poezie, jíž v poslední době vzal tisk aj. i funkci referující a politickou. Umění v době vrcholného kapitalismu nemá účelnosti životní, není sociální, ba je protisociální, zároveň v době vrcholné diferenciaci výrazových prostředků poezie ztrácí obsah (stejně malířství atd.), vzniká čistá poezie, „čistý lyrismus“, abstraktní malířství atd. Tedy umění nelze zesociálnit, umění je třídní pojem buržoazní (soubor luxusních, životně neúčelných tvarů). Tomuto pojetí umění je bližší Poničan (Dav 1), jenž ovšem uměním rozumí schopnost organizovat výrobu, ale myslí i na organizaci práva atd. cestou uměleckou (!), zvláště však Klimanov (Dav 2), jehož definice umění zní: „Umění je jen ideální metodou práce (zručnost a dovednost při tvůrčí vynalézavé práci). V práci umění začíná tam, kde počíná tvůrčí pochod — vynález. (To je dobré pojetí: ve středověku byl umělcem nazýván vynálezce nové techniky pracovní.) V postupu vývoje kultury umění je (zdá se?) mohutnou energií, organizující v první řadě chaotičnost materiálu

nebo materiál nedostatečně organizovaný.“ Tuto definici můžeme přijmout, pojímajíc ji v našem smyslu. Uměním myslí schopnost (kvalitně a účelně) organizovat materiál, tedy žádná abstrakce, ale z životní účelnosti vyvěrající práce a kvalitní tvar určitého materiálu. Klimanov takto definuje však budoucí umění proletářské, a vykládáme-li jeho definici správně, můžeme ji skutečně přijmout, neboť ruší pojem umění izolovaného od životní účelnosti a zařazuje schopnost kvalitního tvaru při produkci (hmotné i duchové) do účelnosti životní. Ano, takové bude umění proletářské. Ale to ruší, musí rušit úplně dosavadní pojem umění. Klimanov má ještě jednu definici umění: Umění = emocionální energie, ztvárněná v určitých formách a vycházející z prsou pracující třídy. Druhá polovina je ovšem fráze a celek nesprávný. První polovina (umění = emocionální energie, ztvárněná v určitých formách) definuje dnešní umění, vyjadřujíc jediný obsah a účel dnešního „umění“. Nutno s ní plně souhlasit a podtrhuji ji proti snahám podržovat umění ideologii. Proletariát však takové umění (= luxus) dělat nebude. Vráť se k účelné práci a jeho tvary vyplynou z životní účelnosti, tj. v produkci hmotné k přísně účelné, věčné práci (jak o ni bojuje konstruktivismus), v produkci slovesné opustí poezii a vybuduje si účelnou, přesnou a kvalitní terminologii pro poznání a sdělení vědění.

Vrátím se na okamžik k Okálimu, jehož definice umění nyní nám bude zjevna ve své nedostatečnosti. Definuje příští umění jakožto „snahu o uměleckou syntézu (diferenciaci!), která bude tvořena z prvků konstruktivistických (umění tvoří z materiálu, ne principů!) a bude spjata v živý a sociálně účelný celek revoluční ideologie“. Ježto podržuje Okáli pojem umění, pojem třídní, fetiš, jež zbožně uctívá, musíme jeho definici odmítnout ze stanoviska historického materialismu. Okáli nutně ovšem dospívá k požadavku, že toto požadované umění proletářské musí být realistické a veristické, klade na ně požadavky staré realistické estetiky (sociální funkci umění vidí ve vyslovování pravdy i tam, kde bolí — Dav 2

v posudku Weiskopfova dramatu). Realismus v umění souvisí příčinně a historicky s měšťáckou společností, s demokracií, jak dobře postřehuje v Světové revoluci Masaryk (dělaje z toho nesprávné závěry) a jak historií výtvarného umění dokázal W. Hausenstein. S ní zahyne. Že se stal formou prvních pokusů o „proletářské umění“ (Wolker, Hůlka aj. aj.) a byl považován před třemi lety za jediné proletářské umění, pochopíme z toho, že nové látky (a tou byl svět proletářův) zmocňují se básníci zprvu vždy způsobem jakéhosi svěžího naturalismu či realismu (je to pochopitelné: musejí nejprve o ní referovat, seznámit s ní, a to lze jedině realisticky věrným popisem). Realismus (naturalismus) však není „uměním proletariátu“. Mohl [být] a byl (omylem) za ně považován, když vznikal naturalismus (např. v Německu Hauptmann).

Nuže: Nemluvte již o „proletářském umění“, nýbrž pouze o proletářských účelech, ekonomii prostředků k jejich dosažení, po případě o tvarech tím vzniklých.

3.

Pohlédneme-li nyní zpět na teorii třídního tendenčního umění, vidíme nejen, že teoretikové jeho prostě kritizují ideologii a ne umění, ale i velikou povrchnost řešení otázky poměru proletariátu k umění heslem tendenčního, třídně účelného umění. Vidíme, že přebírají dnes již naprosto neudržitelný fetiš umění, operují s tímto produktem měšťáckého myšlení jakožto s věčnou věcí. Nelze ani připustit pojem tendenčního umění ze stanoviska jen a jen politického, sociálně revolučního, z něhož p. Weiskopf se domnívá mít právo je hájit a jež považuje za jediné sebe důstojné. Protože ti, kdo ho hlásají, nevědí, zdá se, nejen o nemožnosti vřadit pojem umění do světa proletářské ideologie, ale ani o zákonu ekonomie, jenž je zákonem vši práce a tudíž „nejproletářštějším“, nejprůběžnějším zákonem pracujícího člověka. Je nanejvýš neekonomické pracovat

pro proletářské ideje a sociální revoluci prostředky uměleckými, je to plýtvání energií a tudíž věc číře měšťácká (měšťácká společnost musí všelijak plýtvat energií, aby udržela přítomný stav a svou exploataci nadhodnoty). Proto je dobře, že třídně tendenční umělecké tvorby je podle Okáliho z Davu 2, „na šírom svete po čertoch strašne málo“. Proto odvrát Devětsilu od umění tendenčního a jeho nynější praxe není svědectvím jeho vrtkavosti a třídní příslušnosti k měšťácké třídě, stejně jako jím není podobný vývoj hillerovských aktivistů a některých skupin v Rusku i jinde. Proletářská třída a nová doba se vysloví svými tvary, jež nebudou jen „uměním“, ale úplně novými tvary. „Umění“ budou jen malou složkou jejich, budou-li vůbec, složkou stále se zmenšující, nahrazovanou jinými prostředky, a budou se stále více stávat privátní věcí, soukromou zábavou bez hlubšího významu. Básníkům Avantgardy a Davu nutno říci: Buď cítíte ještě potřebu „umění“, a pak dělejte je takové, jaké dnes lze ještě dělat (ostatně básnická praxe v těchto listech nesouhlasí tak zcela s teorií), a nadělejte ze své zábavy věc ohromně důležitou, aby Vám na ni proletariát jednou důkladně nenakašlal. Toto umění předkládejte proletariátu, když si myslíte už, že mu tím něco dáte (ale raději ne), a nepředkládejte mu středověkého „tendenčního umění“ — vždyť jej vyučujete v marxismu a ne v středověké nauce církevní o marnosti světa a důležitosti zbavení se majetku — nebo necítíte potřeby umění, a pak se nestarejte ani o ty, kdož je dělají — nebo nanejvýše: bijte je! Třetího nelze.

Teoretikové Avantgardy a Davu nedoceňují jednoho názoru o umění, jenž je ryze marxistický: konstruktivismu. Neznají ho vůbec dobře, neboť hledají konstruktivismus v umění, kdežto pojem konstruktivismu ruší přece vůbec pojem umění. A jeho teoretik a propagátor u nás Teige je hlavním středem jejich útoku, ač myslí snad nejlépe marxisticky ze všech teoretiků umění u nás (srov. např. jeho článek o likvidaci umění v Disku 2). Nutno se domnívat, že příčinou toho je, že je jím (podvědomě) moc revoluční.

Nejvíce to odnáší ovšem chudák poetismus. Není zde místa, abych ze široka vykládal jeho podstatu a vyhlídky a situaci slovesného umění v přítomnosti vůbec. Učinil jsem tak jinde (Pásmo II, 1. číslo). Mohl bych poukázat na rozpory v teoriích p. Okáliho o řeči. Jen tolik: Je pravda, že řeč je především výrazovým prostředkem rozumové složky lidské bytosti. Ale pro to má právě své tvary, řeč vědeckou, odbornou, filosofickou atd., ne poezii! Nelze tedy z tohoto poznatku vyvozovat odvislost poezie (slovesného umění) od ideologie, nýbrž nejvyšší ohrožení vši poezie, všeho slovesného umění zintelektualizováním řeči. Nehodlám zde polemizovat dále s názory, že prý je k vnímání „poetistických“ básní potřebí mnoho činnosti rozumové (Avantgarda, číslo druhé), či že dokonce čtenář musí prostudovat teorii poetismu, aby rozuměl jeho výtvorům (kdo takovou nehoráznost může napsat, pane Garaji, ukazuje, že nedovede vnímat vůbec poezie — proč se tedy o ni staráte?). Souhlasím plně, pane -rx, že paní Lavecká plní jen kus programu svou činností na okrášlení světa (ba ona konkuruje nebezpečně malířství), souhlasím, p. Fučíku, že „poetismus leží úplně v linii buržoazního umění“ — s výhradou: jako všechno „umění“ vůbec je buržoazní. Chci o něm říci jen tolik: Je takový, protože poezie vývojem tam dospěla, a není otázka: poetismus či nějaká lepší poezie, nýbrž poetismus nebo žádná poezie. Poetismus je tak skromný, že ví o sociální bezvýznamnosti své jako i vši poezie (Seifert: poezie = nemoc černochoů a opic). My, kdož ještě poezie potřebujeme, víme, že je to jakýsi nedostatek a žádná velká věc. Poezie má dnes ještě malé a relativní oprávnění, je však věcí čiře soukromou a bez veřejného významu.

Přenechme budoucnosti, aby rozhodla, byli-li revolučnější poetisté a dadaisté svým zřejmým rozbíjením „umění“ a povědomím o jeho konci, než p. Okáli se svým socializovaným „chrámem umění“.

Prál bych teoretikům Avantgardy a Davu trochu menší sebevědomí o zaručené vlastní jich revolučnosti a o zaosta-

losti všech jiných, a méně úcty k „umění“. Neboť jen pak nebudou plýtvat energií na zbytečné věci — ekonomické využití revolučních sil musí být přece zákonem revolucionářů.

(Var 4, č. 3, prosinec 1925)

v lámání kopí za tendenční umění. Nehledě k tomu, že vidí celý vývoj umění německýma očima, a proto užívá terminologie německé, zahrnuje do „expresionismu“ i kubismus, purismus a konstruktivismus, je dojemný v kramářovsky vytrvalém boji za věc, kterou opouští už i jeho vyvolení, jež v Davu reprodukuje. Že umění nedojde k ničemu revolučně novému pouhým postavením do služeb nových idejí, vidíme nejlépe v Rusku na oficiálním „proletářském“ umění. Je na huntě. Jinak je Dav bystrý a bojovný časopis komunistických intelektuálů na Slovensku, jemuž dlužno přát plného zdaru.

Vít Nezval

*Nikdo ho nezval přišel sám
Já jsem básník vám povídám
Ach jeje jeje ach jeje
Proč tedy píše eseje
Víte Víte vy nevíte
že to ani neumíte
Básnictví hra je básník si hraje
Jejej jejej jejej nesahej na esej
K básni brk k eseji dláto
Mluvíti stříbro mlčeti zlato.*

Bedřich Feuerstein

*Fritz der wundervolle
Baut in der Fern allein
Seine Bauten sind olle
Wie aus Feuer & Stein*

*(Překlad — Übersetzung)
Od chladného děcka nud
To nikdo nečekal
Co nezřeno doposud
Že kámen se ohněm vzňal.*

*Kusadla doklad jsou zdraví
Ostatně až si je vylámou
Nakladatel to spraví*

(Host 5, č. 1—3, říjen—prosinec 1925)

F. C. Weiskopf: PRYČ S KARBANICTVÍM
(Poctivý ferbl)

„Nelze chtít od ženy, aby porodila kolibříka. Nelze chtít od hudebníka, aby řešil svět. Lze ho vybídnouti, aby zpíval. Aby zpíval krkem dvacátého století...“

Vítězslav Nezval, Falešný mariáš.

I.

Nelze chtít od ženy, aby porodila kolibříka. Nelze chtít od mladého básníka, aby se schoval mamince za sukně a zůstal skromně v pozadí neznáma...

Ne, nelze...

A proto šel A. C. Nor, mladý, nadaný básník do 28. října, aby si razil cestu k lesklým výšinám literární slávy. Nelze mu to zazlívat, zpíval jednoduše krkem dvacátého století.

A protože nelze též chtít od mladého umělce, aby řešil tento tak úžasně komplikovaný svět, odvrátil se pak vůbec od tisku a politiky a šel do redakce Hosta.

Inu: nelze chtít od ženy, aby porodila kolibříka. Nelze chtít od mladého nadaného básníka, aby se schoval mamince za sukně a zůstal skromně v pozadí neznáma.

II.

Co je dovoleno jednomu, nemůže být zakázáno druhému. Od Františka Kovárny se také nemohlo chtít, aby porodil kolibříka, a proto šel i Kovárna za svým štěstím a za svou slávou, totiž do 28. října.

Inu...

III.

Nelze chtít od ženy, aby porodila kolibříka. Nelze chtít od autora Falešného mariáše, aby se držel zásad, hlášaných ve své vlastní knížce.

„V tendenčním umění splývá poezie s výmluvností? Omyl. Řečník, jenž poetizuje, šejdíř, počítající se sentimentalitou obecnstva. Básník, jenž rétorizuje, nechť není déle na rozpacích, nebo ať umlkne, nedovede-li toho.“

A co teoretik a esejista, jenž poetizuje, a básník, jenž teoretizuje, jako např. autor Falešného mariáše? Co s ním, milý Nezvale?

Zdá se mi skoro, že Nezvalovi se podařilo porodit kolibříka. Ale nevím, jestli má z toho ptáčka radost. Nevím.

IV.

Nelze chtít od básníka, aby opěvoval rezoluce okresní konference komunistické strany v Postoloprtech anebo dal do rýmu úvodníky Podbrdských rozhledů. Lze ho ale vybídnout, aby zůstal v tomto dvacátém století a nesedl si pod skleněný šturc.

Lze ho vybídnout, aby opravdu zpíval tím svým krkem dvacátého století, v němž jsou sladká a trpká vína, světla a ženy, žal a krása, vůně atmosfér a zápach strojů, tóny a zvuky...

Lze ho však také upozornit na to, že nové umění není možné ve staré společnosti, že při dnešním stavu společnosti každá netendenčnost a domnělá neutralita je pouze stranictvím — ale na straně vládnoucích; že říše takzvané čisté poezie leží vedle šosácké oblakové kolonie „vzdušných zámků“ — a obě v kapitalistickém světě.

Lze ho upozornit na to, že zatímco sedí někde pod šturcem čistého lyrismu, pan ministr zdravotnictví dává odstranit nahé sochy z budovy zdravotního ústavu a cenzor zakazuje Georga Grosze.

A proto lze ho zajisté vybídnout, aby se vzdal skvělé izolace, ve které zatím ještě se pohybuje, a aby se spojil s námi v jedné veliké organizaci levého — v širokém slova smyslu — umění.

Zanechme karet!

Byl to falešný mariáš.

Přeměňme mnohdy heslovitou diskusi na dálku na věcnou diskusi a kritiku uvnitř nové organizace politicky a umělecky levého umění!

Ať žije jednotná levá fronta v umění!

(Avantgarda 1, č. 8—9, prosinec 1925)

V. Nezval je mnohostranný člověk a básník. Spolupracuje právě tak v listě divokého katolicismu Rozmachu, vydávaném Jaroslavem Durychem, jako ve vlastenecky přebírávém a protiklerikálním Národním osvobození nebo v komunistickém Rudém právu. Proč by nemohl být také odborníkem v karbanictví?

To si myslel také Julek Vintř z Husovic, když si koupil u Pospíšila Nezvalovu knížku Falešný mariáš.

„Krucifix!“ nadával v neděli v hospodě U tří hrbů v Husovicích. „Tolikrát mne už vyhodili z hospod, že přehraju falešně. Tak sem si koupil tu knížku o tým falešným mariášu, že tam bude něco taky o tým, jak se má šikovně v kartech fixlovat — a tu máš! Švindl je to! O kartech ani slova! Samo jakýsi učený říkání, kterému čerta kdo rozumí! Dybych to nebyl aspoň rozřezal!“

Jak vidět, Nezvalovy více i méně duchaplné nápady ani pod tak lákavým názvem, jako je Falešný mariáš, neproniknou mezi lid a nedojdou pochopení.

(Šlehy 6, č. 3, únor 1926)

Přednedávnem se objevila otázka sjednotit levé umělce. Na koho se vztahuje? Je mnoho kritérií, z nichž se dá vycházeti. Zprvu rozhodovalo o levosti umělce politické přesvědčení, později tzv. tvárná revolučnost.

Jediným pravým kritériem, jak se mi zdá, je rozhodná novost a kvalita.

Každé dílo je tvořeno na základě minulých umění a současných poznatků. Záleží ve kvalitě tvůrcově.

Přirovnějme vědomí k regálu o mnoha vrstvách. Tzv. tradiční uvázli v některé předposlední zásuvce. Tzv. moderní, tj. ortodoxní stoupenci některé moderní školy, berou z nejhornější zásuvky, jež je přeplněna aktualitami současného života. Toto je nesporně povrchní moderna, jež parafrázuje a přijímá za obecná pravidla „dobovost“ či vymoženosti některé opravdově tvůrčí individuality. Opravdu tvůrčí jednatel není vázán poslední vrstvou svého vědomí. Jeho tvoření je smělé, neukázněné, to jest nepodléhající kázní jiného tvůrčího individua. Dovede vyprazdňovat v libovolném pořadí vrstvy svého vědomí, směšuje jejich obsahy, tvoří opravdu nové a originální kombinace. Jeho vývoj není předem determinován jako u slabých individuí, má vlastní odvahu.

Revolučností není tedy dogmatické připětí se k vymoženostem některého velkého moderního uměleckého reformátora, „opakování něčí odvahy“, nýbrž vlastní svobodné pře-

měnění vědomí v tvar. Proto původnost a kvalita jsou nejjistějšími kritérii tzv. levosti v umění. Jakékoliv hodnocení vzhledem k osobnosti či ideji, již jsme uznali za moderní, je pochybné, poněvadž toto hodnocení připouští větší či menší epigonství, jež je vždy elementem poškozujícím umění a jež vždy svědčí buď o nemístné kariéristické ješitnosti, či o lenosti ducha.

Levá umělecká fronta je neviditelná vzájemná sympatie a respekt, pojící opravdu originální, hodnotné tvůrce. Umění není válka. Pryč s vojenskými metaforami. Svobodné zápolení duchů je nejkrásnější podfvaná dějin. A bohatý tvůrce není kapitalistou. Nevykořisťuje nikoho. A dává své bohatství všem, kdož — je chtější chutnat.

(Tam-tam 1, č. 5, prosinec 1925)

Vladislav Vančura:
PROTI SEKRETÁŘŮM SVĚ STRANY

Není pochyby, že historický materialismus a leninismus jsou disciplíny, které lze vyznávatí bez zevrubné znalosti. Ars est longa, nuže, tyto obory se prakticky nazývají názorem, avšak nejsou již více než názorem v nejužším smyslu politikém. V komunistické straně mluví se o způsobech třídního boje a vlád, o požadavcích proletariátu, ale nikdy nepadlo slovo o pracovním dnu dělníků, o komunistické tvorbě. V komunistické straně dělnictví, odbornost a styl neplatí za nic, právě tak jako jinde. Všechny ohavnosti demokracie (diletantismus, diskuse, volby, sněmování atd.) našly místo uvnitř partaje, jejíž povinností je nebýti partají, jejíž povinností je plán a realizace nového pracovního systému, vědecká kritika organizace moci. Zatímco jinde vznikají nové tvary, pracují marxistické fakulty a semináře, u nás se hlomozně věří. Nejprostší a nejsilnější je víra sekretářů, víra ve všech polohách svých výkyvů stejně prudká. V důsledku této víry a jakéhosi pravědomí věci, jevící se sekretářům, jsou snadné a jasné. Spolehlivý muž může spoléhati, že všechno správně tuší a že všemu rozumí: divadlu, výstavám, politice, odborům, družstevnictví a všemu, čeho je třeba, neboť kdysi v dávno-věku zbřídili jeho dělnickou jistotu v žargon všestranných rozumbradů. Na vrub této sekretářské ctnosti padají všechny kulturní omyly a škody, jako jsou ochotníci, bezvěrci, prolet-kult atd. Za tohoto režimu volební manifest komunistický

zápolí s pojmem proletářské demokracie a redakce naprosto již nekritická otiskuje články následujícího druhu:

Rudé právo 15. XI. 25. „Inteligenci! Idea komunistická je nové vydání učení Kristova a všech velkých lidí před ním a po něm; u nás husitství a českobratrství. Jen prostředky jsou jiné, tam trpělivost — zde násilí. Našemu kulturnímu citovému stanovisku, vypěstěnému tisíciletou tradicí, příčí se násilí. Vzpomínám Tolstého. Uvažujeme: Nešlo by to evolucí? Odpovídám: Ne! — Proč? Přestal jsem ve výsledek její věřiti.“

Pisatel vybízí inteligenty idealisticky založené, aby překonali důvody rozhodující proti komunismu, jako je materialismus, a vstoupili v řady komunistické, v řady idealistů.

Na jiném místě praví:

„Masa se spokojí tím, co je. Kdo by se divil, stane-li se případ vůdce nečestného, třeba zloděje.“

Dobrá vůle nedouků může býti respektována, avšak jestliže tito lidé staví svoje defekty na odív a jestliže vládnou, je nutno nazvati je pravým jménem.

(Tvorba 1, č. 5, leden 1926)

I.

VLADISLAV VANČURA ANEB PROTI BÁSNÍKŮM SVÉ STRANY

„Víte,“ stěžoval si mně nedávno jistý soudruh, „umělec může být sebe spolehlivějším kamarádem, může být sebeoddanější naší věci — ve straně ho přesto ještě dlouhá léta nebudou pokládat za rovného, protože snad kdysi byl expresionistou, dadaistou, nihilistou nebo něco podobného. Víte, soudruzi člověku něco takového nezapomenou, právě tak jako řádný občan děvce, která se provdala a později ničím neprovinila, nikdy nemůže zapomenout nebo odpustit její ‚minulost‘.“

Toto chování má své důvody: umělci se svou přetřženou individualitou natropí — i když to myslí poctivě — více škody, nežli prospějí ve straně, která se domáhá správného poznání, disciplíny a clevědomosti. Uznáváme beze všeho správnost tohoto tvrzení, avšak je naprosto nesprávné vyhýbat se byt i sebevedlejším problémům a neřešit je. Revolucionáři mívají nebezpečné sektářské sklony. Odmítnout, bojkotovat, nechat stranou anebo výsostně odbýt člověka, protože se nám nepodobá, protože spáchal chybu anebo nadhodil nepřijemný problém — to není ani revoluční, ani proletářské.“ (*Wieland Herzfelde: Gesellschaft, Künstler und Kommunismus*)

Myslím, milý soudruhu Vančuro, že již tímto citátem, jež jsem postavil v čelo svého článku, rýsuji dosti jasně linii a tendenci této odpovědi na Tvůj projev Proti sekretářům své strany v pátém čísle Tvorby. Dodávám ještě, že právě tak jako Ty jsem i já zapřisáhlým nepřitelem sekretářského byrokratismu a nekritického diletantismu, který se bohužel tu a tam vyskytne i v komunistickém tisku. Ale právě proto vyvolává Tvůj článek u mne odpor a dává mi právo kritiky. (Je to kritika a ne diskuse, abych použil slov, která jsem často z Tvých úst slyšel.) Tedy: komunistická kritika a nikoliv demokratická diskuse.) Kritika tato netýká se volby fóra, jež sis vybral pro svůj projev — redakce Tvorby Tě za to již sama dosti potrestala, zařadivši Tvůj příspěvek do bezprostředního sousedství článku Otto Flakeho, zastánce „falangy dobrých“ a „dobrého evropanství“, onoho Flakeho, kterého Carl Sternheim tak trefně nazval „Der Konjunkturfritze“. Kritika tato se rovněž nezabývá zajímavým faktem, že jsi Ty, Vladislave Vančuro, úhlavní nepřítel „demokratických ohavností“, nepřítel „diskusí, voleb a sněmování“, k potírání oněch ohavností zvolil zbraň právě ze skladiště opovrhované „demokracie“, to jest apel na „veřejnost“! Tato kritika konečně ponechá úplně stranou problém účelnosti a důsledků Tvého vystoupení, protože předpokládá, že Tvoje důvody byly nejlepší vůle k nápravě skutečných nedostatků a jakási „immanentní dialektika“, která chtěla vypudit sekretářský byrokratismus v komunistické straně, posílila pouze měšťáckou nadutost a sociálpatriotický sekretarchát.

Tato kritika se omezuje pouze na konstatování několika chyb a nesrovnalostí Tvého článku, na tyto otázky:

1. Možno nazvat jiným jménem nežli krajním diletantismem (proti kterému tak horuješ) „kritiku“ komunistického volebního manifestu, která za prvé neví, že chyby jí napadené byly již dávno komunistickým vědeckým orgánem upraveny, a která se za druhé omezuje na pouhé odmítnutí „pojmu proletářské demokracie“, aniž by alespoň letmo naznačila, v čem vězí chyba a jak ji napravit? Anebo myslíš, že každý

čtenář Tvorby ví, proč pojem proletářské demokracie nepatřil do komunistického volebního manifestu?

2. Možno nazvat jiným jménem nežli „nejprostší a nejsilnější, hlomoznou vírou“ (kterou tak trefně pranýřuješ!) názor, že „všechny kulturní omyly a škody padají na vrub sekretářské ctnosti“, názor, jenž nepočítá ani se sociálně demokratickou minulostí, ani s vývojovými podmínkami českého revolučního proletariátu? Anebo chtěl jsi nepřímou obviněním většinu „revolučních umělců“, že nejsouce organicky spojeni s hnutím revolučního proletariátu, přenechávají práci na kulturním poli sekretářům?

3. A jak nazvat vynález, že „první povinnost partaje (rozuměj: komunistické) je nebýt partají“? Nevím, opravdu nevím. Ale vím, že to není ani příspěvek k vědecké kritice organizace moci, kterou žádáš, ani praobyčejný marxismus. A dovolíš-li, postavím proti Tvému tvrzení tvrzení jiné, správné dle mého mínění, přičemž podotýkám, že tak nečiním, abych snad kritiku zabil dogmatem nebo abych „odmítl nebo výsostně odbyl člověka, jehož názory se našim nepodobají“, nýbrž prostě proto, abych se nevyhnul nadhozenému problému. Cítuji Bucharina:

„Dělnická třída rozvrstvuje se po svém třídním vědomí, tj. vzhledem ke svým stálým, všeobecným, ne osobním, cechařským nebo skupinovým, nýbrž vzhledem k zájmům celé třídy, na celou řadu skupin a podskupin, asi tak, jako každý řetěz sestává z řady kroužků nestejně trvanlivosti.

Tato nestejnorodost třídy je také příčinou toho, že strana se stane nutnou.

Opravdu. Předpokládejme na chvíli, že dělnická třída je úplně a absolutně stejnorodá. V tomto případě by vždy mohla vystupovat v celé své masovosti. K řízení všech akcí mohli by být vybráni lidé nebo skupiny podle pořadí: stálá organizace vedení byla by zbytečná, nebyla by nutná.

Ve skutečnosti se však věci mají jinak. Boj dělnické třídy je nevyhnutelný. Vedení tohoto boje je nutné. Vedení je tím více nutné, protože se jedná o mocného a úskočného nepřítele a protože boj s ním je těžký. Kdo má vést celou třídu? Která část třídy? Samozřejmě nejpokročilejší, nejškolenější a nejstmelnější.

Touto částí je právě strana.

Na čem je závislý úspěch v tomto boji? Na správném poměru mezi jednotlivými částmi dělnické třídy a především na správném vzájemném poměru mezi stranou a bezpartijními. Je nutno jednak vést a komandovat, avšak musí se také vychovávat a přesvědčovat. Bez výchovy a přesvědčování nelze vést. Jednak strana musí být stmelena a organizována jako část třídy, jednak se musí čím dále tím pevněji semknout s nepartijními masami a zatáhnout vždy větší část těchto mas do svých organizací. Duševní vzrůst třídy nalézá tak svůj výraz ve vzrůstu strany a naopak: vzestup třídy vyjadřuje se ve vzestupu strany nebo v upadajícím vlivu na bezpartijní.“

Stačí to?

Stačí.

A proto dost toho citování, neboť jinak bychom snad ještě zakončili citátem z Vančury, a to:

„Dobrá vůle nedouků může být respektována, avšak jestliže tito lidé staví svoje defekty na odiv a jestliže vládnou, je nutno nazvat je pravým jménem.“

V. Vančura.

Nejsme zlomyslní, a proto tak nekončíme.

Nejsme kantorsky založení, a proto nenecháme tento dopis doznít morálkou o nutnosti práce v organizaci atd.

Jsme mírumilovní a něžní jako holoubata a nepoznamenáme ani, že bys jednou mohl napsat článek na téma Inteligence

a komunistická strana do Avantgardy (což ovšem nemá být nekalou soutěží pro Tvorbu).

Jsme mírumilovní a něžní, a proto nekončíme anatématem pro nedouky, nýbrž soudružským pozdravem.

Tvůj

F.C.W.

Čímž ovšem „causa Vančura“ není vyřízena.

Není vyřízena, protože „causa Vančura“ je vlastně něco jiného nežli pouze ojedinělý případ. Protože „causa Vančura“ je vlastně „causa umělec contra komunismus“ anebo „umělecká individualita a společenský kolektivismus“.

A zde teprve jsme u jádra věci. Vystoupení Vančurovo jeví se nám nyní v úplně jiném světle. Jeho článek v Tvorbě není toliko nekritickou rebelantskou nedisciplinovaností, nýbrž pokusem o řešení spletitého komplexu otázek okolo problému „umělec, společnost, kolektivismus“.

Pokus se nezdařil, protože byl podniknut nezpůsobivými prostředky (byl to boj lékaře proti vypadávání vlasů při tyfové epidemii, tedy boj proti symptomu a ne proti příčině), ale to nemůže a nesmí znamenat, že problém samotný patří do starého železa. Naopak nezdar pokusu Vančurova vyžaduje si jako odpověď zdařilejší a uvědomělejší další pokusy o řešení výše naznačeného problému. A snad ani ne o řešení, ale o vyjasnění, protože nelze předpokládat, že by — alespoň v celé epoše přechodu od kapitalismu ke kolektivismu — antagonismus mezi kolektivem a uměleckou individuálností byl odstraněn. Vývoj nového a revolučního umění ještě na dlouhou dobu půjde po cestě „boje“ mezi uměleckým individuem a společenským kolektivem, mezi víceméně anarchisticky založeným umělcem a nositelem myšlenky kolektivismu, tj. členem [strany], a také celou pevně organizovanou avantgardou proletářské třídy. To ovšem neznamená, že tato organizovaná avantgarda (komunistická strana) by mechanicky zasahovala do tohoto vývoje. Ne! To znamená asi tolik, že na vývoj revolučního umělce a na jeho tvorbu budou působit i jeho indi-

viduální snahy i snahy bojující proletářské avantgardy, ke které patří. Jeho cesta bude tedy „výslednicí“, bude jakýmsi „vyrovnaním“ oněch dvou sil.

Jedná se tudíž o vyjasnění a poznání zákonů, hranic a rázu tohoto „boje“ a o kritiku a tvoření nejlepší formy onoho „vyrovnaní“.

II.

MENŠÍ RŮŽOVÁ ZAHRADA, ALE NAŠE!

„Anarchistické sklony umělců umožní mnohým z nich dříve nežli jiným lidem zbavit se ideologie měšťáctva a zabývat se — jsou-li podpořeni fantazií — myšlenkami revolučního proletariátu. Avšak ve většině případů zůstává při pouhém aktu vzetí na vědomí anebo nanejvýš blahovolného porozumění...“ (*W. Herzfelde: Gesellschaft, Künstler und Kommunismus*)

„Marx byl asi toho názoru, že básníci bývají divousy, kteří se musí nechat jít svou cestou a které nelze měřit mírou obyčejných, ba ani neobyčejných lidí; oni chtějí být hýčkáni, jestliže mají zpívat, ostrou kritikou se na ně nesmí přijít.“

(*F. Mehring: Karl Marx.*)

„Známe se málo. Jednou se musíme poznat. Nestyd' se. Živůtek dolů. Pomohu vám.“ (*V. Nezval: Menší růžová zahrada. — Pan Fagot a Flétna.*)

„Co je vlastně s tou vaší levou frontou?“ ptají se mne lidé každou chvíli. „Narodí se? Nenarodí se? Nebo už zemřela?“ Ptají se mne na ulici a v Avantgardě, jako kdybych byl opravdu „hlavním šikovatelem levé fronty“, jak mne nazval pan Karel Víšek, podomní obchodník se strohým sociálně demokratickým internacionalismem značka: Lucus a non

lucendo (internationalismus, protože v něm není nic internacionálního). Ale budiž — začal jsem jednou s tou levou frontou a uznávám, že otázka o její existenci či neexistenci si vyžaduje odpovědi.

Nuže: levá fronta neexistuje. Neexistuje, protože plod byl malou operací, známou pod jménem „výškrab“, převeden do říše negativního bytí dřívě, nežli se vůbec narodil.

Neexistuje, protože přípravné práce pro organizaci levé umělecké fronty (měli jsme již souhlas celé řady umělců, měli jsme již usnesení Devětsilu o svolání a účasti na konferenci levé fronty, měli jsme dokonce již svolanou poradní konferenci pro ustavení levé fronty) byly podpořeny prací některých „levých umělců“ kažený a znemožněny.

Vedle této „praktické“ sabotáže levé fronty ozvaly se proti ní také „teoretické“ hlasy, které argumentovaly asi takto: levou frontu nelze sjednotit, protože nemáme jasného kritéria, z něhož se dá vycházet při rozhodování o „levosti“, a levou frontu ostatně ani nepotřebujeme, neboť:

„Levá umělecká fronta je neviditelná vzájemná sympatie a respekt, pojící opravdu originální, hodnotné tvůrce. Umění není válka. Pryč s vojenskými metaforami. Svobodné zápolení duchů je nejkrásnější podívaná dějin. A bohatý tvůrce není kapitalistou. Nevykořisťuje nikoho. A dává své bohatství všem, kdož — je chtějí chutnat...“ (*V. Nezval: Levá fronta, v 5. čísle Tam-tamu.*)

Pohlížeje na tuto nezvalovskou definici, zjistil jsem, že se skládá ze tří částí, které bych nazval: skutečnost, ideál a políček.

Skutečnost: „Levá umělecká fronta je neviditelná...“ Co slovo, to pravda. O neviditelnosti (alespoň v tomto okamžiku) levé fronty není pochybnosti.

Ideál: „Vzájemná sympatie a respekt — umění není válka“ — což ve skutečnosti asi vypadá tak, že TAM-TAM a Devěsil jsou jako pes a kočka a že v určitém případě (nomina sunt

odiosa) „svobodné zápolení duchů“ našlo svoji relaci ve —
facce.

Políček: — ano, políček, a sice políček, který sobě a svému nepřátelství proti levé frontě dává sám Vítězslav Nezval, neboť právě to, že umělec není kapitalistou a že nevykořisťuje, nýbrž že on sám je ve většině případů vykořisťován a že bohužel své bohatství může dát jen těm, kdož je chtějí ochutnat (chtít znamená v tomto případě „moci zaplatit“, jelikož v kapitalistické společnosti je konzumentem jen ten, kdo může kupovat, a ne ten, kdo potřebuje), to vše mluví ne proti, ale pro levou frontu, jejímiž členy stali by se všichni, kdož stejně chtějí revolucionovat společnost, jakož i její kulturu.

Políček, ideál, skutečnost.

Skutečnost, ideál, políček — což kdybychom to udělali jako Marx, který podle Mehringových slov obrátil na hlavě stojící filosofii Hegelovu a postavil ji na nohy. Učiníme tak:

Umění se neprovádí v oblacích anebo ve vzduchoprázd-
ném prostoru. Umění se dělá na zemi v průvanu skutečnosti. Umění neleží pod šturcem jako olomoucký syreček, ale rodí a tvoří se uprostřed společnosti a jejích zápasů. A proto také není imunní proti políčkům společnosti a tato společnost je teď a zde u nás kapitalistická, tj. reakční. (Políček!)

Opravdu svobodné zápolení duchů, opravdový rozmach umění je možný toliko v nové, dobře organizované, tj. socialistické společnosti. (Ideál! Chcete-li to tak nazvat, aby byla uhájena analogie.)

K dosažení této svobody a tohoto rozmachu je nutno především organizovat onu novou společnost, je třeba revoluce. Levá fronta umělecká má sloužit propagandě (nemusí vždy být provedena slovem anebo plakátem) této myšlenky, levá fronta má být jedním z kádrů a bojovných oddílů oné nové společnosti, levá fronta má konečně také být záštitou levého umění a levého umělce před ranami politické a kulturní reakce dnešní společnosti. (Skutečnost!)

LEVÁ FRONTA, toť ORGANIZACE, EKONOMIE, ÚČELNOST.

ORGANIZACE: politicky a umělecky levých umělců, boje za novou společnost, záštity umělců, kteří dosavad nemají ani nejbídnější odborové organizace.

EKONOMIE: sil a peněz, neboť odstraní spory a boje malingerného rázu mezi levými umělci a docílí sjednocení různých finančně a kvalitativně těžce zatížených levých časopisů (např. TAM-TAM, Q, PÁSMO).

ÚČELNOST: nemusí asi nikomu z těch, kdož přijdou v úvahu pro levou frontu, být vysvětlena.

Levá fronta nebyla dosavad organizována, protože snad ještě nebylo dost těch políčků a příliš mnoho ideálů. Nebyla uskutečněna, protože se snad mnozí z levých umělců obávali, že ona bude jakýmsi dogmatickými kasárnami. Nebyla postavena, protože několik jednotlivců nechtělo se vzdát své „splendid isolation“, svého skvělého osamocení.

Avšak levá fronta je nutná.

A proto pryč se vším, co ještě překáží jejímu ustavení! Pryč se vši teoretickou a praktickou sabotáží! Mluvme otevřeně! Apeluji na Karla Teigehe, na Seiferta, Nezvala, Hoffmeistera, Horu, na všechny, kdož se zúčastnili anebo souhlasili s první přípravnou konferencí levé fronty v prosinci 1925.

Jednou se musíme poznat! Živůtek dolů!

Jen úzkoprsý literátský egoismus může hauzírovat s argumentací o „menší růžové zahradě, ale naší!“

A proto ještě jednou:

Přeměňme mnohdy heslovitou diskusi na dálku na věcnou diskusi a kritiku uvnitř nové organizace politicky a umělecky levého umění!

Ať žije jednotná levá fronta v umění!

(Avantgarda 2, č. 2, únor 1926)

1. A. C. Nor rozepsal se na toto téma v Nové svobodě, aby obhájil svobodu tvoření proti „zákazům a nařízením komunistické strany“. Jakou prý legitimaci má tato strana k tomu, aby rozhodovala o uměleckých věcech, když se v ní může i jenom vyskytnout myšlenka, že většina mimokomunistických literárních časopisů příliš vysloveně buržoazních má být násilím vyřazena z interese umělců-komunistů. Hle, v tom je tedy celá ta závada. Ale jen pro Nora. Ve skutečnosti je zcela jinde. Není-li Nor komunistou — a rád to dnes ve svém článku popírá — nemohlo by se ho seberozumnější opatření komunistické strany v této věci dotknout ani mu zabránit, aby psal třeba do všech koaličních i nadkoaličních žurnálů. Také kdyby takhle byla otázka postavena, mohl bych jenom pokrčit rameny. Ale právě že jde o něco jiného. Není to zákon komunistické strany (který by byl přinejmenším zbytečnou starostí, i když nutno o „nepolitičnosti“ našich uměleckých revuí mluvit velmi obezřetně), ale je to zákon samotného uměleckého charakteru. Tolerance komunistické strany právě v této otázce je doporučeníhodná. Ale tolerance umělce sama k sobě? Nebudu psát do Zvonu ne proto, že jsem komunist, ale proto, že se naprosto do základu liším od jeho staré generace, nevzdává se ovšem úcty k ní. Ano, liším se od ní také politicky — a to je jeden bod — ne však jediný. Pokud by šlo o uměleckou revui, nemohl by být tak zcela rozhodujícím tam, kde bylo možností dorozumění více. Ale naprosto mi

stačí být komunistou, abych např. nepsal do 28. října. — Neboť to už jasně ilustruje neexistenci jakýchkoli styčných bodů. Není-li tohle Norovi jasné, je to jen proto, že ve skutečnosti nemluví o svobodě uměleckého tvoření, nýbrž o uvolnění literárního obchodu. Tedy téma sice méně vznesené — ale má v něm alespoň pravdu.

2. Literatura a politika, to téma však ve skutečnosti už není nikterak problematické. Jenom je potřeba dívat se na ně poněkud z jiné strany, než se díval A. C. Nor. V téže Nové svobodě dotýká se Gustav Winter, hbitý informátor česko-francouzský, téže věci, nevědomky sice, ale hodně upřímněji. Počal kdysi překládat román mladého českého prozaika do francouzštiny, našel v Paříži nakladatele ochotného vydat dílo, jež vlastně mělo být jedním z prvních neoficiálních překladů, bez námah a propagačních nákladů, sjednal všecko, už jen věc realizovat — a nakladatel řekl: Nemohu. Nemohu, protože jsem byl soukromě upozorněn, že překládaný autor je komunist. — Tedy opět: literatura a politika. Ale ubožácká politika ducha, který zapáchá, blahoslaveného vlastence, jemuž překládaný komunist je větším zlem než naprostá neznalost české literatury v cizině. Řeknete ano, jen chudoba ducha. Ale nevíme-li, kdo byl tento statečný Čech, nepřesvědčí nás tisíce jiných pravidelných případů, jimž se už ani nepodivujeme, že komunistické straně nenáleží patent politického třídění literatury? Přešleďte seznam literárních stipendií! Odpovídají-li „svobodě tvorby“, jak odpovídají „nepolitičnosti tvoření“? A chápeme to, chápeme to zcela, není co by nás mohlo rozhořčovat. Politika — zůstaňme až do konce v terminologii Norově — to je nepsaný statut literárních poct a odměn, počítá se s ní tak samozřejmě jako s přitažlivostí zemskou. Uzakoňuje-li pak komunistická strana opatrný výběr komunistických literátů v literárním okolí, koná jen akt sebeobraný. Ale snad konečně i zbytečný: neboť umělec komunist, který tohle ještě nepochopil a který na tohle ještě nenarazil, nemůže být ani komunistou.

(Avantgarda 2, č. 2, únor 1926)

Redakční kruh Trnu:
LIDE ČESKOSLOVENSKÝ!

Po třistaleté porobě a sedmileté samostatnosti rozhodli jsme se vydávat humoristicko-satirický časopis TRN pro náš národ československý, najmě Podkarpatskou Rus.

Protože to dál už takhle nejde, tak chceme oživit náladu mezi lidem.

Švejk je náš program.

Hodláme vyplnit citelnou mezeru, která zeje jak v literatuře tuzemské, tak i v světovém měřítku krásného písemnictví (a taky bychom chtěli vytlačit Bohumila Brodského i povšechně Elinor Glynovou jaksi pryč).

Budeme lacinější než fotbal, senzačnější než biograf, ušlechtilější než boxmač a býčí zápasy.

Kašleme na všechny literární cancy,

na konferenci v Locarnu a Klub za starou Prahu, na Hindenburga a Anitu Berberovou, na žluté nebezpečí a Armádu spásy.

Chceme:

- aby slunce bylo popošoupnuto z rovníku nad Prahu,
- aby velechrám sv. Víta byl adaptován na mrakodrap o 365 poschodích (étages),
- aby cesta aeroplánem kolem světa stála 20 (slovy: dvacet) Kč pro dospělé, pro studenty, vojáky a děti polovic,

d) aby se plivalo do plivátka a ne na podlahu a slovanskou Rus.

Prohlašujeme kategoricky: jsouce věrni zásadám praotce Čecha (Altvater), vojevody Kroka a tří dcer: Kazi, Tety a Libuše, Záboje a Slavoje a ctíce jejich odkaz, nic nás nezviklá ani o píd v našem názoru.

Aby nebylo napříště nicotných půtek, nutno označovat veřejná útočiště

nikoliv: PÁNI — HERREN

nýbrž: — 0 0 —

Potom taky dovolte, abychom zdůraznili

Náš zákazník, náš pán.

Voláme: Kluci a holky, páni a dámy, čtete TRN!

Protože:

- v Trnu se jaksi soustřeďuje veškeren domácí i světový humor, psina, švejkovina, fóry, tendence, satira a karikatura. *Pro každého něco!*
- Trn je větrací ventil světa, otevřený v Praze pro ČSR a okolí.

A konečně: jelikož jsme byli částečně zúčastněni na smělé loupeži u Riemera (Příkopy č. 94), prodáváme jedno číslo (celkem 20 stran, 1 třetina obrázků):

Za JEDNU Kč

To koukáte, co?

V Praze dne 1. ledna 1926

S úctou

REDAKČNÍ



TRNU

(Trn 2, č. 1, leden 1926)

Šosákům uličnický podrazit nohy,
estétům pořádný kopanec do lechtivého břicha,
pokácet demokratické modly a polobohy
a radši křiknout, než sedět hezky zticha.

Všímat si u lidí lice i rubu,
každému vlastenci natrhnout hubu,
zřízenou na pohon patnácti piv —
poctivě čistit demokratický
Augiášův chlív.

Ukázat věci tak, jak jsou,
i lásku nahou či košilatou,
kašlat na moralistů soudy
a na literátské směry a proudy,
propíchat všechny vládní boty,
prohánět sociálpatrioty —
slovem i obrazem.
Tak to chcem!

S účelným obsahem forma jde sama.
Nezahazovat se s mrtvolama!
Nepěstít hádání o ceny!

Nepolemizovat s kretény!

Kdo nejde s námi, jde proti nám!

Dejme se na pochod!

Tram-ta-ta tam...

Břetislav Mencák
za všechny

projevil v Rozpravách Aventina pan Karel Čapek, bojuje (jakým právem?) boj proti „barové“ literatuře, tj. proti Dellucovi, Ribemont-Dessaiguesovi atd. Jeho renomé u ctitelů posvátného umění je tak silné, že i pan nakladatel Štorch-Marien se lekl jaksi jeho výtky. Nebylo potřeba. Překlady z moderních literatur, zvláště francouzské, zaslouží se p. Štorch mnohem více o slovesné umění než vydáváním spisů p. Karla Čapka.

Na usilovnou radu Vojty Tittelbacha jsem si koupil kravatu červené barvy. Kravata jako kravata, ale pojednou je otázka v barvě.

Nepocítujeme barvy. Automatizace.

Počítal jsem, kolik má vidlička bodců. Došel jsem k zajímavému výsledku, že čtyři. Automatizace.

Šlechtní mužové berou si chudé dívky. Nezkrotný psanec se změní v beránka. To je z plakátů kin. Automatizace. Standardizace. Velkovýroba beránek a šlechtných mužů.

Byly takové doby: cikánky kradly děti. Děti byly všelijaké, tady nebylo místo pro detail, ale hlavně to byly děti urozených rodičů, kteří je pak poznávali podle různých značek, podobných Morseově abecedě. Oh, Presioso z Novelas ejemplares, Fieldingův cudný Josefe! Automatizace. Velkovýroba cikánek a ukradených dětí.

Ať tohle vysvětlí Croceova estetika. Ať to vysvětlí Croce, že lidstvo vzhledem k automatizaci cikánek, ukradených dětí, šlechtných mužů a beránek nevěří nejen v existenci těchto fenoménů, nýbrž umělecké metodě, která takto pracuje, vůbec.

Jak krásně jednoduchá je Croceova idealistická estetika. Ať vysvětlí, ale proč, je-li estetický vjem pouhou intuicí, tento vjem stále degraduje. Ať vysvětlí, proč se umělecká metoda, spočívající na ukradení dětí cikánkami, stále ještě líbí a vzbuzuje

zuje estetický požitek. Viděli jsme degradaci nejen uměleckých metod, viděli jsme degradaci žánrů. Óda byla žánrem vznešeným, stala se během století žánrem komickým a lidovým.

Estetika normativní je proti Crocemu ještě lepší! Nuže, existují nějaké normy krásna. Někdo si je, řekněme, vzpomněl nebo je opsal z Aristotela. Ale každý ví, že žádné normy neexistují, působí-li jedna umělecká metoda na jednoho člověka v určitém úseku doby, působí zcela jinak na druhého člověka v témž úseku doby. Někomu postačí k intenzivnímu estetickému vjemu hudba vrzavých houslí. Na brlení vedoucím z Vršovíc na Floru stáli dva lidé, kteří s estetickým a nesporně silným požitkem naslouchali falešně hrané Dvořákově Humoresce na pekelném nástroji, který se snad jen formou shodoval s houslemi. A někomu nestačí ani dynamika džezbendu.

Spencer: to je to slovo. Herbert Spencer dokazuje ve filosofii stylu, že každá umělecká metoda se automatizuje, rovněž jako každý vjem. Není nám divné, proč má vidlička čtyři bodce? Nemusíme to vědět. Zvykli jsme. Spencer vykládá, že člověk, který poprvé píše perem, pocituje psaní zcela jinak než člověk, který píše již po stu a prvé.

Je takový teoretik K. Miklaševskij, který vykládá, jda důsledně za Spencerem, že člověk vnímá věci rovněž jinak, je-li zamilován. Je v Čechách takový praktik v této kategorii, který vykládá, že člověk, je-li zamilován, má i jiný čich.

Úkolem umění je podle Spencera promítnout pomocí uměleckých metod realitu i psychické jevy tak, aby se staly pozorovatelnými, pocítovatelnými. Tomu se říká iluze životní reality. Umění osvobozuje. Umění je věcí uměleckých prostředků.

Croce to tvrdí. Durdík také.

Jeden bod, kde se stýká estetika idealistická a normativní.

To uzná i estetika relativistická. Umění je věcí formy.

Obsah je materiálem neestetickým.

Umělecké metody se automatizují, rovněž jako všechno

ostatní. Hledají se nové metody, kombinuje se. Vystávají krize, když nelze dlouho najít novou metodu.

Do toho konstruktivismus: Umění přestane být uměním.

Konstruktivismus je různý jako duha. Je umírněný konstruktivismus. Prohlásí o levém umění spočívajícím na tradici řecké Greca nebo Madame La Fayette, že je konstruktivní. To je konstruktivismus Ilji Erenburga a jiných.

Pak je nekompromisní konstruktivismus. To je konstruktivismus, který navazuje rád na marxismus a hlásá nepotřebnost umění vůbec.

Další odrůda je konstruktivismus náš — domácí, který klade automobil nebo parní pilu za vzorec příštího umění. Což je ovšem nesmysl. Protože: stroj může vzbuzovat estetické emoce, to tvrdí již Durdík ve své Aestheticce roku 1875, ale může je vzbuzovat zrovna tak jako Sněžka nebo hotel Passage. Až bude automobil u nás obyčejnou věcí jako poklička, tedy až se zautomatizuje, nebude budit estetické emoce vůbec. Podívejme se na vývoj emailového nádobí. Nejprve budilo estetické emoce vůbec. Pak se stalo obyčejnou věcí, a chtěli-li učinit z něho „umělecký“ předmět, malovali na ně květiny a různé výjevy z rodinného a veřejného života. Pak se ony květiny, výjevy z rodinného a veřejného života zautomatizovaly, standardizovaly, lidé si zvykli a nyní již nevědí, zdali je namalován na hrnčku, v kterém se pije ranní káva, „poslední polibek“ nebo president Wilson.

Ale tzv. konstruktivismus má zásluhu, že poprvé obrátil pozornost na technickou stránku umění a zdůraznil ji a že rozšířil působnost umění na materiál, který je rovněž tak neestetický jako jiný, ale který může být uměleckou metodou učiněn estetickým.

Je jasno jedno: umění nepřestává existovat, nýbrž opadají umělecké žánry nebo se přeměňují. Boileauovy zákony přestaly existovat. Zanikla epeje. Zaniklo drama v shakespearovském stylu. Román prožívá krizi. Ale umění nezaniká. A je lhostejno, v jakých žánrech se jeví a z jakého materiálu je organizováno.

A co je umění? Věc umělecké metody. Nezval mluvil o kruhu jako o dokonalém tvaru montáže. Končím kruhem:

Vojta Tittelbach je proslulý ve svém kraji, že umí napodobovat hlas podsvinčete. Jednou v jakési vesnici u Domažlic požádali ho místní sedláci, aby jim napodoboval podsvinče. Vojta to provedl s dokonalým úspěchem a byl bouřlivě aklován. To se nelíbilo jednomu sedlákovi (na vesnici je vždy nějaký takový potměšil), který prohlásil, že umí napodobovat podsvinče lépe. Zmizel na chvíli a aniž to někdo zpozoroval, schoval si pod kabát živé podsvinče. Pak si stoupl doprostřed hospody, štípl pod kabátem podsvinče, které zařvalo, a vítězoslavně se usmál. Ale byl úplně vypískán a znemožněn, ne proto, že by odhalili jeho podvod, nýbrž proto, že mu řekli, že podsvinče napodobovat neumí.

(Avantgarda 2, č. 2, únor 1926)

Jaroslav Kabeš: KARNEVAL A PROLETÁŘI

Ke knížce Karneval od V. Nezvala. Vydal Odeon.

Aby nebylo nedorozumění. Nejedná se zde o literární kritiku. Nejedná se zde především a jen o kritiku uměleckého projevu jako takového. Nejedná se zde vůbec o jen estetické stanovisko, kde koneckonců padá v úvahu věc, umělecký výtvar sám o sobě a kde je možno přijímat vedle Kempenského Růžové zahrádky třeba písně Priapovy. A nejde zde vůbec o jakékoli „jak?“, ale o „co?“ Konkrétně se zde jedná o umělecký projev umělce, který má pro mne jako komunistu význam tím, že se staví do proletářského hnutí a že k němu i směřuje svou prací. Kdyby Vítězslav Nezval byl tak blízko straně práce jako komunistům, platil by pro mne za *jejích* umělce. Protože však vnějškově platí za *našeho* umělce, staví se mi nutně potřeba vyrovnávat se s jeho uměleckou prací, a sice právě proto, že jej podle jeho uměleckých projevů nutně musím řadit k nim. A ani to by nestačilo. V. Nezval patří k směru komunistických intelektuálů, je umělcem, naplňujícím „teorie“, které stojíce svými nositeli mezi komunisty, sahají svými plody do buržoazního tábora, nebo chcete-li i obráceně, na věci to ničeho nemění.

Poslední knížka Nezvalova Karneval je ryze buržoazní, tj. vyrostlá z buržoazního prostředí, libující si v něm a psaná především pro jeho příslušníky. Co člověka na první ráz a hned od počátku k tomuto poznání přivede, je duch, který mluví ihned ze vstupního obrazu a který je totožný s duchem oněch

filmů, které vás zavádějí do onoho prostředí, které je rájem měšťáckých, snivých, nespokojených paniček: do přepychových salónů, toalet, luxusu a povalečského života dam ze společnosti a kavalírů, kteří vám na plátně odhalují své avantury a o nichž nevíte, jak a z čeho žijí. Ovzduší milovníků sportu a „žen“ a lehkého živobytí. Zrovna jako v těchto měšťáckých a na měšťácké instinkty vypočítaných filmech se zde rozdávají bankovky na hrsti (str. 21), dámy se drahocenně oblékají (12), sladce nicneděláním nudí (9), dávají si lékaři doporučovat sport, který je zase ale unavuje a nudí, známé dámy ze společnosti jsou kompromitovány svými milenci (35), kavalíři si po umytí maži obličej „několika krémy, jichž stála celá fronta na umyvadle“, chodí doma v luxusním pyjamas, jezdí samozřejmě v automobilech (14), jsou jako doma v barech atd. atd., a to všechno s naivní samozřejmostí přírodního zákona o nezměnitelnosti nejen sociálně, ale i esteticky. Toto prostředí je uměleckým prostředím Nezvalovým, toto prostředí mu esteticky vyhovuje, je esteticky jeho.

A tentýž punc samozřejmosti a jistoty, s jakou autor dává svému hrdinovi odjíždět do hor, aby mu zimní sport nahradil radosti ztracené lásky (43), nese i ideologie tohoto hmyzu, jež docela odpovídá jeho životu. Mimořádně řečeno: Nezvalovi hrdinové milují duchaplné sentence a rozjímání o životě: nahrazují jimi práci. A přirozeně že měří ten život svou měrou. Není nadarmo, že se zde srovnává život s karnevalem: „Karneval! Jsou tu strakaté masky, směsice nejrůznějších kostýmů, názorů, zvyků a hloupostí, stejně jako v životě od parlamentu až k rodině. Ženy tu mají stejně jako tam červené rty a tváře a nabílený klaun zastírá méně než vážný klaun s lulkou, činící si nárok na vážnost a filosofii (!) svých úvah.“—

Ale v životě to není jako na karnevalu. Život se jistě zdá karnevalem všem, kdo žijí lehce jako Nezvalovi hrdinové a kdo proto nevidí života. Hodnocení života odpovídá společenskému postavení hodnotícího a literatura je vyjádřením světa hodnot světem forem, jak kdysi krásně řekl Šalda. Kdo prožívá denní život jako třídní boj nebo kdo tuto objektivní

skutečnost poznal jako život — nevidí v něm karneval, to nemyslím jako výtku Nezvalovi, ale pravím to k jeho charakteristice.

A tomuto estetickému soudu bohémského filistra o životě odpovídá i jeho „filosofie“. Jeden z hrdinů, pojmenovaný Tristanem (!), ji dobře vyslovuje (přirozeně že ve svém přirozeném prostředí: v baru):

„Miluji skutečnost a odpouštím jí všechnu lež, v níž je oděna. Neboť mi umožňuje vstup do jiné skutečnosti, jíž není a jež je, chci-li —“ (Str. 62).

Je dobře, když filistr nevidí na svět — přestává tím také vidět sebe a docela to odpovídá jeho touze: „Ach, stát se na jedinou noc někým jiným. Někým, kdo smí žít jen jednu noc, originálně, jako jepice, ach, jak krásné!“ (Str. 22.)

Jak vidět, stává se knížka komunistického spisovatele obrazem měšťáckého bohémství, které se nutí i do takového estetického siláctví: „Hle, žena. Má nalíčena ústa jedovatým karmínem a podlíčené oči. Alkoholická oblaka halí její nahotu a na prsou jí vyskakují divukrásné růžové květy příjice, jež vadnou za jednu minutu“, a dále: „Nač bych odvracel oči od této ženy, nač bych si myslil při ní na otravnou hnilobu, když mohu vidět toto vše, co jsem právě řekl?“ (Str. 63 a 64.)

Zde nezáleží na tom, že Nezvala umělecky zabila velikost básníků, jež si vzal za učitele. Ale záleží na tom, že je dnes, kdy se nestačíme dívat na svět, abychom jej viděli a hodnotili jasně a přesně, tím, čím je, tj. umělcem měšťácké bohemy.

Dalo by se namítnouti cosi o „předpisování cest a silnic“ (Str. 35) a vážných klaunech s lulkou a básnicích, a že

„umění nemá zákonů, proto je mu třeba
především přednost dát,
dovede vytrhnout z nudy, osvěžit ducha
a rozesmát —“

(Menší růžová zahrada, Str. 68),

a je zde i možnost mluvit i o moralizování. A proč by ne? Nám, proletářům a komunistům, ani trochu neimponuje ono „oprostění se“ od všech morálních pout, jež je tak milé filistrům. „Pro nás je mravnost podrážena zájmům proletářského třídního boje“ (Lenin) a *esteticky* se nám protíví „svoboda“ měšťáckého bohémství, byť i šilhala po našich šicích. Když Nezval napsal tak hezké verše jako

„Ze všech nejšťastnější jsou ty chvíle,
kdy žijeme, jak stvoření jsme — bez účele,
neb každým krokem spěje všechno k zániku,
pochop to, inteligentní číšníku“
(dtto, Str. 68),

tu jsme se nekochali tím, že jsou hezké, ale cítili jsme, že takováto „svoboda“ umělce se vzpírá celému našemu dobrému a zdravému vkusu a třídnímu instinktu — zde větríme nebezpečí, protože zde větríme rozklad a hnilobu, se kterou se ale nemůžeme vyrovnávat po nezvalovsku. Snad proto ne, že svým třídním postavením a teoretickým poznáním jsme přesvědčováni, že nežijeme, vlastně nesmíme žít bez účele, jako nežijí celé ty proletářské bojující masy, z nichž jsme a k jejichž hnutí patříme.

Jedno je pravda: tento náš život nenašel dosud svého básníka, svět našich proletářských hodnot dosud čeká toho, kdo jej vyjádří světem forem. —

Mezi Nezvalovým uměním a proletářským hnutím je vzdálenost dvou světů.

Tímto vším však není nic řečeno o Nezvalově relativním postavení v současném českém básnictví. Zde Nezval patří mezi málo zjevů mladých, na kterých vůbec něco je, a takto-li vzato, je rozestup mezi tímto uměním a proletářským hnutím srovnatelný se stanoviskem Goetheovým:

„Komm her, wir setzen uns zu Tisch;
Wen möchte solche Narrheit rühren!

Die Welt geht auseinander wie ein fauler Fisch.
Wir wollen sie nicht balsamieren“

a Marxovým výrokem v dopise Rugemu:

„Nechť mrtví pochovávají a oplakávají své mrtvé. Naproti tomu je záviděníhodno být z prvních, kteří vstoupí živoucí do nového života; to budiž naším údělem.“

A to znamená, že u Nezvala je nedorozuměním buď jeho komunismus, nebo jeho umění.

(Avantgarda 2, č. 5, květen 1926)

*Avantgarda, jež není avantgardou,
 Dav, jehož něctou davy,
 Disk, jenž nelítá a trouchniví,
 Host, jež vyhazují, kam přijde,
 Osa, kol níž se nic netočí,
 Pásmo, jež chtělo objímati svět a objímá jen Juliánov,
 Var — při 50 stupních tepla...*

(Tvorba 1, č. 11, květen 1926)

To, co bylo zásluhou ruské konstruktivní scény, že osvobodila jeviště od služby divadelnímu iluzionismu i stylizovanému artismu, že oprostila tvary a uzákonila je materiálem — to vše je znamenitý předpoklad, ale pro divadelní dílo je to málo. Je nutno dál — nikoli již osvobozovat prostor, ale zdivadelnit jej.

Ruské konstruktivní jeviště je dobrým nástrojem, nikoli ještě samostatným tvarem a prostorovým dílem. Slouží vynikajícím způsobem herci. Je jeho rekvizitou, podává jeho ruce příčky, po kterých se lze vyšplhat, je jeho nohám můstkem pro akrobatický skok. Je jako každý dobrý nástroj ve službě člověka a neterorizuje jej, jako to činilo jeviště stylizované. Na první plán ruského divadla byl postaven člověk shodně se zásadami komunistické revoluce. Stroje byly dobyty člověkem a podřazeny jeho vůli. Jde o osvobození člověka od násilí fabričského a strojového útlaku. Ruské divadlo žije v akrobacii a taneční pohybové dokonalosti svého herce, který se svobodně pohybuje v otevřeném, osvobozeném prostoru.

Ale ruské divadlo ani v osvobozujícím, negativním náporu na staré divadelní formy nešlo ještě radikálně. Jeho teorie stále ještě předbíhá skutečnost. Ruské divadlo zrušilo sice rampu, osvětlovacím aparátům dalo svobodu svítit, odkud je to účelné, ať jsou to místa na galérii nebo v přízemí, ať je nutno reflektor postavit před oči diváků, nebo jej zasunout do

stran jeviště. Toto divadlo strhlo oponu a všechny ukryté činitele vyzdvihlo na světlo divákových očí. Ale jeviště je stále omezující zákonitostí, má svou rovinnou základnu, ze které nevychází a na frontálním úseku zděděného jevištního místa kouzlí své zázraky.

Chceme-li tedy na podstatu nového divadla jít od základu, musíme v bořivém revolucionářství rušit ještě důkladněji. Nelze předpokládat, že forma „jeviště“ existuje pro nás jako něco předem daného. Konstantou našeho výpočtu může být jen člověk a jeho vnímavost. Tvrdíme, že v něm trvají emoční hnutí, která lze nazvat „divadelními“. Ale každá potřeba člověka je předmětem vynálezů civilizace, a ani divadlo ve své organizaci, ve svých technických možnostech a tvarových zázračnostech nelze proti vynalézavé civilizaci ohradit zdí. Buď civilizace obohatí divadlo a učiní je projevem svých sil, a budeme v nové organizaci těchto sil spatřovat přicházející kulturu — anebo zůstane mrtvou muzeálností, ve které se bude zmlít živý člověk, marně se snažící objevit přízvuk podivnější a skok nevídanější, který by nenašlo tisíce herců před ním.

Předpokládáme pro nové divadlo zrušení „jeviště“ jako tvaru předem daného.

Předpokládáme-li, že jeviště je stavbou, která má účelem dojmout diváka, pak je nutno a samozřejmo vědět, že musí být vystavěno pro tento účel. Staví se budovy pro podívání (Eiffelovka), pro obývání (čínžák) a pro přenášení (wagon-lits). Nechme volit prostor i materiál inženýrovi, jehož vynalézavost jde s dobou a neohraňuje se vynálezům civilizace. Dřívější jeviště, které svou vodorovnou plochu scény věnovalo herci, aby chodě po ní plakal, smál se a umíral, svislý obal této roviny věnovalo výtvarníkovi, aby po ní maloval, promítal obrázky nebo rozestavoval praktikáblly — toto jeviště nevědělo si rady s prostorem, který byl mezi horizontální a vertikální plochou jevištní. Nanejevš: prach v těchto prostorách barvil se ve svazku paprsků, který tudy dopadal na jeviště. Tedy:

toto jeviště prostorově neznamená pro nás nic, není vůbec tvarovým závazkem.

Prostor divadelní, jakého mělo zapotřebí prvotní historické divadlo, byl bez trojdimenzionální rytmizace. Prostor byl vyměřován člověkem a jeho pohybem. Neměl sám o sobě žádných formových zákonitostí. „Dva kroky na stranu a krok kupředu“ stačilo starověkému mimu, aby tu rozproudil krev svého divadelního temperamentu a upoutal na svůj pohyb oči zvědavců. Antické, řecké divadlo vsadilo prostor mezi pevné stěny architektury a rozčlenilo ji geniálně jako nehybný masív, který sváděl všechny oči na odevšad viditelné místo. Tato důkladná práce řeckých diváků nestačila divadelní fantazii renesančního a novověkého člověka. Poctivost architektury byla nahrazena plochou, obrazem, neboť krytá podlouhlá síň novověkého moliérovského divadla jevila i architekturu jako frontální obraz. A tak zůstalo divadlo frontálním až do našich časů. Obraz malovaný a perspektivně ziluzionističtější byl odstraněn a nové divadlo chce rytmizovat prostor. Rytmizuje jej nejdřív staticky. Básní na něm oblouky a stěnami. Ale prostorovost je stále zbožným přáním nebo teoretickým předpokladem — prostorovost na frontálním jevišti je jako sladká pečeně v louži. Přesvědčte se, že je dobrá, chcete-li.

O novém divadle a novém jevišti jest tedy mluvit bez předpokládaného jeviště. Divadlem je místo, jehož možnosti jsou zatím vůbec neohrazené. Nelze navrhovat jeho tvar, neznáme-li, jaké zázračnosti prostorové bude si přát kouzlit inženýrská fantazie a vynalézavost.

Jako tato svoboda bude smrtí všech projektů velikých oficiálních divadel — tak bude místem objevitelství a geniální tvořivosti inženýrské. Neboť není tu třeba velkých proporcí ani miliardového nákladu — je tu třeba odvahy a vynalézavosti: tvořivé vůle. Považujeme všechna dosavadní divadla a jeviště za velmi úzkou možnost divadelního formování. Prohlásíme-li jako heslo „centrální jeviště!“, neomezujeme se tímto heslem jako kodexem. Proklamujeme jím svobodu v prostorovém členění a nové dynamičnosti. Neboť liší-li se něčím divadlo od

příbuzných — cirkusu, varieté, music-hallu a lidového divadla — je to právě v míře umělé a umělecké tvořivosti, ve svobodě, s jakou se dobývá kupředu, k novým tvarům a novým emocím, zatímco cirkus i lidové divadlo tradičně (a také nudně) setrvávají na starých dojímavostech.

CENTRÁLNÍ DIVADLO

je tedy totéž, jako vydáme-li heslo

ŽDIVADELNĚNÍ PROSTORU!

Chtějí-li divadelní architekti mluvit o emotivnosti a divadelnosti svého prostorového řešení, ať dokážou ve svých formách tutéž akrobacii, kterou Eiffel při konstrukci svých mostů, jež připoutají pohled každého.

PROSTOROVÁ AKROBACIE!

BÁSNIVÉ INŽENÝRSTVÍ!

Básnit lze liniemi i křivkami, lze spojovat plošné konstrukce před divákem i nad ním, lze udivovat obecenstvo nevidanými sestavami kubusů, válců a kuželů. Není také příčiny, proč by i divák, jehož sedadlo nebo jeho umístění nemohlo být podnětem k fantazii prostorového architekta. I divák může být druhému podívanou.

EKVILIBRISTIKA PROSTOROVÝCH

PROMĚN!

Ale prostorová akrobacie není jen statická. Prostorová akrobacie je dynamismus prostorový. Zázračné pohyby mechanismů. Neobdivujeme pohyby jeřábů a rotace setrvačnicků, protože bychom je také chtěli vidět na divadle. Toužíme vidět věci zázračnější i elegantnější. Formově zaměřené ke vnímavosti diváka. Pro

otevřený systém divadelního prostoru

je možná spolupráce inženýra ne takového, který umí počítat pevnosti, tlaky a rozlohy, ale inženýra, který má básnickou fantazii prostorovou, který umí dojímat. Umí o to víc než stavitel viaduktu, že počítá nejen s gravitací a nosností, ale i s vjemy, pocity, představovými a citovými reflexemi diváka.

Barva nenabyla pro prostorové dělení a rytmizaci ještě svého významu. Nebyla použita primárně. Byla dosud po-

užívána jen jako náhražka jiných materiálů (pomalovávala papír na dřevo, na skálu nebo na vzduch). A přece není silnějších zrakových dojmů než z čistých, osvobozených barev. Lze si představit, že

prostorový pohyb osvobozených barevných ploch a sestav

je divadlem fyziologicky poutavým, že jej využila a využívá reklama pro dojmy senzační. Technické možnosti tu jsou, jde jen o organizaci a organizátora těchto barevných ohňostrojų a barevných podívaných.

Divadelní dynamičnost, prostorová podívaná závisí nejen od roviny, kubusu a barvy. Další dimenzí divadelního prostoru je

světlo.

SIGNÁLY!

OHŇOSTROJE!

POHYB SVĚTELNÝCH KUŽELŮ.

PROMÍTÁNÍ.

SVĚTELNÉ NÁPISY!

POHYB SVĚTLA!

A všechny tyto dimenze dynamizuje a zdívaldňuje čas. Stálý pohyb, stálé trvání.

ROZTOČENÉ JEVIŠTĚ!

POHYB HLEDIŠTĚ!

Divák, který na své zdvihající se židli nebo při otáčivém pohybu celého hlediště stává se

AKROBATEM DÍVÁNÍ.

(Tam-tam 1, č. 6, leden 1926)

Existují takové teorie, že divadlo je v úpadku, protože ubírá prvenství herci a zakrývá jeho divadelní nositelství výtvarníkem a režisérem, že je nutno divadlo oživit cirkusovou atrakcí, že je nutno odstranit barokní přeplněnost scény a že proto ze všech těchto uměleckých příčin je velice výhodno zavádět na scénu holou a jen účelovou konstrukci — ale co jsou tyto „šedé“ teorie proti „zelení“ páně Vodáková kritického rozumu. Neboť vezmeme-li tuto věc reálně do ruky, právě tak jak to pan Vodák v Českém slově udělal, nahmatáme s ním, že konstruktivní scéna vznikla právě v Rusku v době válkou a ovšem bolševickou revolucí zaviněného velkého nedostatku plátna, že proto na zastření tohoto nedostatku plátna nikde nepoužívá a omezuje se jen na dřevěné a železné tyče, rámy a žebříky, tedy náhražku staré scény. A z toho zase dále plyne samozřejmý důsledek, že tento specifický ruský zjev není potřebí zavádět na scénách českých, když je přece u nás plátna dost. — Podaří-li se mi někdy osvojit tuto kritickou metodu, která tak roztomilým způsobem uvádí v přímou souvislost divadelní experiment s produkcí textilních fabrik, nezapomenu jistě svou první exkurzi v tomto stylu zasvětit hlubokému a přísnému poznání, jaká asi nehoda v páně Vodákově mládí je předpokladem jeho dnešních kritik.

(Q 1, č. 1, únor 1926)

Představme si, jak by asi vypadalo svérázové vyšívání, vetkané nějakým způsobem do elegantní, jednoduché automobilové karosérie.

A podobným pohádkově hrozným a monstrózním zjevem se stává oficiální divadlo jinde i u nás. Nepatří do našeho života, je nám cizí a nepravdivé, je náročné a přece bezvýrazné, spokojujíc se s tím, že dává buržoazii vhodnou záminku k večerním schůzkám. Místo před živým divadlem stojíme před chladnými muzeálními preparáty.

Nepřestáváme-li přesto věřit v divadlo, je to zásluhou rozkošných lidových divadel, podívaných a zábavních podniků: cirkus a Eden, varieté a pouťová divadélka, rozechvívající elipsy a oblouky toboganů a houpaček. I beznáročná divadelní zábavnost revue nám připomíná, že divadlo není sterilním „uměním“. Proletářské divadlo, určené k zábavě, ke vzrušení, k dojetí, dávno již opustilo všechny „kapličky“, kde boj o osobnosti a formule zastavoval a rušil veselý a bezprostřední proud ostré, živé dojmavosti pravého divadla. Umění oficiálních divadel je placeno vládnoucími třídami, jejichž členové však nestačí na vytvoření kolektivní mentality, která by vytvořila a unesla toto divadlo. Buržoazie nemá dnes tolik sil, aby vytvořila divadelní ovzduší, bez něhož divadla není.

Obráťme se k divadelnímu smyslu proletariátu, k divadelním očím a srdcím dělníků, studentů, všech, kteří jako úderná třída mají

přímý styk „s poezií pěti smyslů“, jak nám ji dává svět kolem nás, a kterým se nejedná o „umění“ naložené v historickém láku, ale *umění* stejně *konkrétní a bezprostřední* jako je stroj, který montuji, jako je malta, kterou míchám. Proto Osvození odmítají každou divadelní tradici, která by je chtěla ovlivňovat jinak než technicky a řemeslně. Jinými slovy: odmítají ideologii, protože je ve velmi těsném spojení se starým divadelním schématem a starým pojetím dramatu a divadla. Herec, režisér jsou stejnými dělníky jako kterýkoliv odborářský dělník. Dělají divadlo (které může a nemusí být agitační), tak jako druzí dělají šrouby nebo instalují, dělají je odborně technicky, a proto lépe, jasněji a bezprostředněji. V první řadě chtějí ne poučovat, ale pobavit nebo dojmout (kronšadtští námořníci píší v tomto smyslu o hrách, které se jim hrají).

Náš každodenní život potřebuje nové, moderní umění, stejně jako celý moderní život je výrazem dělníků, inženýrů, organizátorů, lidí moderních nervů, ostře citivých a zdomácnělých v dnešním civilizačním tempu.

Divadlo ať se poučuje o kráse ne na sochách, ale na pohybu — jím se těle sportovce. Divadlo znamenalo vždycky a bude znamenat: *umění, které je aktuální*. Což je totéž, jako dělat umění aktuality, tedy něčeho, co nás bezprostředně zaujme. Nemusí to být proto ještě obsah věřejších novin, je však nutno, aby to bylo stejně živé, vzrušující a dojmavé jako všechno, co se kolem nás mele.

Od filmu dostalo se divadlu jednoho z nejlegračnějších výtopků, jaké máme v historii. Film nejprve napodobí divadlo. Divadlo shovívavě mlčí k tomuto umění. Pak film pochopí, že jeho cesty a cesty divadla jsou různé — je to vzestupná linie, která patrně asi před rokem vyvrcholila. Divadlo, podobno pitomé želvě, vystrčí občas hlavu zpod svého krunýře, trochu jí potřese a znovu se skryje. Ale zatím to byl film, který pochopil životní civilizační tempo dneška a dlouho je dodržoval, ačli je poněkud neurčoval sám. Divadlo zatím setrvává na své úctyhodné stařecké výši z 18.—19. století a teprve dnes se činí v Americe a trochu i u nás nesmyslné pokusy o zatažení filmu

na pole divadla, čili film je oficiálně uznán tím divadlem, které sám neuznává (už tempem, jež sám udává naší fantazii). Uvidíme, co ještě vzejde z tohoto ušlechtilého konkubinátu stoprocentního středo-novověku a polointeligentní části 20. století, reprezentované většinou americké produkce.

Nové divadlo ze všeho nejdále chce mít k *patosu*. Sportsman běžící svou dráhu, boxer, hráč kopané, tito všichni jsou snad dramatičtí, jistě je plno lyrismu v jejich pohybech a v jejich námaze, ale patetičtí nejsou. Nuže, chceme, aby totéž bylo možno říci o herci osvobozeného divadla. Chceme, aby působil kouzlem své osobnosti i precizností svého umění. Aby vás překvapil rozmanitostí a množstvím svých pohybů, které jsou přesně pohyby, které by mohlo dělat i vaše tělo a které — třeba nejasné a nedokonalé — děláte snad denně. Abyste celou hru byli udržováni v napětí, napadáni stále novými představami, novou fantazijní hrou. Jde o umění analogií a asociací, ve kterém hlava se mění v kopací míč a míč v královskou korunu. Moře v houpací nebo akrobatovu záchrannou síť. Slovo v motýly a motýl v polibky, kde všechno je nabito překvapivostí a malými zázraky, které vás rozesmějí anebo dojmou a vzruší. Smích, odpor k patosu, fantazijní křepkost jsou znaky této scény. Smích nejprve. Smích, který je jaksi filosofickým názorem tohoto nepraktického století. Je projevem fantazie, velmi jasné a pozorné ke světu. Hlupák se nesměje ničemu, lépe řečeno, směje se díky své bránici sám sobě. Ale ostře postřehnout věci, vyhledávat mezi nimi absurdní spojení a smát se jim jako básnickým metaformám — což to není umění fantazie? Znamená to *hledat svět nepatetický a neromantický, hledat svět jasný a lyrický*, nedávat se předem ovládnout nějakou mystickou náladou, ale dát se vzrušit každou věcí jako nějakým kouzlem, jen je-li dosti bezprostřední a nová.

Soudobé divadlo —

divadlo, neodvolávající se na nic než na divadelní oči diváků —

osvobozené divadlo. —

Ale to znamená znovu očistit celý ten materiál, s nímž divadlo pracuje.

Užívat herce jako herce a ne jako recitátora.

Užívat scény jako prostoru ke hraní a ne jako malířského plátna.

Užívat světla k osvětlování a ne k házení prasátek.

Užívat kostýmů, které jsou takové, jaké jsou, pro svou emotivnost, ne historii.

Užívat lidského obličej, ne lidské masky.

Organizovat tuto práci ne podle mystických nebo ideologických formulí. Je to nemarxistické.

Organizovat ji pro dosažení maximálního účinku na obecenstvo.

Materiál, ať lidský nebo věcný, budiž účelně zpracováván. Lyrické, krásné na věcech je pouhým anagramem účelného na těchto věcech.

(Reflektor 2, č. 16, srpen 1926)

Vedoucí pražský divadelník chce konsolidovat poměry divadlem jako uměním všech vrstev.

Divadlo a jeho spolupracovníci více než kterýkoliv sociální útvar dneška závisí na příkladu svého vůdce, ať už je jím režisér nebo velký herec. Náznorné myšlení hercovo (podstatně se lišící od myšlení abstraktního) lépe než abstraktní úvahy se zpraveno o určitém novém úkolu příkladem, vyznáním, akcí.

Úmyslně zde podtrhujeme a snad přeceňujeme roli onoho vůdce, aby jasně byla patrna zodpovědnost, kterou má. Abychom ukázali, jak je třeba nové úvahy o mnoha předpokladech moderního divadla, má-li zůstat živé.

Domníváme se, že krize nových divadel spočívá v beztrídnosti jejich vůdců (buďme jisti beztrídností ansámblu). A tím spíše to platí o vůdcích experimentálních a takzvaných moderních divadel.

Umělci nevyrůstají z ryze kapitalistických rodin, spíše z nízkých a středních. Ale téměř pravidelně dostává se jim školení kasty intelektuálů, tedy nejlepšího školení, jakého se dostává ovšem i dětem horních deseti tisíc. Jsou svou výchovou oddělováni od svého třídního základu a často se stávají sociálně indiferentními stvořeními, která jsou příživníky na horní třídě, pohrdající jí přitom — ale sluha zřídka má rád bohatého pána.

Jako intelektuálové se stávají parazity, nedůvěřující sami sobě, své síle, a navyklí cenit všechno silou peněz, vidět v kapi-

tálu absolutní potenciální energii, stávají se jimi i umělci vůdcové divadel. Moderní senzibilita nesnáší již starého výrazového divadelního schématu, ale novou senzibilitu nenajdeme v salónech a společenských klubech. Setkáme se s ní tisíckrát spíše u zedníka, pracujícího kdesi nad ulicí, u strážníka, řídicího pohyb ulice, u dělníka, pracujícího na čemkoliv — hlavně je, že tito lidé nemají elitní školení a nejsou konzumováni buržoazní dialektikou, buržoazním uměním a jeho vzorci, ale čekají na své umění, které jim patří a jehož podmínky mají ve svých nervech. Nové umění.

Vidíme-li vůdce divadla, který se jaksi soukromě prohlašuje za socialistu a přitom vede buržoazní divadlo, zdá se nám, že vidíme dušičku, která obléká čertovský kabát mezi čerty, jen aby mohla zachránit svou andělskou duši.

Jsme bezcharakterní, jsme-li beztřídní, přiznejme si to. A jsme beztřídní, jakmile se nebráníme všema čtyřma nejen buržoaznímu výrazu uměleckému, ale i jeho myšlení, jeho publiku, jeho všemu.

Dělat divadlo na oficiálním buržoazním divadle je samo v sobě protikladem, a přece se tam aplikuje jako nějaká nová výšivková variace ve starém ornamentu: je to veselé jak blechy na opici.

Nové umění přestane být uměním pro starou třídu, protože bude uměním nové senzibility nové třídy.

Vůdcové experimentálních divadel mají tedy situaci podstatně ztíženu, neboť nemají „čistých“ diváků. Naznačili jsme jinde, jak obdobně ke zmíněnému typu umělce-příživníka můžeme se setkat i s typem diváka-příživníka, který je hlavním konzumentem buržoazního umění.

Pozici uměleckého vůdce určuje jeho poměr k těmto lidem. Může je vítat a toužit po nich, může je nenávidět, může se snažit o jejich nápravu (aniž by chápal, že je to absurdní).

Kdežto průměrná buržoazie je pouze *navyklá* určitému druhu umění, které ji neustále provází a slouží jí, příživník-intelektuál stává se ideologickým gurmánem na zásadách tohoto starého umění. Nedává se bavit, ale přesvědčovat —

starý dadaista! Nikdy nepochopí z umění nic, než svoje okamžité přesvědčení.

Jde-li o nové, moderní a tudíž revoluční umění, budme jisti, že tato revolučnost nespočívá v námětech hry, nebo spočívá v nich až na druhém místě. *Revoluční umění je revoluční svou novou senzibilitou, svým novým pracovním řádem, svým novým výrazem i novou výrazností. Právě proto k jeho vnímání je třeba nové, dosud uměleckým výrazovým systémem netknuté třídy, jež bude poprvé — a téměř naposled — umělecky konzumována.*

Třeba hledat nové publikum. Studentstvo — ano. Úřednictvo — ne. Dělnictvo — ano. Ne lidi příliš „ušlechtilé“, estetické a marné, spíš publikum kina, Edenu, kopané, a kluky nejraději.

Toto století je už dokonale nepatetické a je strhováno rytmem, asociacemi, překvapeními; je mu třeba smíchu jako filosofického názoru a umění, které chce vyrůstat z trojho základu moderního umění:

1. *z afektu*, tj. ze vzrušení, z překvapení a z napětí. Umění nemá být posuzováno a hodnoceno, ale bezprostředně vnímáno, pokud jde o běžného diváka. Má být přemírou životní síly a životního rozpětí, má dávat zapomenutí ve své nové skutečnosti, jsouc „skutečnější než život“. Vcházíme-li do divadelních oblak, není nám zapotřebí deštníku ani nepromokavého pláště, ale musíme být náhle strženi jeho podívanou jako nějakým dobrodružstvím. Stáváme se *lidmi nejostřeji citlivými i na nejprostší věci, jakmile byly přeneseny na jeviště*, stejně jako filmový detail nám vyvolá tisíce představ, které nám nevyvolá sám fotografovaný předmět v životě. Nežijeme v divadle tímž klidným a pomalým životem, *zmnohonásobujeme svou vnímavost*. Divadlo budiž součástí lidové slavnosti, kde všichni jsme vzrušeni, živí a připraveni na překvapení.

2. *roste moderní divadlo z kolektivní (společné) mentality všech příslušníků proletářské třídy*. Neznamená to pouze, že na jeviště budou vneseny určité revoluční ideje, ale hlavně chceme poukázat na to, že proletariát nemá dosud téměř vlastního umění, a proto není žádným uměním s jeho vyjadřovacími

prostředky vázán. Je vázán pouze vnímavostí svých pěti smyslů, kterým se líbí box, láska, kopaná a jiné sporty, a bude tudíž k modernímu umění přicházet bez předsudků buržoazie, která byla vychována uměním starým. Buržoazní umění má nejen kapitalistickou ideologii, ale *starou formu*, která není již dosti živá, aby mohla postačit našim očím, zvyklým podívané tak napínavé, jako je boxerský zápas, a dojmům tak mohutným, jako jsou manifestace.

3. roste toto divadlo z *touhy po rekordu*, která žene divadelníka stejně jako sportovce nebo agitátora k výkonům neobyčejným a krásným. Divadlo jako každá jiná práce může být měřeno svou výkonností a účelností svého vyjadřování.

Ale zde jsme ovšem daleko od vůdců oficiálních, to znamená buržoazních divadel, kteří si hrají v písčku svými lopatickami a jen překládají ze starého vozíku na nový kočárek tentýž starý hrnek se starým uměním, domnívajíce se, že takto lze vytvořit nové divadlo.

Oč poctivější jsou v tomto případě revuální divadla, která sice nechtějí dělat „Umění“, ale dělají alespoň zábavné podívané a nestydí se nijak za tuto zábavnost (dekadentní umění konce dosavadní výrobní epochy pokládalo zábavnost div ne za hřích).

Konsolidovat divadlem život je do určité míry možno, ale nezapomínejme, *jakým* uměním a *jak*. Ne ideologicky. Pokud jde o sociální význam divadla, uvědomme si, že tento význam je vázán nezbytně na zmíněné tři předpoklady moderního divadla, zvláště na existenci kolektivní mentality. Řekli jsme již mnohokrát, že buržoazie stačí pouze na placení svých divadel (vhodnou organizací sociálního systému), ale že je neschopna vytvořit také pro toto divadlo nezbytnou kolektivní mentalitu, v jejímž středu divadlo je, nebo spíše mělo by být. Divadlo není totiž tak samozřejmým majetkem každého, jak nás o tom chtějí přesvědčit, nýbrž je majetkem, výrazem a propagačním prostředkem třídy, která má moc.

Propagace tímto divadlem je tím nebezpečnější, čím opatrněji se halí v ryze umělecká hesla. Neboť je přirozeno, že

nebude nebezpečím naivně tendenční buržoazní hra, nýbrž buržoazní hra, jež ruší a kazí dosud nezpracovanou vnímavost nové, revoluční třídy, jež přemílá svým výrazovým způsobem nové lidi na staré.

Je to věc, kterou by si měli dobře uvědomit i soudruzi, kteří vedou ochotnické kroužky. Ničím nekazí a nehřeší na svých lidech více než hraním Štolby, Jiráska, Tolstého, Ibsena atd., neboť revolučnost umění nespočívá v námětu, ale v nové vnímavosti, jak znovu opakujeme, a následkem toho ubírají revoluční živosti vlastním soudruhům. I kultura je věcí školení a buržoazní škola je kazem proletářské třídy. Bylo přece již dávno poukazováno na třídnost každého umění, která hlavně a nutně spočívá v jeho formě a vyjadřovacím postupu technickém, a jen toto měřítko může rozhodovat při sestavování proletářského divadelního repertoáru. Musí jej ovšem sdělovat odborníci.

Co nejvíce pociťujeme ve vedení oficiálních divadel, je nedostatek *třídní charakternosti*, která jediná dává divadlu bezprostřední život a bezprostřední životní smysl. Konsolidující divadlo je pouze jiný výraz pro současné divadlo buržoazní, je to divadlo, které se snaží kulturně ospravedlnovat, vyrovnávat a zpevňovat život a životní řád dnešku. Bylo by to jasné a samozřejmé, kdyby k tomu nebyly připojovány socialistické ideje, kdyby toto buržoazní divadlo se nekrylo maskou divadla všech tříd.

Základem a krystalizačním jádrem nového divadla, jehož formu je možno dnes ještě jen dosti nepřesně si představit a již lze předvídat jen pomocí psychologických předpokladů nové vnímavosti příštích diváků, základem a krystalizačním jádrem nového divadla budou patrně divadla ryze třídní jako nejjasnější a nejvyzrálejší představitelé třídních mentalit.

Dnes není divadla, do kterého by mohlo chodit dělnictvo bez pocitu cizosti. Dělnictvo nemá ani dramaturgie, a pokud co má, našlo tyto věci mimo samo sebe, mimo vlastní třídu. Bylo by třeba rozsáhlé organizační akce, která by mu dovedla dát divadlo nové, revoluční, moderní. *Charakterní divadlo třídní*.

Shrňme tedy: oficiální divadla jsou v rukou vládnoucí třídy a snaha přivést do tohoto divadla příslušníky všech tříd je obratně maskovaná snaha po korupci celé nedotčené mentality dělnické třídy. Buržoazní divadlo je zároveň školou buržoazní ideologie.

Revoluční divadlo na druhé straně není ještě v kontaktu s publikem, kterému patří, totiž s proletariátem, jenž není porušen starou ideologií ani starými vnímacími formami, s proletariátem, jenž jediný je novou divadelní zemí.

Zdá se nám, že přísné třídní oddělování divadel je na prostou nezbytností. Přiznání třídního charakteru divadla je zároveň vyznáním vlastní charakternosti.

Nevěděli jsme, jak nazvat tento bručící, kašlající, dupající nástroj o mnoha nástrojích v jednom, ovládaný pružnými svaly ospalého rytmika v barech velkoměstských i maloměstských. Od vítězství kytar, mandolín a harmonik nebylo zde něčeho podobného. Popularita. Avšak tato zvláštní popularita přiblížila člověka k člověku. Zdá se vám to dnes tak přirozené, slyšet masu takového těsně rvavého rytmu. Tančíte. A přece tolik národů ustrnulo nad smělostí komponistů.

Lidová píseň, pochod, falešné dechy okresních kapel podlomeny polydynamickou schopností znících maličkokostí.

Popularita. Vytýkáme: krásu umění podporovat.

Jak úzce souvisí tato zdánlivě nová rytmická uzpůsobenost džezbendu s rytmem tzv. vážných komponistů předešlých let. Jak vášnivě tělo se vzpírá protichůdnému, do rámce denních zážitků zapadajícímu rytmu takových neotesaných dřev. Nemáme ani trochu chutě zbavit se těchto výkřiků, při nichž se tak dobře nudíme.

Nadkýš. Nezvalův termín.

Tak, jak se nám džezbend podává, je primitivním seskupením zvuků diletantsky rozvržených na jednotlivé skupiny, prolínající se navzájem v úryvkovité tvary, věty a kadence. Džezbend je krajně improvizací. Závislý na hráčově tempe-

ramentu, rozsekává vteřiny na atomy v pevném vztahu dynamického napětí.

Přestože džezbend je v principu naprosto improvizální a hravý, je při své naprosté hravosti dokonale *variační*. (*Volná improvizace.*)

Džez není ničím jiným než jakousi passacaglií, jejíž téma je v basu (ve velkém bubnu rytmus: 2/4 po čtvrtkách). Variační obměna je v ostatních bicích a sopránu ať houslí nebo saxofonu (srovnej variace charakteristické) improvizálně osvobozená. Charakteristické synkopy a anticipace atd., všechno nad tématem basu jednotvárně ve čtvrtkách nebo osminách.

Opravdu dramatickým elementem džezbendu je jeho dynamická zhuštěnost. Rytmické plochy samy o sobě zhodnotitelné na rozdíl od doprovázejících rytmů pochodových bubnů a výkřiků scherza. To nové a jedinečné. Ovšem umělecky nepostačitelné.

Improvizátorova variační schopnost může inspirovat k jakési organizaci improvizálních rytmů. Osvobozuje bicí od mechanického posluhování a utvrzuje nás v instrumentální volnosti.

Kýč. Odjakživa byl *inspirátorem uměleckého*. A tentokrát musíme být velmi opatrní, užíváme-li džezbendárních rytmů, poněvadž i nejlepší symfonik mohl by se stát imitátorem kýče a nedosáhl by nikdy účinnu původních populárních skladatelů. Imitace džezbendu, jakési přísné přetváření do symfonických a dramatických skladeb, je větším kýčem než džez ve své pravé podstatě.

Džezbend je dokonalým inspirátorem a od umělce přehodnocen, tj. *vžit*, odpadá jako ustavičná repetice zajímavých rytmů a zvuků.

Vítáme džez pro jeho osvobozující funkci v instrumentaci a invenci. Propagujeme však:

Pryč s džezbendem!!,

neboť není nám dáno opakovat se, ale tvořit.

(Tam-tam 1, č. 6, leden 1926)

Vítězslav Nezval: O FILMOVÝCH NÁMĚTECH

Přehlédneme-li americkou filmovou produkci posledního roku, přiznáme jí celkové zlepšení fotografie. Průměrné a podprůměrné americké filmy poslední doby jsou po fotografické stránce vesměs dokonalejší nežli nejlepší minulá díla Chaplina či Griffithova. Je to přirozený technický pokrok, vyplývající z veliké praxe amerických operátorů, osvětlovačů a jejich zlepšených aparátů. Evropa bude musit po této stránce mnoho dohánět, než prosadí soupeřství s rozsáhlostí filmového města Hollywoodu. A přece po všech ostatních stránkách je americký film posledního období ve veliké krizi.

Amerika se vydala nebezpečně rychle ze svého američanství. Dnes je buď přežvykuje, nebo si chce podrobit evropského ducha, k němuž má daleko a z něhož vidí toliko slupku.

Americké filmy mají tu nespornou výhodu, že jsou filmové. Dovedly těžít z pohybu. V tomto ohledu měly v američanství rozhodujícího činitele. Americká velkoměsta, jež jsou jediný pohyb, americký venkov se stády, kovboji, jezdci. Amerika objevila Evropanům cosi, řekli bychom, helénského, normu fyzické kultury. Pro Evropana, trpícího tradičním spiritualismem, bylo toto američanství znamením nového optimismu, rozptýlením a vzpruhou. Avšak přiznejme si to. Představme si, že bychom byli odsouzeni k trvalému pobytu s některými z těchto filmových kovbojů. Byli bychom patrně brzy k smrti unavení jeho jednostranným sportmanstvím. Naše dívky by

se brzy odvracely od těchto masitých strojů amerického ducha ke svým Evropanům. Neboť tito fyzičtí hrdinové, toť naivnost a konvence sama. Podobají se po stránce ducha evropským statkářům, o jejichž ženách je známo, že trpí nostalgii a bovarysmem. Veškeré toto americké hrdinství spočívalo v tom, že si nastavělo množství naivních překážek, k jejichž překonání bylo třeba fyzické obratnosti. Veškerý pojem lásky se tu ztenčil na závěrečný polibek za střechou širáku. V jejich počínání bylo mnoho zábavnosti (za to jsme jim vděční), avšak vnitřně nepřesvědčovali. Jediným hrdinou, jenž vyrostl z tohoto ducha a vyspěl nad jeho konvenční charakter v opravdový, vnitřně přesvědčující typ, je Douglas Fairbanks. Ve Fairbanksovi je opravdová rovnováha fyzického a spirituálního. Nemá v sobě nic ze sportsmanského naivního floutkovství svých spolukolegů. Je spíše výkvětem španělských románů než synem americké naivní divočiny.

Tento druh amerického filmu, o němž jsme právě mluvili, měl značný vliv na určité vrstvy evropského publika. Poamerikanštěl Evropané — shledáme se s nimi i v Praze — odvrátili se ode všech zájmů a pěstují sport „tělem i duší“. Na proměně je poznáme podle módních obleků a konvenčních tlachů. Nahradili obmezené chovance bývalých kadetek. Naštěstí Evropa má svou dobrou tradici. Neučiní z nich hrdiny.

Jiný druh amerických témat jsou filmy o bojích za svobodu. Jsou to zajímavé nebo naivní historie „mužů z lidu“, propagující demokratického ducha. Zatímco Evropa se nasytila triumfálních hrdinů a směřuje k prostému lidství, v Americe straší neustále jakýsi novopečený heroismus. Běda! Hrdiny se tu stávají i finančníci a burziáni. Šťastně či nešťastně uzavřený obchod stačí americkému libretistovi na celovečerní film. A tito hrdinové koncernů nejsou než podprůměrnými měšťáky bez vášně. Nenajdeme mezi nimi typ opravdu náruživého fanatika mamonu, jak je geniálně zbasnil Balzac.

Americký duch postrádá vesměs vášnivost a milostnost. Nemá vynikajícího původního amerického libreta, jež by od-

halilo nové drama lásky. Pařížská žena má nové hodnoty filmové, nikoliv však dramatické, a je nadto evropským námětem.

Vděčíme Americe za její filmovou techniku, kterou Evropa již dostihla. Vděčíme jí, že nám dala vidět krásu fyzického zdraví. Ale po stránce ducha se od ní záhy definitivně odvrátíme.

Heroismus velkých činů? Nechtějme se nadále klamati.

Nepotřebujeme model, jimž bychom se klaněli. Tuto nietzschovskou filosofii jsme shledali směšnou.

Účelem života není hrdinství, ale štěstí.

Nuže, bude třeba neznehodnocovat filmovou techniku, jež je schopna mluvit k tisícům.

Bude třeba místo artistů lidi, místo velikášských chvástalů jemné psychology, místo lepičů pozlátka smělé a bezohledné odhalovače lidských nití. Bude třeba nezkreslené, obnažené životnosti a techniky, jež by využila všech možností. Bude třeba vytvořit dramata, jež by se dotýkala srdcí, zmítala jimi a vedla je cestami peripetií a krizí k štěstí.

To znamená: film přejde z rukou odborných řemeslníků do rukou aristokratů lidství. Neboť „odbornost“ nemá být ctností, nýbrž předpokladem.

(Český filmový svět 4, č. 2, březen 1926)

Charles Merz ve znamenitém americkém January Harpers Magazine, odpovídaje na výtky Evropy americkému filmu, praví, že můžeme třeba zavrhnout celou filmovou americkou produkci, ale že nesmíme škrtnout jediné, a to je groteska. Filmová ztřeštěná groteska je vynález Ameriky a je odlišná scénickými i režijními předpoklady od všeho, s čím evropský film dosud přišel.

Ale Ch. Merz se mylí, pokládá-li za vlast filmové grotesky Ameriku a dokonce grotesku za americký vynález, neboť ona ji nevynalezla, jako nelze vynalézt drama, truchlohru nebo veselohru, ona ji pouze zdokonalila, právě tak jako zdokonalila filmovou techniku dramatu. Dramata jsou odlišně rasová neb národní, jejich konflikty a tragické omyly tkvějí v povaze národa nebo rasy, z které vyšly a vznikly, my kupříkladu nechápeme dobře osudnost lásky Američánkovy k dívce jiné rasy nebo jiné pleti. Drama je cosi speciálního, charakteristického pro určité prostředí, Amerika by se více mohla pochlubit, že v jednotvárné absolutnosti dramatických pocitů vynalezla celou novou řadu nebo stupnici jejich elementů, ale rozhodně nevynalezla grotesku. Grotesknost je světová právě tím, že nespočívá ani tak v povaze lidí jako věcí.

Že by věci byly dramatické — to je názor literární. Věci jsou spíše groteskní. Kupříkladu: opírat se při chůzi celou nohou o zem je snad logičtější než o jediný měnící se bod. Manu-

fakturní výroba snad byla přirozenější než zpracovávání strojem. Věci samy o sobě jsou vždy zdánlivě nelogické, ať je to kolo nebo parostroj. V této zdánlivé nelogičnosti spočívá celá povaha grotesky. Groteska vždy pracuje s něčím zdánlivě nelogickým, ať již je to burleskní láska, životní žonglérství nebo fotografie mrakodrapu šikmo braná z avionu. Drama je egoistní a vždy diskrétní. Groteska je vždy všeobecná.

Protože smích, ztřeštěnost, bezuzdnost fantazie se všemi jejími imaginacemi a emocemi byla na světě dříve než smutek z poznání a cynická přemoudřelost. Nejdříve se člověk smál a vynalézal, ba nejdříve prý si vymýšlel i jména pro zvířata pod alejemi Ráje, než poznal, že jsou zlá. Indové tvrdí, že svět vznikl smíchem boha, a člověk se usmívá na práci, která se mu podařila. Pro drama musí vždy předem existovat jakási subtilní dispozice, ale smích je dán každému, smích osvobozující a smích nakažlivý, nenáročný, smích pro smích, groteskní smích. Groteska se zrodila s vyplutím první hvězdy, s narysováním prvního večerního stínu na panenské zemi. Muž, chtěje dát dřevu tvar ženského těla, vyřezal prý housle. Byly to groteskní obrisy. Pak teprve na ně zahrál. Groteska byla dříve než manželská nevěra.

Životní optimismus, to je veselohra. Ale životní anekdota, to je groteska. Má všechny vlastnosti anekdoty: stručnost, nepředvídanost, pointu. Vzpomínám na jednu výtečnou filmovou grotesku: po mnoha nelogických, bláznivých a výstředně nemožných dobrodružstvích děj nepředvídaně skončil a na plátně se objevil autor, diktující toto libreto stenotypistce. Ta už toho zřejmě měla dost a když pak odcházel, tázala se ho: „A vy, který ty věci skládáte, myslíte, že je to vůbec v životě možné?“ Načež on opovržlivě mávl rukou a odpověděl: „Ale kdepak! Vždyť je to jen film!“ A jak zavíral dveře, spadly na něho hodiny a narazily mu hlavu. Nuže, skutečný autor této celé hry pochopil pravou podstatu grotesky.

Nelogičnost, která je logická. Zázraky všedního dne. Nepředvídanost. Hodiny, které nám padají na hlavu, místo aby nám ukazovaly čas, a opět tisíc každodenních věcí, pro které

náhle neexistují zákony zemské přitažlivosti. Groteska odkrývá v každé věci jakousi kouzelnou podstatu a v každém člověku pierota nebo hrdinu. Dokazuje pohádkovost moderních věcí. Honza se bil s drakem. Ale člověk naší doby musí zápasit s automatickou židlí, s rozmarem nedefinovatelného auta, s nezavírajícím se oknem, s precizně fungujícím liftem, což je neméně hrůzné než pohádkový drak. V reálných ženách objeví rusalku na promenádě a jeho kultivovanost jej v určitých okamžicích dělá velmi smutným pánem pro náš smích. Světlo a stín. Nikdo se v tom nikdy nevyzná. „Studovat reaktivnost lidské duše na různé optické zjevy,“ praví Artuš Černík ve svém článku Úkoly moderního filmového libretisty. Filosofie lže. Fotografická filmová groteska nikdy nelže. Životní pravdy pravidelně vždy znějí jako anekdoty.

Film nám přinesl vizuální dramatičnost. Přinesl nám pravdivost fotografie se všemi jejími zázraky, novou poezii, poezii okamžiku, činorodost, fantastičnost, fotoplastickou sílu. Dnes o filmu možno říci, že zachycuje nezachytitelné. Po cirkusových radostech, gaminských kabaretech a varietních zázracích přinesl k nám vizuální grotesku, která je vždy neliterární, takřka prarodák filmového umění, lyrická právě svou náznamovitostí, nepředvídanostmi, povýšením člověka nad všechny situace. Je celou škálou lyrických senzací od zapomenutého kapesníku až po nebe, kde i pes má křídla.

Film, umění fantastní a syntetické, přinesl též nový element: simultaneismus. Tím teze o trojjednotě času, děje a místa se stává jen tradicí pro divadla. Ale při dnešní umělecké divadelní stagnaci divadlo nás baví jen tehdy, pracuje-li při něm propadliště.

Film jako syntetické umění si žádá dnes grotesky. Věřím také, že základem příštího fotogenického umění bude groteska, neboť právě ta si žádá libreta psaného zrychlovačem a zpomalovačem. Veselost na metry.

(Český filmový svět 4, č. 2, březen 1926)

Erik Adolf Saudek: DVA RUSKÉ FILMY,

první ze sovětského Ruska, jež u nás byly promítány, udeřily jako blesk. Byly živým dokladem skutečnosti, že na východě se už skutečně zrodil nový člověk s novou socialistickou kulturou. Zaujal-li vás už plně konvenčnější z nich, Přednosta stanice, naturalisticky pracovaný podle literárního námětu Puškinovy povídky, technickou dokonalostí, jemnou hrou a kabinetními výkony filmově lyrické zkratky, byl Pancéřník Potěmkina úplným zjevením. Je to nejdokonalejší film, který kdy byl ukazován. Je to čisté (cizorodých prvků prosté) filmové umění. Fabulace, výtvarná fantazie, herecký výkon a mravní tendence jsou spojeny v nerozlučnou jednotu. Zde nezůstalo nic bez konkrétního symbolu, přemáhajícího vaše smysly. Režisér Potěmkina je básník, básníčím filmem. Film jakožto souhrn technických a uměleckých možností je mu nejvlastnějším výrazem všech složek tvůrčí osobnosti. Konstruktivismus! Ano, to je konstruktivismus, organický, nutný a přesvědčivý.

Nový svět. Ukázka vrcholného umění ze sovětského Ruska je nám pozdravem z Kanaan.

P. S. Režijní projev cenzury, která sestříhala Potěmkina na úplného mrzáka (já nejsem mstivý, ale na to by mělo být aspoň sto let očistce), bereme na vědomí jako ouřední konstatování faktu, že se náš vládnoucí systém ztotožňuje s předrevolučním, carským Ruskem. — Tábor je náš program! Nazdar!

(Host 6, č. 3, prosinec 1926)

Nové vydání výboru básní Jiřího Wolкера je posledním článkem řetězu pomluv a nactiutrhání mrtvému básníku. Jestliže dřívější poznámky o Wolkerově světovém názoru byly zabalovány do příjemných kulatých slov, vystupuje v této knížce tak úzkostlivě komentované profesorem Hiklem úmysl, jenž má mnoho společného s provokací. Úkolem knihy je vykreslit Jiřího Wolкера jakožto básníka, který nemá nic společného nejen s komunisty, nýbrž i socialismem. Zmínka o komunismu Wolkerově je stylizována tak, aby se zdálo, že komunismus Wolkerův není komunismem strany, nýbrž jakýmsi humanitářským učením o sbratření lidstva. Každá revoluční báseň Wolkerova je komentována, aby se zdálo, že Wolkerova revolučnost je jen planou frází. Ostatně to zdůrazňuje prof. Hikl v úvodu, praví-li, že Wolkerovi, jako ostatním, byl komunismus módou. Líčí tedy Wolkeru jakožto neupřímného pokrytce a humanitářského žvanila. Je na paní Zdeně Wolkerové, aby protestovala. A samozřejmě je velmi podivné, že dala svolení k takovému vydání. O věci bylo již psáno v Rudém právu, omezíme se tedy na několik poznámek:

1. Jiří Wolker byl řádným členem Komunistické strany Československa, a sice v Praze; patřil do organizace komunistické mládeže v Praze II. (hořejší). Jako důkazu může být použito protokolů ze schůzí mládeže v Praze II.

2. Wolkerova báseň Vězeň, jež je komentována prof.

Hiklem jakožto báseň soucitu s uvězněným, podobným nemocnému, vznikla takto: Za prosincových bouří byl zatčen Jaromír Berák, tehdejší člen Literární skupiny a náš společný přítel, a byl uvězněn na Pankráci. Tedy Berák byl politickým vězněm, a sice vězněm za komunistické vystoupení. Když jsme se dozvěděli o zatčení Berákově, sešli jsme se, tj. redakční rada Dne, a jedním z nejrozhrořčenějších byl Jiří Wolker. Dává-li prof. Hikl na srozuměnou, že Wolker zapomněl ve svých básních na Masaryka, mohu ho ujistit, že tomu nebylo tak v jeho projevech slovních. Ovšem za tyto projevy byl by dnes odsouzen nejméně na pět let. Wolker tehdy navrhoval, aby celé číslo časopisu Den bylo věnováno Berákovi na znamení demonstrace. Na radu Zdeňka Kalisty bylo od věnování upuštěno. Avšak z článků a básní čísla je zjevna jeho tendence. V knižním vydání svých básní otiskl pak Wolker věnování Berákovi. Všechna tato fakta může dosvědčit Zdeněk Kalista a ostatní tehdejší členové redakční rady. Panu Hiklovi nemusí být ovšem tato fakta známa, ale tendence a obsah básně je přece jasný. Běží tu tedy o úmyslnost.

3. Wolker je dnes epizodou z dějin české literatury. Jeho verš byl analyzován odbornou kritikou (Mukařovský v Časopisu Českého muzea) a shledán málo uměleckým. Z Wolkeru zůstává tedy jedině jeho snaha o vytvoření proletářské poezie. A pak Wolkerův komunismus čestný, přímý a nesmlouvavý. Wolker-umělec vzdal se umělecké dokonalé formy, aby jeho poezie byla všem srozumitelná, aby to byla poezie revoluční a bojovná. Bude-li vylíčen Wolker jako neupřímný, konjunkturální básník, pohrávající si jen s komunismem, co zbude tedy z Wolkeru?

4. (Poznámka redakce.) Jiří Weil dobrácky přehlédl výbor, který pan Hikl vyhlýkl z Wolkeru. Bylo by ostatně nad naše síly nahradit vydavateli slovy to, o co si říká svou systematickou bezohledností k vybíranému autorovi. Ale přesto musí být panu Hiklovi i správcům Wolkerovy pozůstalosti (kteří za to nesou odpovědnost ještě větší) naprosto jasno, že jsou určité meze v ideové eskamotáži, za něž se beztrestně

nedostane ani člověk s čelem nad tucet poplužních dvorů, i kdyby se tisíckrát skrýval za heslem popularizace. A že by mělo být zákonem zakázáno provozovat takový „popularizační“ hyenismus po živnostensku. Ostatně když se Wolkerův Muž — báseň tak jasná a srozumitelná jako poledne — komentuje poznámkou, že v něm jde o „smrt básníkovy děda, který, byv v noci raněn mrtvicí, trpěl a nevolal, aby nevyděl domácích a zvláště dětí“, pak to není vydání popularizační, to je vydání pro idioty. A neručíme za to, že i oni nebyli by uraženi takovým lopatovým výkladem básníka.

(Avantgarda 2, č. 7, říjen 1926)

Karel Teige: DADA

Úplná nevědomost, úplná lhostejnost, úplná shovívavost.
Rémy de Gourmont: Koně Diomedovi.

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

V těchto několika nesouvislých větách je v jádře obsažen všechny program, všechna estetika a filosofie dadaismu a načrtnut jeho charakter — ač dadaisté by se na nás jistě obořili, řkouce, že nemají ani programu, ani estetiky, ani filosofie, ba dokonce ani charakteru. Futuristé viděli ve slově „bláznovství“, kteroužto nadávku jim passéistické obecenstvo vrhalo v tvář, téměř slovo uznání. Dadaisté si zakládají na svém idiotství jako na privilegiu. Neberou nic vážně, ježto není pravdy a není jí ani třeba, a vědí — v čem se s nimi jistě každý shodne —, že také sami nemají pravdu. Nepokládají za seriózní, závazný a věrohodný žádný lidský názor a princip. Nevěří pravdě, ať je jakákoliv, což je osvobozuje od povinné úcty k vědě, k filosofii, k umění. Nerespektují ostatně ničeho, nepravdy jako pravdy. A snad jedině úcta k osobní svobodě, k volnosti a spontánnosti

inspirace je učí, že je lépe nebýt brán od obecnstva vážně v tom smyslu, jak vážnosti rozumí seriózní lidé. Cítí, že je pro ně nejdůležitější právě vše to, co seriózní lidé nemohou brát vážně. Dadaistické manifesty, toť konfese ducha, který bere v počet námitky proti sobě. Toto zaujetí stanoviska krajního filosofického relativismu a probabilismu, ba dokonce absolutního nihilismu, vyznačuje se neuvěřitelnou labilitou, tvárností a pružností. Dadaisté, filosoficky patrně dosti zběhlí, aby se dovedli obejít bez jistoty o jakékoliv věci a jakýchkoliv rezultátech, pochopili, že každou tezi lze za stejných okolností právě tak dobře hájit jako potírat, že každý argument už svou povahou skrývá v sobě protimluv, že za každým argumentem pro vynořuje se automaticky argument proti, a tak možno v těchto někdy málo kratochvilných hrách nejistoty nudit se donekonečna. S obezřetností vyvinutého ducha paradoxu a kontradikce, jenž byl tak drahý Rémy de Gourmontovi, připouštějí rozpory ve svých myšlenkách a činech a jsou k nim jak náleží tolerantní. Ti, kdož provolali svobodu inspirace a prohlášením, že idea neexistuje, i svobodu myšlenky jakožto spontánní evoluce našeho vědomého i podvědomého myšlení, nemohli přece tuto svobodu zničit a spoutat sami v sobě: jsou skutečně přívětiví ke všem nápadům, dojmům, vnuknutím a myšlenkám, z nichž žádná není lepší a pravdivější. Vědí, že i opak toho, co budou třeba tvrdit, může být pravdou. Ostatně filosofický relativistický názor už dávno před dadaismem vyjádřil základní vlastnosti moderního ducha: skepsi proti každému dogmatu, každé obecné platnosti, která naplní svou energii, aby se nedala spoutat žádným předpisem a aby při každé věci viděla i všechny ostatní její možnosti a eventuality. Moderní život stal se touto skepsí tak silný, jako byl silný středověký život svou náboženskou vírou; stal se silnější než vůbec možno být silen vírou. Relativista Simmel ukázal, že ani relativistická pravda nemá naprosté platnosti, že jen skoro všechno je relativní a že relativismus se musí omezit, nechce-li vyvracet sám sebe. Dadaisté pochopili relativistické polo-pravdy. A když Bergson ukázal, jak není radno důvěřovat

rozumu, že by mohl být vždy rozumný, prohlásili dadaisté *bankrot rozumu* a předali *všecku moc svobodné inspiraci*. Ze všech filosofí, které se jim objevily jako naivní nedorozumění, vybrali si svůj *nihilismus* jako přijatelné nedorozumění. A ve jménu tohoto nihilismu útočí na všechny ty posvátné zásady, které se usadily jako škraloup morálky, estetiky a vědy kolem měšťáckých autoritářských zřízení. Je to táž bezvěrecká a negující atituda, kterou Turgeněv kdysi klasicky zosobnil v postavě Bazarovově v Otcích a dětech. Čtete-li v Turgeněvovi (viz Mahenovu kapitolu o nihilismu v Knížce o českém charakteru): „Nihilista je člověk, který se nesklání před žádnými autoritami, nepřijímá jediného principu na pouhou víru, byt se onen princip těšil sebevětší úctě; v nynější době je nejprospěšnější věcí popírat, tedy popíráme. Stavět není již naší věcí. Napřed je třeba udělat volné místo. Není principů, jsou jenom pocity a na těch vše závisí“ — máte skoro dojem nějakého dadaistického manifestu, který vášnivě zdůrazňuje bezpředsudečnost, kašle na smrdutý svět umění, v němž straší modly místo skutečností; dada se nedá ošálit filosofii a metafyzikou. Dadaisté nejsou tedy naprosto odhodláni pravdit pravdu či bránit pravdu, bojovat, žít či umírat za pravdu. Tento luxus mohl si dovolit ještě Mistr Jan Hus, ale to byl světec temna XV. století. Dadaisté vědí, že modernímu člověku by neslušelo hledání pravdy a že jediné plodné může nanejvýše být hledání nepravdy. Jestliže by přece však mohli říci, abychom pokračovali v řadě vlasteneckých příkladů, s Jiříkem Poděbradským, že „pravda vítězí“, tož jen proto, že již Gourmont jim ukázal, že pravdou je vždy to, co zvítězilo. Dadaisté nezřikají se taktiky paradoxu a kontradikce, bez ní by se neudrželi ve své vratké rovnováze, upadli by do mánie, a ježto maniakové bývají nejčastěji monomaniaky, propadli by monomanií přesvědčení, jež považují za poslední stupeň kretenismu. A tak jsou raději podstatně v rozporu se sebou samými, neboť sám člověk je nenapravitelnou kontradikcí, věčným rozporem: jeho tvar je iracionální. Dada, jež je prosto idejí, je také prosto fixních idejí. Chameleoni překotných a překvapivých změn,

mají dadaisté po ruce bohatý výběr zajímavých smýšlení a příležitostných pravd pro všechny případy, pro všechny okolnosti, pro všechny barvy času a senzibility. A připojí k nim ochotně návod k upotřebení. Jejich příležitostné pravdy, jako všechny pravdy, jsou komické, jsou vtipem. Dadaisté, stanuvše tváří v tvář zániku umění, filosofie, estetiky a morálky, nezhrozili se prázdnoty života: nad zříceninami si zatančili výstřední fox-trot. Nehrozí se absurdity, vědouce, že vše v životě je absurdní. V době, kdy inteligence podle diagnózy přemoudřelých filosofů je v agónii, jsou výkvětem vzrůstající frivolity. Pozitivní entuziasmus životního elánu a humoru vítězí vtipem, smíchem a pokřikem nad balastem negativních tradic, nad mrtvolností filosofie a umění. Dadaisté především chtěli zdiskreditovat dnešní filosofii, její vzduchoprázdné myšlení a dnešní umělecký svět, za což se jim sluší poděkovat.

Protože potírali vtip vtipem, umění uměním, filosofii filosofí, octli se posléze v nebezpečenství, že to zase vyhraje vtip, umění, filosofie. Rozhodně, ať je to dadaistům milé či nikoliv, dada má svou filosofickou a estetickou stránku. Je proti filosofii a přináší filosofii ve svém fantaisistním nihilismu. Je proti umění a přináší hravé, zábavné, rozmarné a veselé umění. Konečně, co záleží na umění! A co je to umění? *Patrně umění je to, co každý neumí, protože by to nebylo žádné umění, kdyby to kdekdo dovedl. Umělec to umí, a proto není to pro něho žádné umění. Umění je jen pro ty, kdož to neumějí.* Naštěstí dadaisté nejsou nuceni rmoutit se příliš tímto protimluvem. Jejich věcí je negace, a klad, který se zároveň s ní vynořuje, je už vůbec nezaměstnává. Leč není-li jejich úžasné „ničevó“ počátkem a znamením veškeré moudrosti? Vždyť „vysmívat se filosofii, to znamená opravdu filosofovat. Nic neodpovídá tak dobře Rozumu jako desaveu Rozumu. Poslední pokrok Rozumu, toť uznání, že je nekonečně věcí rozum přesahujících a Rozum je slabý, nedospěje-li až k tomuto poznání“. To citujeme Pascala, a proto se tu píše rozum s velkým R. Že je více věcí na světě, než naše filosofie má ve snách zdání, pochopili všichni Hamletové a všichni myslitelé začínali sokratovským doznáním: „Vím,

že nic nevím“. Tak mluví filosofové, kteří trpěli tělem i duší všemi zklamáními, všemi důkazy nedostatečnosti rozumu. A tak mluví i dadaistické uličnictví, které slavné formule převrací v nový, roztodivný smysl: *Cogito, ergo sum*. Ale dadaisticky: *myslím, že nejsem to, co myslím*. Nihil in intellectu quod non fuerit in sensu. Ale dadaisticky: nihil in intellectu fuit in sensu.

Nepovažujte za vtip brát dada vážně. Je ovšem vtipem, chcete-li, už dosti starým a ve všem jistě ne zcela zdařilým vtipem. Ale zároveň je historickým faktem a vývojovým symptomem. Je konsekventním poetickým bergsonismem, ovšemže zabarveným právě dadaisticky, géniem negace a destrukce, systematickým téměř skepticismem, jenž naposled zničí i sám sebe. Je novou nemocí století, tím Nouveau mal de siècle, o němž v roce 1924 napsal Marcel Arland do Nouvelle Revue Française úvahu, jež vzbudila všeobecnou pozornost. V dadaismu je strašlivé poznání a pocítění absolutní nicoty, studená hrůza naprosté zbytečnosti každého úsilí a každé víry a naděje, zděšení z bezmezných prázdnoty života. A tento nový, hluboce filosofický světobol maskuje svůj neklid šibeničným humorem, grimasami klauna; poznání nemohoucnosti inteligence ztělesňuje se v postavě blbého augusta. Dadaismus křičí, povykuje a směje se svým způsobem, jenž je poněkud hysterický. Zpívá písně, jež jsou opilé a bláznovské snad jenom proto, aby si dodal kuráže žít na zříceninách světa, jež byl popřel.

Dada, toť duch destrukce a negace. A duch destrukce a negace bývá vždycky poněkud prosycen jakýmsi revolucionářským romantismem, neboť i ty nejvědeckější revoluce, sociální operace a technické převraty mají svou romantickou a někdy až téměř mystickou stránku. A revolucionáři mívají často trochu romantickou zálibu ve zříceninách, kterou také dadaistům vytyká Cocteau. Ale vždyť všecko mládí, plné horoucí imaginace a odvahy, má z psychologického hlediska určité počáteční právo na menší dozi romantismu, a přiznejme mu ji spravedlivě. Romantismus bývá jakousi dětskou nemocí i na-

prosto neromantických koncepcí. A dadaistické uličnictví je nasyceno romantismem jaksepatří. Picabia vystavoval obraz, Monu Lisu, kde na reprodukci nalepil záhadné Leonardově ženě kníry pod nosem. Nuže, rozumný, pozitivní a neromantický antitradicionalismus by konstatoval, že je to podnik nemístný a docela zbytečný, plýtvání energií, hodnou lepší věci, maření času bezpředmětnými a v důsledku toho netaktickými inzulty, když Gioconda nemůže být pro nás již ani důstojným předmětem urážek. Dnes víme, že není třeba brát minulé umění tak vážně, abychom pokládali za nutné se o ně starat, jako činili někdy dadaisté. Zdá se nám, že již není ani třeba je demolovat. Hyne a zhynulo samo, úbytěmi či marasmem.

Dada nebuduje. Boří. Nezvěstuje nových pravd. Snaží se zapudit staré bludy. Je široce založenou „entreprice de démolitions“, jak pravil Gide. Je to posláním poněkud smutné a nevděčné. To proto, že je pouze přechodem a přípravnou prací. Nedovede leč vyčistit terén, vyventilovat přehřátou atmosféru literárního světa. Leč přece je tato obětovaná generace veselá, někdy veselostí naruby: je veselá, protože si snad nedovede ani svůj osud uvědomit. Je v podstatě absurdní jako každá principiální a programová pouhá opozice, která nemůže rozsvítit nových světél. Nemůže vytvořit ničeho a stává se anomálií po smrti posledního nepřítele: tzv. umění. Pokud však může být taková záporná činnost počátkem nové doby, nové práce a lepšího, jasnějšího úsvitu, je skutkem záslužným, svědomitým a řekli bychom skoro heroickým. „Dada přepadlo krásné umění. Prohlásilo umění za magické odtučňování, dalo Venuši Miloské klystýr a dovolilo firmě Laokoon & synové po tisíciletém boji s chřestýši si oddychnout. Zahnalo afirmaci i negaci až k nesmyslnu, a aby dospělo indiference, jalo se bořit“ (H. Arp). Futuristé naplivali na Oltář Umění. Nihilističtí dadaisté zachovali se vůči artistickému staropanenství ještě neslušněji. Ve svém estetickém „je — m'en — foutisme“ prohlásili bankrot všeho umění a výprodej ve velkém s cenami hluboce sníženými za příčinou

úmrtí. „A nyní nechť panuje cirkus! Světové plkání je ukončeno!“ A tak dada představuje agónii oné literatury, která se přežila z minulého století. — Nyní jde o to, vysmýčít a zbořit literaturu. A dada se ustavilo jako klub sebevrahů. „Tato sebevražda vábila svými modrými očima. Zuřiví literáti se tu chopili díla a opakovali, pod záminkou, že demolují, Jarryho frašky“ (Cocteau). Dadaisté žijí jen svým temperamentem opozice, jsou cizí modernímu konstruktivnímu duchu. Jestliže nevědí sami, co chtějí, vědí velmi přesně, čeho už nechtějí. A to znamená mnoho.

Pokusili jsme se jinde načrtnout genezi dadaismu, podavše povšechný obraz vývoje poezie a literatury za poslední století. Ukazuje se, že dadaismus je přímým potomkem a dědicem básnického orfismu a kubofuturismu, který odstranil z literatury koncept a obnovil úlohu imaginace. A dadaistická imaginace bude horoucnou rozlíceností až na pokraji šílenství. Za své předchůdce mohou tedy dadaisté pokládat nejen kubisty a futuristy, ale i Bergsona, snad Nietzscheho; jistě Rimbauda a Lautréamonta, ale také Chaplina a Friga. Rabelaise i Marquise de Sade, a kdyby se znali k antické minulosti, snad by se mohli dovolávat i některých řeckých sofistů a cyniků a zajisté také starých čínských mudrců, neboť Tchouang-tsi byl jistě jedním z prvých dadaistů světa. Marinettiho Mots en liberté a syntetická dramata, Apollinairovy Kaligramy a Prsy Tiresiovy, šprýmy Albert-Birotovy a Max Jacobovy, žhavé analogie a odpoutané asociace Cendrarsovy, některé básně Palazzeschiho, abstraktní kompozice futuristy Evoly, jenž se ostatně k dadaistům přidružil, Sofficchio Chimismi lirici jsou bezprostředními předchůdci dada. Rovněž mnohé z dadaismu anticipovali již před válkou Marcel Duchamp a Francis Picabia, dva z umělců kubistické Francie, kteří byli poměrně nejbližší vlášskému futurismu a kteří se stali jedněmi z prvních příslušníků a později jedněmi z prvých dezertérů dadaistického hnutí. A prostřednictvím orfismu a kubofuturismu nelze

nevidět, jak se dada spojuje s fantaisistní školou tak důvěrně, že lze je nazírat jako její pozdní, druhý květ. Z kubismu i fantaisismu čerpalo dada svůj impertinentní individualismus. A tam, kde dada proklamuje absolutní nadvládu podvědomí a podvědomé inspirace, nelze nepostřehnout jeho afinity s Rimbaudem a s Lautréamontem. Od Rimbauda a od Lautréamonta, ne-li již od Borela a Nerval, dá se předvídat v literatuře ta křeč, která se rozpoutala s dadaismem. Od dob romantismu a symbolismu ostatně nastala několikrát nerovnováha hodnot a urgentní potřeba jejich revize, po níž fatálně následoval absolutní skepticismus, pesimistická negace. Dadaismus je případem takové totální negace, negace světa, člověka.

Dada, ukázali jsme, akceptovalo závěry Bergsonovy filosofie o nedostatečnosti inteligence. Je prostě rezultátem intuitivní a skeptické filosofie, kterou dovádí až do absurdního, opravdu dadaistického nihilismu. Filosofický skepticismus a nihilismus odívá se s oblibou jemnou, vybranou, nebo krutou a zřítavou ironií. Dadaistické „ničevó“ povykuje s humorem výstředním a přímo nestoudným. Možná že je to humor šibeniční, možná že jsou to jen veselé prázdniny ducha. Ale opravdu, nelze popírat, aby nebylo nutno se smát. Každý zápor obrací se v strašný smích; vždyť humor je všude tam, kde jde o život. A dadaistický selfscepticismus došel až k notickým otázkám umění a prohlásil posléze likvidaci umění. Život umění je v sázce: proto ten smích! — Dadaisté, jak by řekl Chesterton, jsou filosoficky pokolením příliš skromným, než aby věřili v násobilku. Rozvinuli wellsovskou „pochybnost o nástroji“, o mozku, do nejstrašlivějších důsledků. Tak se ptá Ribemont-Dessaignes: „Co je to krásno? Co je to oškli-vost? Co je to velikost, síla, slabost? Co je to Carpentier, Renan, Foch? Nevím. Co jsem já? Nevím, nevím, nevím.“ Ježto jim již fantaisisté ukázali, že myšlenka v básni nemá místa a ceny, a jestliže z autopsie poznali, jak chatrnou cenu má v životě, povýšili dadaisté vtip nad myšlenku. Mohli by říci se Suarèsem, že šílenství je snem jediného člověka, ale

rozum je bezpochyby šílenstvím všech. Vědí, že přece v nejkrásnějších milostných chvílích života ztrácíme hlavu: jinak by ani nebyly ty chvíle tak krásné. Nad popřenou moudrostí inteligence provozují gaunerství senzibility. Odhodlali se opustit velkolepé akvizice vědy, umění a myšlenky, které přivedly lidské idiotství na stupeň tak vysoké civilizace.

Svůj radikální antitradicionalismus a antiestetismus zdědil dadaismus po futuristech. Ostatně antitradicionalismus, smělý a zdravý, je už dávno, možno-li tak říci, jedinou tradicí moderního ducha, neboť pojem modernosti zahrnuje v sobě bezpodmínečně požadavek naprosté soudobosti, naprosté nepoutanosti s jakoukoliv mrtvou tradicí. Vývoj neděje se návraty k minulosti, které bývají ostatně vždycky toliko neklamným znamením malátnosti a neúrody, a všechny neo-neo-neo-klasicismy jsou jen starou veteší. Futuristé volali právem anarchisty a dynamitníky, aby vyhodili do povětří muzea, obrazy a knihovny, právem adresovali své invektivy všemu historismu a všem passéistům, inzultovali středověkou královnu moře, Benátky, hnjící na lagunách, a vše z dědictví slavné italské a římské minulosti. Ve Francii se spokojili s anketou, sluší-li se zapálit Louvre. Tento antitradicionalismus, osvěžující vzpruha vývoje, červená nit spojující jednotlivé, někdy rozptýlené kapitoly dějin modernosti, jejíž vývojová linie je ustavičně lámána prudkými revolučními otřesy, tento antitradicionalismus, tak temperamentně proklamovaný Apollinairovým manifestem a výzvami Marinettiho, vrcholil v dadaismu. Dada nepopírá však toliko umění minulosti. Důslednější, *popírá všechno umění minulosti, přítomnosti a bezpochyby i budoucnosti, popírá rezolutně i samo sebe*, prohlašuje-li se zálibným paradoxem, že dadaisté jsou jen ve francouzské Akademii, ale praví dadaisté jsou proti dada. Je prostě světovou válkou, divokou intelektuální potopou, která rozmetá umělecký svět v žalostné trosky, aby se po této potopě zrodilo vše nové. Všem snobismu vypověděn nesmiřitelný boj, všem dutým fetišům literatury a kultury.

Prohlásit likvidaci umění bylo zajisté nejvyšší na čase. Slo-

vem, tiskem i obrazem věnuje se umění tolik pozornosti, že pokládáme za vhodné promluvit také jednou proti. Projděte v mysli nesčíslnými výstavními síněmi, kde ve všech střediscích civilizovaného světa je sneseno tisíce čtverečních kilometrů pomalovaného plátna a tisíce tun sádry, mramoru, bronzu, zpracované rukou sochařovou, prolisťujte nadpočetné moderní publikace. Uvidíte vleklou epidemii, neuvěřitelnou nadvýrobní krizi a zřetelný pokles konzumu umění takřčeně moderního. Zajisté, je příliš mnoho umělců. Je příliš mnoho obrazů. Pomyslí-li na ty km² pomalovaného plátna každoročně vystavovaného, na ty nesmírné plochy naolejovaného a našepsovaného plátna, ptáte se, co se s ním po výstavě stalo. Víte, že se neprodá. Je absolutně nepromokavé, smutný a marný rezultát artistní pýchy a nezaměstnanosti, a přitom davy proletariátu nemají pláštů a převlečnicků! Není pochyby, že se umění vyžilo, že „ztratilo svou funkci v objektivním světě, rozdělilo se na 99 směrů stejně nemohoucých, chřadne a umírá“. Byl to právě dadaismus, jenž objevil, že postavení umění v životě lidstva a ve vědomí davu potřebuje být naléhavě změněno, že umění musí být operováno, anebo, chcete-li, že musí být obětováno, aby se na světě mohla rozhostit nová krása, nápěv radosti, veselosti a štěstí. Prohlašuje-li se krach takzvaného umění, bylo by radno dohodnout se, co se pod slovem umění má rozumět. Rozumíme-li uměním prostě ty produkty a ztvárněné funkce, které přesně odpovídají určité materiální či spirituální lidské potřebě, které jsou satisfakcí lidské potřeby a žádosti, celé komplexní bytosti člověkovy, v tom smyslu musíme uznat, že je věčné, že trvá a potrvá, byť by se jeho způsoby a tvary měnily sebevíce. Rozumíme-li však uměním jednotlivé obory řemesel, které delegovaly na starobylý Parnas svých devět reprezentantek, pak nutno připustit, že tyto jednotlivé obory mohou zaniknout a být nahrazeny novými.

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

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

Svět se tak změnil od roku 1914. „Nejen ceny cigaret, po-

travin a poštovních známek, formy karosérií a avionů, způsob nenávidět se mezi národy a třídami, ale když baterie a mitrailleusy skandovaly strašlivý zpěv života i smrti, sám rytmus našeho života doznal nového spádu.“ Tragikomická destrukce všech nabytých hodnot, všech idejí a konvencí, i toho, co jsme nejvíce milovali. Stali jsme se svědky konce buržoazního světa, jeho kultury a civilizace; vše objevilo se náhle problematickým a staré formy se ukázaly být nevyhovujícími a nedostačnými novým silám. Šestina zeměkoule sešikovala se pod rudým praporem sovětské moci a v přestárlé Evropě, která poznala všechna umění kromě umění dobrého, šťastného života, vládne únava, starost, nejistota zítřku, nuda, znechucení, skepticismus. Z tohoto stavu ducha je dada. Zrodilo se z nevolnosti, z těžké nemoci měšťáckého století. A je spíše chorobou než estetikou a filosofií. Snad proto se tak rapidně rozšířilo po světě, že odpovídalo povšechnému stavu kosmopolitního ducha, že vystihlo hlásáním zániku umění a filosofie barvu přítomné vteřiny, že se dovedlo svým skepticismem a nihilismem shodnout s mentalitou poválečného vyčerpaného lidstva. Temno a těžký sen utkvěly nad Evropou zasaženou válečnou a revoluční vichřicí a zmatenou věštbami, která přestávala doufat v obrodu a ve vyléčení, která cítila, jak vláda příštího století uniká z jejích rukou, aby od chřadnoucí matky civilizace přešla k vzdáleným dědicům, snad k těm žlutým Japoncům a Mongolům, o nichž víme tak málo, či k těm dolarovým Američanům, které známe tak příliš dobře. Tento strach a tato agonie Evropy mluví v knihách jako Erenburgův Trust D.E., Maxe Picarda Der letzte Mensch, Oswalda Spenglera Untergang des Abendlandes. Francie si připomíná Péladanovu věštbu: „Finis Latinorum.“ Myslitelé pro jistotu navazují diplomatické styky s Asíí a buddhismus i čínská filosofie přichází do módy. Theodor Lessing vydává své dílo Europa und Asien. A dadaisté si dokonce vzali velmi k srdci devízu, kterou pronáší Buddha v Soumagneově Příštím mesiáši: „Neboj se ničeho, nedoufej v nic, nečekej nic, nemiluj nic. Nic. Je-li nutno, zhlopni, ale nedej se ohlupovat!“ To

vše jsou zřetelné symptomy zmatku, neklidu; znamená, že kdesi pod povrchem hraje se rozhodná hra dějin. Neviditelná práce historie, kterou nepostihují tyto rozčilené a zbezradnělé ideologické přepisy. Děj, který není patrně ani úpadkem, ani pokrokem; mluvit o úpadku či pokroku, toť toliko klasifikovat morálně určitou změnu. Ale jak mohli klasifikovat ti, jimž unikal celý její smysl, příčina i následek? Cesta, která není absolutně vodorovná, stoupá nebo klesá? Rozhodněte, neznáte-li cíle? Můžete říci jen relativní dojem náhodného pozorovatele, nemáte-li možnost uvidět celý pohyb, celou vnitřní složitost dějinného postupu.

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

Dadaistický nihilismus. Ve století, které hnilo literaturou, bylo osvobozením popřít ji. Bylo záchranou odstavit estéty, kteří mívali tak šprýmovné představy o životě. Bylo třeba ukázat, že nesluší se přikládat uměleckým dílům závažnosti, již nemají. Pro ty, kdož žijí jen literaturou, zrodila se patrně potopa světa v literárních a ideologických bouřkách ve sklenici vody. Avšak my víme, že myšlenka a umění nemá příliš hlubokého a účinného významu ve světě a že dnešní stav světa

není patrně dílem sonetů. To jen „naivní umělci, infantilní primitivové v době rádia a automobilismu, věří dosud na čarodějnice, sabat, víly a sudičky“. A právě světová válka mohla všem ukázat zjevnou jalovost idealismu a pošetilost víry, že duch vládne světem. „Goethe v bubnové palbě, Nietzsche v tornistře, Ježíš či Buddha v zákopech“ — a přece věřil ještě Romain Rolland v Myšlenku a v Ducha jako v samostatnou a hybnou sílu! Je tomu patrně tak, jak postihl Rémy de Gourmond, když napsal, že myšlenky jsou stvořeny, aby byly myšleny, a nikoliv aby byly prováděny. Dadaismus donutil umění přiznat barvu a v důsledku tohoto přiznání podal demisi. Dadaisté si uvědomili, že bylo by nebezpečným štěstím, kdyby umění mělo nést zodpovědnost za světodějně události. Futuristé, velebící válku jako jedinou hygienu světa, nemohou přece být pokládáni za viníky světového krveprolití. Nezodpovědnost umění dovoluje právě nebát se volného běhu fantazie, která láme ustálené konvence. Tzara podává v jednom svém manifestu recept, jak se píše dadaistická báseň, zároveň s příslušnou ukázkou: vystříhejte z novinářského článku jednotlivá slova, slova o sobě, osvobozená slova tedy; hodte je do klobouku, zatřeste, a potom vybírejte podle náhody jedno po druhém a opište je pečlivě za sebou na papír: hle, dadaistická báseň k vašemu obrazu, báseň, jež se podobá vaší individualitě, neboť jste řídili osud a náhodu svou rukou. Jistěže je to podobná mystifikace jako známá aposteriorní Poeova analýza Havrana. A přece, jak by se asi chvěla Tzaraova ruka, vytahující z klobouku slova, kdyby tušila, že jejich zmatek bude zmatkem světa. Rozkoš umělecké tvorby spočívá právě v jistotě, že zde není decizivní zodpovědnosti. Umění nemoralizuje a spíše by demoralizovalo. Ventiluje jen vnitřní život. Nemá těžké sociální funkce, jež by zlomila křídla jeho vzletu. Nebude proto bojovat na barikádách, kde bylo by jen překážkou a na obtíž, tak nemohoucné proti otravným plynům a strojním puškám. Je osobním požitekem, nuancovanou a dezinteresovanou hrou jako všechna metafyzika, hrou společenskou nebo hazardní, básnické šachy, poker či „falešný

mariáš“. Je, chcete-li, osmým hlavním hříchem. Théophile Gautier totiž litoval, že lidská vynalézavost nedala nám ani jeden nový hlavní hřích, že je jich stále sedm jako v prvních dobách křesťanství. Nuže, umění a všechna metafyzická činnost člověka je nadměru zábavným a roztomilým novým hlavním hříchem.

Onen „nelad ducha“, jež Rimbaud naposled shledal posvátným, stal se dadaistům výhradnou doménou inspirace. I oni uvykli halucinacím. Popřevše umění a estetiku, objevili básnickou astronomii podvědomí. Mlhoviny, povětroně a hvězdy nevyčerpatelného a nekontrolovatelného podvědomí jsou pokladnicí jejich básnivosti. A jejich básně jsou žonglováním slov, asociací, jež se náhle rozžehují jako ohňostroje, snůh motýlů, jež vzlétá z lebky kejklířovy. V dadaistické společnosti máte dojem vzrůstajícího opilství. Jako piják plaví se po moři alkoholu k těm neznámým a absurdním ostrovům, kde nic nebude mít platnosti, kde neplatí ani logika, ani morálka, ani společenská pravidla, k územím bez ostnatých drátů, vyhlášek a zákoníků, tak dadaisté opojení likérem fantazie a podvědomí říkají bez melancholie nejtrapnější věci, zapomínají se a jejich nápady berou na se groteskní a gigantické proporce. Kauzalita se řítí. Logika spočívá na identitě efektů vyvolaných touže příčinou. Leč v těchto oblastech není těchže příčin a nelze tudíž počítat s výsledky. Ve světě integrální absurdity hlubinného podvědomí jsou myslitelné nescíslné logiky. Ostatně možná, že by vůbec logika přestala být logikou, kdyby nebyla absurdní. Jediná logika, jež je lidsky pravdivá, je logika citu, logika senzibility, jejíž činnost je skoro reflexní: je to vlastně logika vitality a fyziologie, a jak by Freud řekl, logika libida. Tedy není to naprosto logika, jak se jí rozumí. Rozumování je vždy vzhledem k tomu absurdní, čisté výmysly rozumu geometrického nedají se aplikovat na život leč v určitých důsledcích, které jsou již kompromisem, kde tedy pozbyly původní intelektuální čistoty. Logika je produkt laboratoře inteligence. Nevyskytá se ani v zdivočelém stavu v přírodě, kde způsob spojitosti jevů je jen onou logikou

senzibilní, fyziologickou a biologickou. A podvědomí je právě přírodou, rajským pralesem, džunglí básnivosti, která z něho vytváří vesmír bez kauzality a baví se, vnucujíc mu ji.

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

Dadaistické básnění, krajně subjektivistická, čistě intuitivní tvorba, toť bezpodmínečná, jaksí pasívně ospalá poslušnost podvědomí. A podvědomí, metodicky drážděno, může se stát, jak ukázala Freudova teorie o sublimaci, při nedostatečné pohlavní hygieně hotovou továrnou na umění. Této tovární značky je ostatně i symbolistní a fantaisistní básnictví. Poněvadž dámy oné doby — jako madame Rachilde — oceňovaly výše drsnou smyslnost než mystické vzněty, pomstili se jim tehdejší literátská mládí spirituálním symbolismem a expresionismem. A dadaisté se zase pomstili těm mládencům, souloživše in natura s dámami od nich vysněnými. Dadaismu totiž nejde o „sublimaci“ (sublimací zve Freud proces, který odvádí hybné síly sexuální od sexuálních cílů a orientuje je k novým cílům, čímž získává mohutné komponenty pro všechny kulturní výkony), nýbrž o přímou akci podvědomých sil v celé jejich nahosti a chaotičnosti. Celá „dadalogie“ byla by zajímavou kapitolou psychologie či možná psychopatologie. Ano, tak daleko to se světem došlo, že na telegrafních tyčích sedí krávy a hrají šach, nařiká si Hülsenbeck.

Dadaistická negace, dadaistický pesimismus a nihilismus,

dadaistický anestetismus a antiartismus — to nejsou jen negativní položky. Dada, to není jen hluboký a základní smutek rozvratu a prázdnoty všeho, zoufalost nad marností všeho. Dadaisté vědí, že všechny marnosti mohou být za určitých okolností krásné, přívětivé a veselé jako láska a poezie. V deruté morálky, rozumu, filosofie a vědy můžeme se ještě smát. Bavit se všeobecným bankrotem a zneužívat ho, zavěsit svou hrazdu hřebíkem nedokazatelnosti a provádět tu výsměšné kousky. Není to zbezradnělý nihilismus oblomovštiny. Je to nihilismus naopak až příliš aktivní. Je útokem proti umělecké selance. Veselou výzvou vitality, pozitivního humorného elánu proti stagnantnímu a bezkrevnému estetství a literátství. Je to nihilismus aktivní, plodný a tvořivý, takový nihilismus, jehož chválu vyznává Mahen ve své Knížce o českém charakteru, je to to, co zve Friedländer „schöpferische Indifferenz“. A právě Friedländer, jehož se dovolává Mahen a jehož by se mohli dovolávat i dadaisté, hlásá, že chce-li člověk tvořit, musí se předem zřítí pověry ve stávající věci. Ano, jen indiference vytváří z budoucnosti a z minulosti skutečnou přítomnost, živý a životodárný prostor. Stavíce svou věc na nicotě, postavili ji dadaisté nolens volens do onoho bodu, v němž se svět drží v rovnováze. Nepotřebovali se tedy rozhodovat mezi alternativami. Pro ně neexistuje: buď — anebo. Existuje obé. „Tertium non datur differenter, sed indifferent.“ Dadaisté jsou živým nic světa — a toto vědomí je přímo rozráží tvůrčí silou.

Dadaistické negace měly dosti síly, aby obnovily pozitivní tvůrčí elán. Takové období negace je ostatně vždy znamením, že v lůně dějin se děje veliká metamorfóza a obroda. Bylo třeba důkladného popření umění, horlivé práce destruktivní, aby na pročištěném terénu mohlo se přikročit k novému budování. Konstruktivismus a poetismus musí říci svůj dík za tuto negativní a destruktivní činnost dadaismu. A dadaistické ničevé (psychologicky dosti příbuzné tomu, co zve po Nietzscheovi dionýským pesimismem) je také povzbuzující: ukazuje, že vždy a všemu je možno se smát, že i prostory nirvány i sklepení pekla se otrásají smíchem. Kde nic není, je ještě smích.

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

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

Fantaisistní škola vykrvácela na Marně, u Verdunu, v Moskvě či na dlažbě Petrohradu za panických nocí a dní. „Když šavle přetala proud výmluvného verše, místo slov lásky zaduněla děla; byla to revoluce. Toť vše“ (Seifert). Nyní se mění svět. V laboratoři Kominterny se přísně a přesně vypracovávají plány nové společenské budovy, rýsuje se tu nový půdorys života, v němž není pro staré umění místa. Tytam jsou ony obrazy a básně, sotva poжатé, už zastaralé, sotva zestárlé, už zničené, sotva zničené, už zapomenuté. „Vzchází nová, rudá hvězda a nový letopočet.“ Nová krása, nová poezie nového života, jemuž dosavadní umění nemá co říci. I dadaisté musili to pochopit. A přistoupili k regulární likvidaci dadaistického hnutí. Jako nekrolog vydali r. 1922

v časopise *Ça ira* zvláštní číslo, v němž líčí se zrození, život a smrt dada a kde Pierre Massot píše historickou retrospektivu hnutí. Dada vystupovalo s hlukem, způsobilo mnoho po-
vyku, bylo posléze snad tímto hlukem ohlušeno a přehlušeno a ztratilo se v něm. „Dada dává myslit na cigaretu, jež zanechává po sobě příjemnou vůni,“ podotkl Picabia. „A tak se končí jeho slibná historie a vzpomínka na dada mísí se za svítání s popelem našich parfumovaných cigaret.“ Dobrodružství dada končí, jak končívají všechna dobrodružství, končí banálně a groteskně... končí dadaisticky.

(Host 6, č. 2, listopad 1926)

(A. Hoffmeister, Cambridge—Praha, Srdce 1926, Abeceda lásky, Svoboda 1926.) Byl jednou jeden hoch, o tom tetá Malva říkávala, když byl ještě maličký: „Náš Ada když ústa otevře, jako když perlička vypadne.“ Výsledky takové výchovy byly ovšem strašlivé. Z hocha se stal autor románu, lyriky a uštvaných causeríí a v kruhu kolem zázračného dítěte sedí místo plesajících tet československá kritika.

O tom románu už bylo psáno. — Ta lyrika dělá z člověka zpátečníka; lituje, že obecné školy dávají možnost psaní i těm, kdo si nevidí do péra. Je tu vybrakováno vše, co pohříchu nelze zakázat dospívající mládeži literárně zainteresované; od Wolkera po Nezvala vše. A všechno zaděláno v omáčce impertinentní bonhomie, s agentskou nestydatostí označeno jako zboží à la „pohled, mamí, jak moderní“. A když vidíte, že se to přijímá jako umění (sic!), hledáte v jízdním řádu nejrychlejší spojení k Zulukafrům anebo k Hyperborejcům, kde tohleto snad přece není možné. Evropa? Ano, Spengler snad měl přece jen pravdu — taková Evropa nebude žít.

A ty causerie — mluvní cvičení nadaného septimána. Upoceně liberální. A ta lehkost! Stačí opakovat, že nám ve střední Evropě ta románská grácie sluší jako — forhemetka.

Ty karikatury? Ano, legrační.

Ale marš s tebou do salónu! S literaturou to, doufám, opravdu nemá víc společného než Gutenbergův vynález.

(Host 6, č. 2, listopad 1926)

Politický otřes, jímž byl rozchod tzv. všenárodní koalice, vytvořil u nás situaci, která rozhodně není růžová, není však ani zoufale beznadějná. Není pochyby o tom, že jednostranný politický tlak, jak jej prováděla bývalá koalice, soustřeďující se proti komunistům a Němcům jako živlům státoborným, vytvořil u nás jistou rovnováhu sil. Koalice dovedla usměrnit extrémní a upoutat síly excentrické. Jsme stát bez politické tradice. Po rozchodu koalice nastalo postupné uvolňování odstředivých sil, a poněvadž tu nebylo přirozeného centra a ani ústřední moci, nabýval ten rozklad bývalé rovnováhy ovšem povážlivých důsledků — aféra generála Gajdy, štvánice proti Masarykovi a Benešovi, značný rozmach fašismu jsou stále ještě v dobré paměti. Díváme se na tento politický chaos jako na přirozený zjev mladé demokracie, jež si těžce vytvořila rovnováhu jednou koalici a hledá svou novou rovnováhu kol jiného centra a jinými prostředky. Našly-li se už nyní cesty k Němcům, je to radostný fakt velkého státního významu, proti němuž těch několik kraválů je jen několik pomíjivých bublin. Přesun, který se u nás dnes provádí, je charakterizován tím, že socialistické strany jsou vytlačeny do opozice a že se krystalizuje nová koalice stran občanských, což ovšem znamená i změnu kursu kulturně politického.

A tak lze dnešní situaci vystihnout těmito fakty:

1. je dnes prudký odpor proti takzvané revoluční tra-

dici české, jež se chce likvidovat, dát do muzea jako dnes nepotřebná výzbroj minulých věků;

2. je dnes patrné jisté oslabení socialismu, jeho přímého vlivu na dnešní život společenský, hospodářský a i duchovní: po periodě obrovského rozmachu konstruktivního i revolučního socialismu, v níž se dosáhlo téměř všech vytčených cílů, nastává doba oddechu;

3. je dnes patrná i u nás jistá krize demokracie, jež byla usměrňována tak dlouho jen jedním směrem a nevytvořila si více schůdných drah. Jsme přesvědčeni, že tato krize je především krizí vůdčích lidí. Demokracie i u nás nivelizovala. Dnešní vzpoura proti největším lidem naší demokracie — Masarykovi, Benešovi — a vlastně taky už začínající odboj proti Švehlovi — je v tomto prostředí pochopitelný odboj proti těm, kdož přesahují nivelizovanou hladinu;

4. odtud plynou reakční choutky, vzrůst fašismu a všechn ten politický rmut dnešní chvíle.

Jsme pevně přesvědčeni o zdravé síle naší demokracie. Je nutno říci, že proto je svěží a mladá, že má v základech revoluční tradici českou — v nejširším slova smyslu revoluční..., to jest především intenzivní touhu po rušení životních konvencí a dosahování vždy nových forem, nové svobody. Všechny ty snahy podlomit tuto revoluční tradici, jež měla postupně formy náboženské, nacionální a etické, ať už vyplývají odkudkoliv, jsou současně ohrožením demokracie samé. Proto ten živelný příklon všech čistých živlů k Masarykovi — reprezentantu té nejčistší revoluční tradice, jež ji funduje česko-bratrstvím, reformací, humanismem a konstruktivním socialismem. Tato demokracie je velká vášeň nejširší svobody a nejširší spolupráce všech živlů, jež tvoří dnešní svět. Její podklad je etický. Ta vášeň svobody jde tak daleko, že demokracie nechá žít i proudy, jejichž cílem je — zničení demokracie. Je to jen svědectvím její síly. Vyvinout tuto demokracii do všech forem, to, co dosud žije ještě jen teorií, učinit tělem, společenskou realitou, je úkol budoucích dob. Chceme jen říci, že máme k tomuto vývoji podmínky mnohem přízni-

vějšší než kterýkoliv jiný stát. Nositelem eticko-revoluční sly demokracie je dnes socialismus. Bez socialismu není dnes demokracie. Oslabení socialismu je oslabením demokracie. Proud, jež dnes pozorujeme v českém socialismu, ta vášnivá tendence etické očisty, konsolidování jeho fundamentů, je silnou přípravou k nové jeho éře. V době, jež má tak silné reakční proudy, bude socialismus radikálně a revolučně konstruktivní. Bude strážcem naší demokracie. Jsme také přesvědčeni do té míry o instinktivní politické moudrosti české, že se na tu vzpouru malých proti těm, kdož je přesahují, zvláště proti Masarykovi a Benešovi, díváme s ironickým úsměvem. Naše demokracie, jež nemá zrovna nazbyt velkých politických individualit, nebude páchat sebevraždu: Masaryk je opravdu mimo diskusi. Je naším programem, naší silou, naší vírou a nadějí.

Formy politického života mohou se měnit: nesmí se však porušit krásná revoluční tradice česká. Je fundamentem našeho národního bytí.

Poznámka redakční: Na Götzovu glosu v 1. čísle odpovídá mluvčí druhého křídla mladé generace, jež se také uplatňuje v Hostu. Trvající na stanovisku vyčteném v Götzově článku a odmítající zvláště poslední větu článku p. Fučíka, jež tento politický projev nikterak nequalifikuje k tak břitkému soudu o politických diskusích českých spisovatelů, otiskuje redakce tuto parafrázi, aby v otázce tak důležité byla slyšena i druhá větev mladých spisovatelů. Připomínáme, že v dalším čísle v diskusi bude pokračováno.

Politický otřes, jímž byl rozchod tzv. všenárodní koalice, vytvořil u nás situaci, která konečně pro všechny jasně a bez obalu ukázala interes české buržoazie jako jediný interes naší demokracie. Není pochyby o tom, že jednostranný politický tlak, jak jej prováděla bývalá koalice, soustřeďující se proti komunistům a Němcům jako živlům státoborným, mohl na mnohé působit jako nevyčerpávaná a spravedlivá péče o stát, zvláště když v něm spolupracovaly tzv. socialistické státotvorné strany, které měly být zárukou proti reakčnosti koalice. Ale když soustavnou „jednotvárností politického tlaku“ byla celá uvědomělá dělnická třída v Československu zbavena iluzí o české demokracii, když ve volbách zmenšila socialistické paravany koalice tak, že se už žádná protidělnická politika nedala za nimi skrýt, a když proti tomu komunistická strana ukázala se být největší dělnickou stranou v zemi, přestala být bývalá rovnováha rovnováhou a začala se hledat nová. Její buržoaznost byla evidentní, spor byl jenom o to, má-li být buržoazně „pokroková“—levá, nebo pravá; celý boj levého bloku proti pravému byl bojem o intenzitu. Socialistické strany státotvorné — jinak aktivně podporující levý blok — vstoupily do loajální opozice. Jejich loajalita k buržoazii vynesla jim zatím ohrožení místa předsednického v senátě a jiné zřetelné projevy toho, že se dnes politický kurs mění a vyjasňuje na 100 %. Přestává politický tlak proti Něm-

cům, kteří vstupují do nové vlády za přátelských gratulací českých nacionalů. Našly-li se až dnes cesty k Němcům, je to smutný fakt pro socialistické strany, které ze „starosti o stát“ odmítaly spolupráci německých dělnických stran důvody ne právě málo šovinistickými; české buržoazní strany naopak německou buržoazii našly v několika dnech.

A tak lze dnešní situaci vystihnout těmito fakty:

1. je dnes prudký odpor proti takzvané revoluční tradici české, která se likviduje a dává do muzea jako výzbroj, jež v minulosti sloužila české buržoazii k dobytí moci a jež je neužitečná (škodlivá) dnes, kdy se buržoazie na své moci uvelebila.

2. je dnes patrné, že naprosté *oslabení* socialismu, způsobené kompromisností socialistických stran v koalici a jejich schvalováním nejreakčnějších zákonů o tisku, na ochranu republiky atd., přináší trpké ovoce státotvorným socialistům, jako už dávno je přinášelo českému dělnictvu. (Říkat, že „po periodě obrovského rozmachu konstruktivního socialismu, v níž se dosáhlo téměř všech vytčených cílů, nastává doba oddechu“, připomíná příliš zprávy generálních štábů, že „po dosažení vytčených pozic stáhli jsme se do připravené linie“.)

3. je dnes nemožno zapřít to, čemu se říká krize demokracie: to je státnická potřeba vytvořit diktaturu, diktaturu buržoazie v tomto případě. Kdo bude v jejím čele, Masaryk, Švehla nebo kdo třetí, o to se pere dnes levý blok s pravým.

4. reakční choutky, které nejsou v Československu ničím dnešním, dostaly jenom několik nových konkrétních čísel v podobě agrárních cel, kongruy, zostření policejního režimu, snižování mezd, zvyšování dělnických daní, organizovaného využívání státního monopolu pošt a železnic, zákonem stanoveného lichvářství a tak různě.

Píše tento přehled několik neděl po panu Götzovi, jsem poněkud v nevýhodě s ohledem na stylovou důslednost takových parafrazí. A jsem nucen dovolávat se prospektu, který mluvil o politické rubrice mladé generace, abych ospravedlnil

své vybočení z vět, jež působí již příliš historickým dojmem. „Jsme přesvědčeni o zdravé síle české demokracie,“ praví pan Götz. „Nikoliv, jsme přesvědčeni o tlení a proľhanosti české demokracie,“ pravíme my. „Je nutno říci, že proto je svěží a mladá, že má v základech revoluční tradici českou,“ praví pan Götz. „Nikoliv,“ pravíme my, „je nutno říci, že se narodila svařtělá a šedobradá, protože likvidovala hned v základech — a musila likvidovat — všecku revolučnost, tedy i svrchu zmíněnou revoluční tradici českou, což alespoň pro dnešek připouští i pan Götz.“ On mluví o „demokratické vášni nejširší svobody, která nechává žít i proudy, jejichž cílem je zničení demokracie“, a my pod obuškem zákona na ochranu republiky, s patronací deseti špiclů a před soudnou stolicí soudce, který nás nesmí osvobodit pod trestem přeložení, nesmíme mu ani důvěrně prozradit, že mluví o nebožce.

Tak poznáváme dnes situaci my, z jiného konce mladé generace, tak ji cítíme na vlastní kůži. Pan Götz ji jen vidí, pan Götz se jen dívá jako náhodný divák k velikému politickému brajglu — jako všichni skoro čeští spisovatelé, kteří v poslední době považovali za svou povinnost ukázat svou politickou legitimaci. Neukázali nic než plochost a nevěšímavost, ukázali, že nemají ani potuchy o tom, že politika je dílo jako poezie, jako literatura, a ukázali naprostou nevědomost o tom všem, co se dělo v české „demokracii“ těch osm let od převratu a v čem už dávno měli zakročit. Prohlašovat dnes, že Masaryk jako prezident je mimo diskusi, to je směšné u českých spisovatelů, kteří nejsou schopni diskutovat o žádné politické otázce sebemenšího významu.

(Host 6, č. 3, prosinec 1926)

Metoda clair-obscur dosáhla velikých efektů v malířství, a tak i v jiných oborech příkré rozdělování světla a tmy se ukázalo velmi účinným; i v Písmě se praví — řeč vaše budiž ano, nebo nikoli, anebo jinde, abychom byli buď studení, nebo horcí, ale nikdy vlažní; též i při posledním soudě budou jen dvě strany, kozlí na levici a beránci na pravici. Tato redukce všeho dění na klad a protiklad vyvěrá ze silné etické rigorozity a bojovné čestnosti mládí, přesto však nemohu naprosto souhlasit s vývody Julia Fučíka v posledním čísle Hosta, jako by situace dnes u nás připouštěla jen variaci posledního soudu, to jest ty spasené na levici a zatracené na pravici. Myslím, že mohou tu být ještě ti, kdo metodicky nejdou s žádným z obou křídel, i když se názorově s jedním (zde s levým) shodují. A není to vlažnost a kolísavost, jež vyznačuje z alternativy dané Juliem Fučíkem; je to právě hledisko radikální a rigorózní, už proto, že dnes nemá davového echa. „...Interes české buržoazie jako jediný interes české demokracie...“, to je věta pro agitační patos a ne pro věcnou diskusi. Než přistupme k čtyřem bodům, jimiž Julius Fučík ubíjí všechny obránce demokracie.

1. Odpor proti revoluční tradici české není dnešního data; jisté strany i skupiny ideové ho projevovaly dříve, a ti, kdo byli věrni té revoluční tradici, jsou jí věrni i dnes. Kompromis praxe není kompromisem zásad; to Masaryk prováděl již

v Rakousku a napsal již ve Světové revoluci — a provádí se to částečně i v SSSR; já jim to nevytýkám, věřím, že Rusové mohou při metodických ústupcích zůstat věrni svým principům zrovna jako u nás Masaryk. U Masaryka je politika občanského kompromisu logičtější, protože on má své přesvědčení o jedinečné ceně každého lidského života a schvaluje radikální řez až v nejvyšší nutnosti. Masarykova revolučnost se jevila jako empirická a odpovědná; komunistická revolučnost u nás jeví se namnoze jako aprioristická a diktovaná.

2. Chyby a kazy českých socialistických stran jsou evidentní. Může však někdo tvrdit, že činnost státotvorných socialistických stran po převratu měla jen a jen negativní obsah? Nejsou tu i aktiva, a to silná? Je opravdu nezbytno nechat vši naděje? Posuzujme naši situaci taky trochu z hlediska evropského — uvažme např., co se mohlo v sociálním ohledu vykonat v západoevropských státech, dávno stabilizovaných, kdyby se tam po válce nasadilo totéž tempo jako u nás?

3. Krize demokracie? Jak je možno mluvit o něčem takovém u nás, kde ještě demokracie jsme vůbec nedorostli? Chová-li se malé děcko nezpůsobně ve společnosti, nemluvíme o krizi tohoto lidského jedince. Ovšem nebudme zbytečně shovívaví; je třeba přísněji dohlížet na nezpůsobné děcko, zvláště víme-li, že se leccemus už naučit mohlo. Jde pouze o to neměnit se z pedagoga ihned v kata — to ovšem vyžaduje, abychom měli k děcku trochu lásky.

Dnes všude víří krize hlubší než krize demokracie; je to krize evropského života, ba lidství vůbec — a nemá kořeny pouze hospodářské. Kdo chtějí rozšířat nová světla místo zhaslých, rozproudit nové přítoky lásky, když staré cisterny vyschly — ti musí se často pokořit; ne ze slabosti. Absolutnost principu nevyklučuje pragmatismus praxe, ba někdy jej přímo podmiňuje. Přesvědčený leninista přízná klidně a s neotřeseným sebevědomím krach určitých pokusů, metod, korporací a osob — jeho absolutní víra tím nepadá, ani se nepohne. Jde tedy o to, věříme-li v čistotu plánů a přání Masarykových. Mezi slušnými lidmi o to sporu nebude.

4. O reakčních choutkách a útocích víme všichni. Historický pohled dosvědčuje, že byl to zpravidla nepromyšlený extremismus, jenž poskytl nových hořlavín dohasínajícímu plamínku reakce. Víme, že Masarykova metoda se již několikrát osvědčila navzdory proctvím mnohých. Je fakt, že paušální pohrdání, jež projevují naši leninisté vůči demokracii a humanitě, připravilo z valné části půdu pro fašistické štvárnice proti „Hradu“, proti socialismu vůbec.

Vidím v tom divokém odporu proti demokracii mnoho pózy a nedůslednosti, vidím tu i smíšeninu ukvapeného radikalismu s šosáckou pohodlností: neboť je to snadné a laciné vyhnout se vši té „drobné práci“ a na všechny aktuální problémy odpovídat fetišem — „Revoluce!“ — Je-li alternativa Reakce-Revoluce, tedy revoluce. Je-li alternativa Evoluce-Revoluce, je možno, aby evoluce (Masaryk) byla chráněna čestnými lidmi, a bylo by čestno, aby boj proti této byl trochu serióznější a ne aby Masaryk byl tak surově a hloupě házen do jednoho pytle s výkvětem české buržoazie a reakce. Třeba říci, že Masaryk není dogmatický evolucionář. Jeho hledisko je reformační, ale ono v čas potřeby dovolí i revoluci. Neřekl bych, že Masaryk je mimo diskusi (ostatně Götz při tomto výroku měl na mysli presidentskou volbu) — ale je tedy třeba, aby i mladí leninisté Masaryka skutečně přijímali jako objekt, jenž stojí za diskusi, a nepřistupovali k němu s apriorním despektem. Nezáleží-li skutečně mladému leninistovi na tom, zda Masaryk bude presidentem, zda udrží se jeho vliv, pak mohlo by se mu stát, že za presidentování někoho jiného by nesměl o reakcionářském omezení napsat žádnou trhavou kritiku, již si tak bohatě dopřává na Masarykovi. Ti, kdo soudí naši demokracii a nezmiňují se přitom o Masarykovi, usnadňují si nedovoleně svou argumentaci vynecháním velikého kladu a naděje naší demokracie. Masaryk mrtev není — a ne pouze fyzicky. Jeho program a praxe jsou nejvýš trochu utopické — ale nikdy ne zastaralé, přežilé! Nepleťme si tedy minulost s budoucností. Úkolem nastupujících intelektuálů je pomáhat velikému realistovi a velikému utopistovi. Že mu

nerozumějí přemnozí z té zvětralé a zblácené generace, která živořila v egyptských tmách a potácela se pouští války, není naprosto nic divného. Může dnešní generace tak lehce zavrhnout Masarykův kritický konstruktivismus, jeho sociální aktivismus i kosmický synergismus, jeho harmonickou schopnost, již spojil dar analytický a syntetický, již spojil rigorózní linii s všestranným rozkmitem a palčivou životností s láskou k duchu a dílu? Ale držet se Masaryka není věru tuze lůživé ani efektní; zavazuje to. A k tomu ta odióznost oficiality je pro mladého člověka zvláště nepříjemná. Romantismus posud nevymizel z duší, a proto se střílí z hrubých kusů na kapitánský můstek, ať na něm stojí kdokoli. Je ovšem otázka, kde je víc heroismu — zda v té efektní střelbě a barikádovém patosu, anebo v té nenápadné drobné práci, jež vyžaduje na mladém bouřlivákovi mnoho sebezapření a umlčení přirozených sklonů útočných a destruktivních. Ano, v těchto lidech je víc heroismu — též pro ten příval nadávek a úsměchu, jenž se na ně u nás hrne ze všech stran.

Revolučnost může se stát snadno šosáctvím, je-li aplikována na každý případ jako jediný lék. Alexandr se nestal pánem Asie proto, že roztal gordický uzel: On by ho nerozpletl. Svět je zlý; může se stát dobrým jedinou ráznou akcí? Jak to, že se k tomuto naivnímu idealismu chýlí právě historický materialista? Ovšem, v evoluci je riziko; ale není v revoluci? A z evoluce vždy lze přejít v revoluci; opačný postup není možný. Více lásky k lidem a méně k teoriím!

(Host 6, č. 4, leden 1927)

Erik Adolf Saudek: PARALÝZA STOLETÍ ČILI CÍSAŘOVY NOVÉ ŠATY

Redakční poznámka: Redakce Hosta otiskuje tento článek o problému, jež pokládá za vysoce aktuální, neztožňuje se zcela s názory v něm projevenými, důrazně připomínajíc, že očekává i jiné hlasy, jež by k diskusi o tomto předmětu přispěly.

1.

TEZE

Anarchie ve věcech estetického a sociologického zařazení divadla dospěla již tak daleko, že je málem zásluhou znova, důrazně a jednou provždy prohlásit, že je to od věků jediná, neměnná potřeba lidského ducha, jež usměrňuje a určuje základní ustrojení a společenskou funkci jevištního projevu, potřeba daná samou existencí neměnných prapudů člověka. Divadlo tedy roste stejně jako každá jiná biologická a společenská organizace z potřeby ukojit specifický hlad jemu přirozenými, tedy účelnými prostředky. Podepisujeme-li tyto věty, hlásíme se implicitně bez módního ostychu k dvojí tezi: Za prvé: divadlo, jako všechno umění, není, nebylo a nikdy nebude asociální, nýbrž má svou specifickou společenskou funkci jakožto zvláštní orgán, saturující jistou potřebu. A právě na jeho způsobilosti k sociálnímu výkonu je závislá jeho čistě umělecká zdatnost. Za druhé: Nechceme-li se legitimovat jako domovníčtí pokrokáři, je nám prohlásit, že duchové dobrodružství, jehož výrazem je drama, ve své podstatě vždy bylo a bude totéž, neschopné jakéhokoliv vývoje a pokroku. Není tedy možné nazvat dramatem dnes, co by nebylo bývalo specificky dramatickým dobrodružstvím ducha včera i přede-
včirem. Že přitom pro divadlo trvá postulát modernosti v přesnějším slova smyslu, že je nutné tvořit v přímém raportu s biologickou potřebou, s biologickou nutností okamžiku, o tom o všem není vůbec dovoleno pochybovat. Ale i moderní

divadlo moderních tvůrců a moderního publika bude specifickým divadlem, bude založeno na psaném či improvizovaném slovesném žánru, na dramatu. A tak se nám zkoumání umělecké hodnoty nejmladších českých pokusů o moderní projev jevištní přihrocuje v otázku: dojdeme touto cestou k modernímu dramatickému umění, je to vůbec divadlo?

Odpovídáme jasným a jednoznačným: ne!

2.

OFICIÁLNÍ DIVADLO

Zvykli jsme si na to, dívat se na výkony současného divadla (oficiálního) jako na něco, co se nás hlouběji nedotýká, jako na něco, co je nám snad někdy povyražením (často velmi problematickým), jež nemá vůbec práva a kvalifikace požadovat na nás nejniternejší účast všech složek našeho ducha. Současné oficiální divadlo není naším divadlem, my publikum o něm nepracujeme: a vůbec — nač by tu pak byly státní subvence? Jsme kulturní národ, máme cukrovary, kamenouhelné doly, vojsko, spořádaný právní systém, noviny a literaturu — a je tedy nutné, abychom také měli divadlo. Abychom hráli, stůj co stůj, denně. To je kultura. Že žádné ze subvencovaných divadel by nemohlo hrát ani týden, kdyby jako každý slušný obchodník bylo odkázáno na konzum obecnstva, že je nabídka neskonale větší než poptávka, to se bere mlčky na vědomí, pokud možno se o tom mnoho nemluví a v nejlepším případě ozývají se trpké vzdechy kulturních kostelnic: Ach, ten proklatý film, ten sport, to nepochopitelné desinterese-
ment! Ukradly nám všechnen ušlechtilý zájem o divadlo. I zestárnuvší kurtizána je si více vědoma přirozeného běhu věcí pozemských: byla by velmi nemoudrá, kdyby tak spílala mladší a krásnější konkurenci. Což, stará paní, kdybyste se jednou podívala do zrcadla? Snad byste se trochu polekala, snad, ale to nevádí, to je naopak velmi zdravé. Seznala byste alespoň, že to takhle dál nejde, že se musí něco stát. Čím to

jen je, že se ta kůže tak scvrkla, že pleť zežloutla jako citrón, že oči jsou vpadlé a vyhaslé, že nožičky se rachiticky pokřivily? Je to stáří? Ne, umělecké žánry nestárnou, protože jsou věčné, jako otázky a strážně člověka, který je jeden od pólu k pólu, který se rodí, žije, miluje a umírá. Ale doba zestárla. Je to paralýza století, kterou trpíte. Století, jež nedovedlo věřit, jak věřilo, a kterému nová víra dosud nenarostla. Aspoň ne víra natolik silná, aby si vytvořila svůj styl, svou formu, anebo chceme-li být skromnější, tedy přesnou formulaci svých otázek, tužeb a bolestí. Století, jež dosud nenalezlo výrazu pro svou problematiku. Osle, řeknou mi, což nevidíš, že staré divadlo stůně právě na problémy, že je jen proto tak málo divadlem, protože jich má tak příliš mnoho? To je omyl: Výrazem problematiky v umění není myšlenka, nýbrž forma. A té tu není.

Proč?

3.

ČLOVĚK A DIVADLO

Člověk je sám v zrození a smrti. Svým životem vrůstá do kolektiva. Individuace je jeho největší bolestí, je jádrem jeho tragiky a velikosti. Vrůstá do kolektiva, ale málokdy vrostе. Všude naráží na skleněnou stěnu, a je to strach ze samoty, jež k němu promlouvá z hrůzy hříchu a osudu. Po celý život hledá ztracenou jednotu se vším stvořením, hledá svou matku, jak bychom řekli, užívající obrazu z freudovské mytologie. Hledá ztracený ráj, hledá ztracený stav jednoty před zrozením, kde nebylo tragiky jedincova osudu, kde nebylo hrozného napětí mezi částkami nyní roztržštěného stvoření. Jinak bychom tomu také říkali: hledání absolutna. Ale jsou okamžiky, kdy z množství je snímána tíha osamocení, s níž by člověk nedovedl žít. To je tehdy, když jeden z nich se stává beránkem božím, když jeden z nich se stává Jesukristem, jež snímá hříchy a spojuje s otcem, s prajednotou, s osudem. Je to kněz a umělec v jedné osobě, jež na sebe uvalí tíhu Oidipova provinění a vykupuje

z ní svým stupňovaným utrpením (patos!). Dává množství svou standardizací jedincova osudu největší dar, jež je možno člověku dát: amor fati, splynutí vůle jedincovy s vůlí osudu. Umění a především divadlo, vyrůstající z kultického úkonu spojování s absolutnem, dává člověku všeživotní citění, dává mu tušit ne-li účelnost a dobrotu, tedy aspoň hrůznou nádheru života, které s rozkoší obětuje svou vlastní touhu po štěstí.

Proto je každé pravé jeviště Golgotou a každé pravé obecnstvo kolektivem toužícím po vykoupení.

Vztahy dneška k absolutnímu osudu, k zákonu, k bohu jsou strašlivě přervány. Nevíme málem, jakým jménem bychom boha zavolali. Neznáme osudu, jež bychom milovali. Měšťácká společnost je v rozvratu. Její náboženství se stalo hluchým gestem, jež pozbylo hlubšího významu. Katolicismus je jeho poslední formou, ale stal se sterilním, nekulturním a neživým; a také tehdy, obléká-li se do hávu kulturního raffinement, je jenom záminkou a zakuklením kapitalistického nájezdu. — Hle, tak mocně dnešek křičí po svém divadle, tak lačně by je přijal. Ale není tu vykupitele (aspoň mezi námi v Čechách ne), jež by z jedinců vytvořil obecnstvo a spojil je s novým řádem; jež by mu dal formu a styl.

Proto nemáme vůbec skutečného divadla, ani starého, ani nového.

4.

MARXISMUS A DIVADLO

Jak to řekl Nietzsche ve svém Antichristu? Moderní člověk: „Nevím kudy kam, jsem souhrn toho, co neví, kudy kam. Tak vzdychá moderní člověk... Touto moderností jsme na smrt nemocní — tím zbabělým kompromisem, zbabělým mírem, tou celou nečistotou moderního ano a ne.“

I Osvobozené divadlo má své ano a ne. I Osvobozené divadlo je na smrt nemocné shovívavým largeurem měšťáckova srdce, i ono stůně paralýzou století, „jež je souhrnem všeho, co neví kudy kam“. Le bourgeois n'est pas épaté. Můj ty bože!

a proč by také byl? Vždyť je to jeho umění, jeho divadlo. Nic na něm nechce, neleká, neburcuje, nestrhuje. Uvolňuje malé, zcela malé citečky, dovede polechtat na místech, kde tento všemi mastmi mazaný, všemi vodami mytý a všemi psy uštvaný svět ještě nebyl polechtán. To je jádro a to je vše. Všechno ostatní je pouhá technika, arogující rodokmen formy.

„Ulette, ptáci mé slabosti.“ Ulette, abych byla zcela bezpohlavní. Ulette, mozek, srdce, pudy, abych se líbila vybitému měšťákovi. Jen trochu nervózy mi ponechte, malou trošičku, abych nebyla jako hrkačka v ruce imbecilního dítěte! To je modernost dekadentního Apollinaira, modernost Prsů Tiresiových. Měšťácká.

A přece Osvobozené divadlo bylo vytvořeno skupinou umělců a teoretiků, bolševicky orientovaných, vyšedších z řad „proletářského umění“. Je to zrada, anebo to byl tentokrát omyl? „Pst,“ říká velekněz, a naivní tazatel se hrouť do bezedna své vlastní nicotnosti, „pst; což ještě nevíš, že umění nepeče chleba, že je to hra ducha, jež nemá s politikou nic společného? Fi, styď se, umělecké nemluvně, paséisto! a „proletářské umění“ nám vůbec nepřipomínej. To byl omyl, dětská nemoc. To bylo dávno, dávno před lety, kdy mnozí z nás ještě neuměli francouzsky a byli seversky orientováni.“

Hm, nevím. Ale viděl jsem něco, co přece není myslitelné bez bolševismu, bez socialistického tvůrce, bez socialistické kultury, něco, co je marxistické skrznaskrz, co je opravdu umění pro proletariát, něco, co má formu a styl. Viděl jsem velké, snad vrcholné umění ruského filmu. Jsem si dobře vědom, jak vzdálen je film divadla, ale to, o čem poučoval promítaný úryvek Pancěrníku Potěmkina, je neméně rozhodující pro všechnu ostatní, tedy i divadelní tvorbu, než pro film.

Není umění bez světového názoru. Forma uměleckého díla je matematickou funkcí hmoty a světového názoru. Marxismus není světovým názorem, ale je jeho výrazem ve věcech sociologického tvoření. Socialistická kultura vytvoří

také své specifické divadlo. Neznám pohříchu ruského divadla; ale Osvobozené divadlo není divadlem socialistovým. Je divadlem rozvráceného měšťáctví, ale rozvrat mu není pramenem tragiky, nýbrž titěrných citeček a lyrismů. Století má paralýzu: prožívá rozkoš hnilobného rozkladu s doprovodem saxofonů.

Už víte, proč nemáme divadla?

5.

DIVADLO A SYMBOLISMUS

Mluvím-li o moderním umění, musím si dávat dobrý pozor, aby mě p. Honzl neklepl přes prsty jako kohosi, kdo nečetl posledních telegramů z pařížské literární burzy. Nuže, abych se vyhnul nepříjemné zkoušce u pana učitele moderního divadla (která by bezpochyby ukázala, že mé vědomosti jsou pochybné, ba že snad vůbec neznám slůvka francouzsky), troufám si říci, že všechna závažná hnutí umělecká posledních let lze shrnout do jediného slova: symbolismus. To je hlubší smysl všeho moderního úsilí uměleckého: ať už tomu říkáme kubismus, purismus, konstruktivismus, surrealismus či poetismus, jak zní dosud heslo, kolem něhož se krystalizuje tvorba naší umělecké „levice“.

Filosofie zradila Evropu. Nevěříme jí. Nevěříme formální logice. Nechceme už neplodného přemýšlování o věcech a životu. Chceme stoprocentní věci a život. Chceme symboly místo tezí. Chceme umění, jež je zaklínačem všeživotního cítění. Svět nezchudl ani o jediný problém, ale přenecháváme jeho řešení instinktům a jejich tvůrčím evokačním silám. Je to znovunastolení bezděčného démonického projevu. Odtud snový ráz moderní poezie. Freudismus je příznakem a zároveň konstatováním nové úcty k symbolu. Orfické slovo Goethovo by mohlo být heslem moderního umění: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.

I modernímu divadlu, a jemu zvláště, je pracovat jen a jen smyslově přístupným symbolem. Je mu vzkřísit prvek orkes-

trický a uvědomit si, že specifickou možností jevištního symbolismu je především dynamické členění trojrozměrného prostoru. Výprava je výtvarným výrazem symbolizované problematiky. A slovu je působit číře smyslovými kvalitami zvuků a představ.

To všechno p. Honzl ví, ale neví, že to nestačí. Neví, že to je jen technika, hluché gesto bez hlubšího významu, voluntarismus bez posvěcení, symbol bez podstaty. Není tu problematiky. Problémové umění ještě není totožné s ideologickým uměním, ba je možno říci, že divadlo bez problematiky, drama bez metafyzické otázky (proč bych se styděl za tak počestné slovo?) není myslitelné. Honzlovo jevištní umění je „skokem přes propast“ bez propasti, zaječí polévkou bez zájce. Není tu dramatu. Není tu specificky dramatického dobrodružství ducha. A hluché gesto nikdy není divadlem.

6.

OSVOBOZENÉ DIVADLO

Osvobozené od čeho? Od všeho nedivadelního. Dáme divadlu, co je divadla! Každé divadlo má čtvero předpokladů, bez nichž není divadlem. Uvidíme, že se Osvobozené divadlo osvobodilo od všech čtyř:

Za prvé: Básník-dramatik je tu nahrazen Apollinaiem, talentem povýtce nedramatickým, vkusným aranžérem představa a sladce nesmyslných veršů; jeho dílo, jež by mělo být podnětem k divadelní konkretizaci, není ničím víc než librettem baletu, bez dramatického napětí; není tu nic zřetelného a krevnatého; není tu ani za mák konstrukce, ale papírové rokoko. Fantastičnost je nepravá a prýští z intelektualistního voluntarismu. Je otázkou, je-li to vůbec básník. Rozhodně ne dramatik. (K odůvodnění svých všeobecných inkriminací jsem si vybral provedení Apollinairových Prsů Tiresiových. Ale že je skutečně slovesný útvar p. Honzlovi jenom na obtíž, že je tedy Apollinaire jeho ideálním autorem a že tedy o autoru-dramatiku v Osvobozeném divadle platí všeobecně

vše, co jsem shora řekl, o tom poučilo také např. naprosto nedramatické provedení Aristofana.)

Za druhé: Režisér p. Honzl je formální eklektik. Propagandista. Přijímá nejrůznější režijní prvky, aplikuje mixtum compositum své techniky na text (tak je zde nutno nazvat knihu) bez ohledu na jeho vnitřní formu. Ničím nedovede projádrřit uměleckou osobnost, ale nicméně znásilňuje herce (jenž je tu prý osvobozen) neorganickou, chtěnou, nahodilou a primitivní choreografií, ubíraje mu poslední možnost k tvůrčímu výrazu (kdyby ho i nakrásně něco napadlo!). A protože tu vůbec není světového názoru, nejsou všelijaké kousky, jimiž zpestřuje svůj program, nic než tektonicky neodůvodněné ornamenty. Není to režijní umění, nýbrž jakýsi umělecký průmysl. Ze všeho dýše chlad dogmatika (a to velmi naivního) bez krůpěje divadelní krve.

Za třetí: Herectvo je ovšem velmi chabé. Vyjímaje p. Stanislava Neumanna neviděli jsme na této scéně herce v nejménějším slova smyslu. Není tu, co by bylo nutné osvobozovat. Charakteristická je téměř programatická neúcta k slovu: Apollinaire, jenž rozbíjením melodie lyrických partií chudne na minimum básnický hodnotného, je recitován tak, že (z knižního vydání zřetelný) krásný překlad Seifertův zní jako diletantská, nebásnická práce. Pantomimická čísla se provádějí s jistou korektností, ale naprosto bez verry a vnitřní potřeby. Chlad, chlad, chlad!

Za čtvrté: publikum, a to je to nejhorší. Ani jeden poštovní oficiál! Nikdo, kdo by návštěvu Osvobozeného divadla nepovažoval za společenskou povinnost. Měšťácká intelektuální smetánka, neschopná jakéhokoliv citového nákladu, blazeovaná, unuděná a ex offo nadšená. Pohleď, mami, jak jsem moderní. Že tu jde o varieté třetího řádu a že bychom se v smíchovské Aréně bavili neskonale lépe, to si myslíme, ale neříkáme to, protože bychom byli považováni za kulturní hňupy bez „senzibility, naivity, konzumentské nevinnosti“ atd.

Občané, ruku na srdce! Je to divadlo?

Znáte Andersenovu rozkošnou pohádku o císařových nových šatech, jež nikdo z dvořanů a nikdo z lidu neviděl, kdo byl špatným člověkem, až jednoho dne nevinné dítě z davu, bez bázně o svou morální reputaci, zvolalo: Vždyť císař pán je košilanda flanda! Nuže, byl bych rád tímto děckem. Víím, že mi řeknou, že nemám senzibility, že neznám základních pojmů, že nejsem informován, že nemám smyslu pro románskou lehkost a grácii, že jsem příliš hloupý a suchopárný, abych pochopil subtilnost jejich hry. Buďsi. Jsem nevinné děčko (a na to přece mám právo) a mně se to nelíbí a volám: Vždyť císař pán je košilanda flanda! A z plných plic. Snad se ukáže, že by i jiní mluvili stejně, kdyby se nebáli o svou reputaci.

AŽ ŽIJE DIVADLO!

Ať žije divadlo! Ano, ale nesdílíme boдрé psí veselosti jistých polosnobistických, polonaivních referentů. Ať žije divadlo! Ale Osvobozené divadlo to není. Není to jeho kvalita, kterou potíráme. Všechna hnutí, a i ta nejlepší, jsou v začátcích slaboučká. Ale je to směr, kterým se bere. Je to bezduchý ornament, je to divadlo bez dramatu, kterému upíráme tento titul. Je snad myslitelné jakési umění, jež je jenom hrou, jenom rozptýlením, jenom krásným vířením. Může se to také dít na jevišti. Ale drama to není, je to balet, revue, cirkus, akrobacie, a to, věřte, pane Honzle, dovedou jiní lépe než Vy.

Ať žije divadlo! Neboť dnešek křičí po něm! Ať žije nové divadlo, jež bude člověku kostelem, ať žije divadlo, jež nám pomůže žít, ať žije divadlo tří talentů, pracovitých a obětavých: básníka, herce a režiséra.

(Host 6, č. 4, leden 1927)

Pro herecké umění neznamená celkem nikdy mnoho archivní studování a sbírání zpráv o někdejší herecké práci. Jsou to vždycky jen dvě údobí, která zde přicházejí v úvahu: právě minulé a přítomné. Akce a reakce na ni. Snad pro tuto osamocenou kapitolu postačí tedy totéž, co pro praxi.

Pro pochopení moderních hereckých snah nutno vrátit se k hereckému psychologismu, odtud je start na — divoký útěk od iluzionismu. Herecký psychologismus tvoří poslední velkou vývojovou etapu a poslední hodnotnou etapu, metodicky tak vypracovanou, aby na ni bylo vůbec možno reagovat.

Psychologismus dává nejprve dozrívát a dozrávat v sobě realismu běžného ražení, vycházejí z jeho popisu do vnitřního výkladu. Máme-li prý dostat jevištní dojem, musí se tak stát zcela objektivním způsobem iluzionisticky, na scénu vstavíme si totéž prostředí, v jakém známe ten či onen děj ve svém životě. Atmosféra je tedy velmi naturalistická, ale aspoň se docílí toho, že každá věc na jevišti má jakési oprávnění: ta věc nebyla sem jen tak mechanicky hozena, nýbrž byla zvolena, vybrána, majíc svým výběrem hodnotu symbolu (v onom smyslu toho slova, jaký mu dávají Rusové, tj. zjednodušení, syntetizace). Psychologismus má pro dnešní herce tak silný smysl, třeba do jisté míry negativní, prostě proto, že přináší velmi důsledný empirismus do jevištní práce. Proto nový herec cítí sice v celkových výtěžcích psychologického způsobu

studia role mnoho prvků, jež jej odpuzují, ale chápe a cení si, že zde byla dokonale umělecky i technicky ovládnuta jedna stránka hereckého výrazu: jeho reaktivnost na vnitřní myšlenkový popud, reaktivnost, prostupující celé tělo jemnými vlnami zcela určitého rázu (podle rázu popudu). Řekněme to krátce, byla získána a technicky vyvážena lidská duše. Byl napodoben člověk do celé hloubky a intenzity svého já, a aby mohl být napodoben, musil být velmi bedlivě studován.

Herec od metody realistického popisu přechází k metodě psychologického výkladu, ale zůstává nástrojem na reprodukci psychických stavů; ručičkou hodinového stroje, jímž je divadlo ukazující životu čas; herec se stává pasívním aparátem, jenž dojmá — svým opakováním, svou iluzívností.

Měřeno absolutně, nemůžeme neschválit objektivní dokonalost této práce; měřeno relativně k dnešku, nemůžeme přehlédnout apsychologismus doby tak extenzivní jako je dnešní, a následkem toho i tak samozřejmý nedostatek aktuality oně starší divadelní metody.

Herec na scéně je čímsi aktivnějším, čímsi skutečnějším, než se domnívala tato doba. Nevyužívala všech jeho kvalit. Obracela-li se tehdy k herci pozornost jako k více nebo méně dobrému reprodukčnímu, znázorňujícímu aparátu a k celé scéně jen jako k viditelné části básnickova díla, počíná se poznávat soběstačnost jeviště a nezávislost jeho hodnot: cesta od literatury ke scénismu.

Východiskem se stává herec, ne však již jako pasívně podřazený ukazatel něčeho vyššího, neviditelného, ale jako umělec, který tělem jako hudebním nástrojem dává rozehrát svému publiku. Jeho stará technika, doplňována, je již sama o sobě inspiračním zdrojem tvorby emocí.

Hle, jak: realismus naučil velmi přesné reprodukci, kterou režisér dnes herci vykládá, uvědomuje si s ním jednotlivé složky herecké tvorby a počítá s nimi jako s možnostmi zvýšení jevištního dojmu. Dříve se herec učil po lidech z ulice dělat mechanicky jejich zmechanizované pohyby. Dnes však se neusiluje o přesné ilustrování figurky ze života zmecha-

nizovanými pohyby příslušného typu, ale používá se vědomě a nezmechanizovaně pohybů rozvinutých ze základních pohybů reaktivních. Jejich znalost je ovšem zásluhou realistické metody. Jdeme za vybudováním ryzí jevištní emoce v diváku, emoce do jisté míry samoučelné. Cesta sem šla přes psychologický realismus jako metodickou etapu, končit zde ovšem nemůže.

Dostáváme se takto zároveň k mezi „předmětného herectví“, tj. k mezi herecké hry mající nějaký námět. Herec viděl stále před sebou figuru, do které se vžíval, se kterou se ztotožňoval, viděl stále někoho, koho napodoboval. Víme, jak tito herci — v Čechách ovšem takových mnoho nebylo — chodili studovat „typy“, chodili do krčem studovat opilce a do společnosti elegány, učili se jejich intonaci a jejich pohybovým řadám.

Ale dnešní režisér nedovolí herci, aby přinesl na jeviště pouze toto. Posílá na jeviště ne převlečenou opici, ale herce, Neumanna, Horákovou. Chce využít jejich hlasového umění, jejich pohybů, jejich vtipnosti, chce vidět, jak si zahrají na opilce, zachce-li se jim, chce vidět veselou hru, ne sterilní opakování námětu, jímž byla studovaná postava opilcova. Zkušenosti o ní se neztratí, pouze nebudou zneužity k iluzionistickým efektům naturalismu.

Modernímu divadlu a jeho tvůrcům v okamžiku, kdy si uvědomili nutnost nového způsobu divadelní tvorby, kdy postřehli srážku moderního života a dosavadního způsobu divadla, srážku, z níž toto divadlo vyšlo jako strašný mrzák o tisíci berlích a žádné zdravé noze, tvůrcům moderního divadla byl dán nejprve úkol: osvobodit herce. Herce, který je dynamometrem jeviště, ale v první řadě dynamometrem hlediště.

Osvobodit hercovo myšlení znamená dát mu v aktuální a snad i tendenční hře pocítit faktickou existenci moderního, živého, literárně nezatíženého publika. Je to něco více než obvyklý hercův kontakt s publikem, o němž ví každý dobrý herec a o němž se co chvíli přesvědčuje tím, že nutí ty jednotlivé lidi v hledišti, aby se spojili v kolektivní hnutí a masu,

v publikum, např. smíchem; myslím spíše na umění hereckých metafor, spojujících nově, překvapivě a přesvědčivě svůj pohyb a slovo s naší představou z ulice nebo odjinud. Vynucujících si na nás např. při milostném dialogu představu jízdy na tandemu a docilujících tak, tímto spojením vjemu a představy, mnohem jasnější a živější emotivity, zcela nehistorické, zcela aktuální.

Mnoha líným, přežvykujícím hercům bylo by nejlépe postavit před oči štěně, které se honí za svou tlapkou: ejhle, živý temperament, který je prvním předpokladem pravé hry. Ani nezamýšlí napodobit trojnohého psa a hrnek s mlékem, ani znázornit bohočlověka, ne, je to štěně, které pro tu chvíli zná jediný smysl života: prohánět svou tlapku. Radovat se z jejích lstí; jak dovede unikat! Chytat ji znovu a znovu. Uchopit ji posléze do všech zubů najednou a svalit se horlivým nadšením.

O bezprostředním herectví — k němuž se dochází obdobnou cestou — můžete mluvit od chvíle, kdy tuto hru proměníte v cílevědomou práci, nacílenou na vytvoření uměleckého díla — je to ostatně řemeslo stejně těžké jako cementování na stavbě.

Osvobodit hercovo tělo: tělo boxera nebo lehkého atleta, dokonalých dělníků přesných úderů a rychlostí, je zde měřítkem daleko spíše nežli šlechtění milovníci a prohnané primadony, kteří se vyznají právě jen v několika řemeslných efektech, kterým se naučili od dávných a dávných svých hereckých předků. Ale tyto laciné grimasy nejsou děděným pohybovým uměním artistů cirku, je to spíše umění, jak nic neřící, „umění nevydat se“.

Herectví těla je umění silných a bezprostředních reakcí na tisíce impulsů, ať již jsou jimi věci a lidé mimo nás, nebo myšlenky a nápady v nás samých. Hercovo tělo je hnáno do akce stejně namířeným revolverem, žebříkem nebo hadříkem zavěšeným na provázku, jako nějakou myšlenkou a jako pohybovou řadou těla partnerova. Tělo je manometrem, na kterém můžete sledovat vzájemné dynamické napětí jednotlivých míst scény a konstatovat u herce výši fyzické i duševní aktivity.

Myšlenka se materializuje bezprostředně pohybovou (i hlasovou) funkcí.

Realismus a naturalismus se mýlil, pokládaje zmechanizované pohyby ševce nebo krejčího nebo opilce za jevištní a herecké pohyby. Základem herectví je právě úmyslná a pozorná reakce zmechanizovaná. Tato může svými prvky a svou pohybovou řadou poskytnout pouze námět a materiál, ne však řešení; ne předmětné a popisné, ale nepředmětné, fyziologické, emotivní herectví.

Cestou k herectví je nová, dosud nezvyklá fyziologická reakce, ať už její popud je vnější nebo vnitřní. Pozorovat nejobyčejnější věc na světě — vrazení rezavého hřebíku do nohy: stejně živou reakcí musí být i hercův pohyb.

Gesto není pouhým podmalováním slova, je jeho rovnocenným doplňkem. Gestikulační řada není omezena na konvenční pohyby, s jakými vystačíme někde ve společnosti, jeviště má svou reálnost, novou názornost, musí tudíž vynalézat i vlastní pohyby.

Pohybová řada u herce vzhledem k řadě slovní i vzhledem k životu a diváku má hodnotu jevištní metafory. Pohybem se vyjadřuje obdoba slova a obdoba divákova životního zážitku, pohyb nepodkresluje ani neilustruje. Je stejně dílem studia a vynalézavosti jako slovo a ostatní hercovo umění. Nejde o stylizaci, ale o nové tvary.

Tento herec však už nehraje o zalíbení se ušlechtilým dívkám a bonhomům, ne, obecnost, na které myslí při své hře, jsou soudruzi v práci, stejně těžké a stejně vyčerpávající jako jeho. Hraje divadlo stejně veselé a živé podívané, jako je cirkus, a stejně útočné, jako je hlad.

Revoluce divadelního řemesla nemusí se projevovat tendencí nejobvyklejšího ražení. Nechte raději, ať tendence a vaše smýšlení proniká každým pohnutím vašeho těla, každým precizně vypracovaným slovem. Neznamená to, že smutně nesmyslný klaun v cirku může vás naladit revolučněji než deset agitačních básní. Tendenci umění je bezprostřední odpovědí na dnešek a jeho události, a budiž ho využito šanso-

nem, pamfletem nebo živými novinami. Nečiňte je však základnou nového umění, neboť zakryjete tak to nejpodstatnější, co musí rozhodnout o bytí a nebytí dnešního muzeálního divadla: myslím divadelní techniku, odpovídající modernímu životu. Bez ní nedojdeme k živému a aktuálnímu divadlu, které by nám bylo stejně nevyhnutelně nutné jako odívat se a jíst.

(Host 6, č. 5, únor 1927)

Kreslíce vývojovou linii, která od romantismu přes symbolismus, fantaisismus a kubofuturismus vede k dadaismu a již později prodloužíme, zachovávající logiku jejího směru, přes surrealismus k poetismu a k jeho poezii pro pět smyslů, snažili jsme se průběhem této retrospektivy vývoje ukázat postupnou emancipaci poezie od ideologie, morálky, od každé teze, snahu, aby poezie byla jen poezií, aby se osamostatnila a specifikovala, a zároveň s tím postupné uvolňování a osvobozování forem. Viděli jsme, jak u Rimbauda odděluje se poezie od logiky a intelektuality, aby se obrátila k podvědomí, jak u Verlaina odděluje se od literatury, aby byla hudbou především, a jak potom u Apollinaira namísto akustických a auditivních valérů nastupují valéry optické — jak zkrátka poezie, odpouštavajíc se od písemnictví, snaží se stát se buď čistě zvukovou, nebo čistě zrakovou, tedy vyřadit se z pojmu slovesného umění. U Mallarméa a později u Marinettiho vidíme v činnosti obě tyto tendence: oběma jde jak o auditivní, tak i o optické efekty. A jde jim o *slovesné* umění, proto oba reformují syntax, interpunkci a slovní strukturu. Mallarmé vlní své básně neurčitě hudebními rytmy a zároveň člení je opticky typografickou soustavou, Marinetti útočí na sluch divými onomatopoiemi a na zrak typografickou revolucí svých osvobozených slov. Poetismus, pokračující v této řadě a zdokonalující tyto vymoženosti, vytvoří posléze poezii beze slov, optické, zvukové,

olfaktivní i hmatové básně, rozšíří doménu poezie, vykáže jí nové, dosud nepropátrané a nepropracované oblasti, vytvoří poezii pro všechny smysly, a to poezii jako nový útvar, naprosto vzdálený Wagnerově koncepci „Gesamtkunstwerku“. Ale když s poetismem nacházíme poezii i mimo knihy, není proto nutno zapomenout na poezii v knihách. Vedle těch nových, aktuálně objevovaných útvarů básnické tvorby trvá a potrvá ještě literatura. Obrazové ani radiogenické básně, v nichž vrcholí vývoj poezie směřující od literatury k fonetičnosti či optičnosti, neruší nutně, alespoň prozatím nikoliv, literaturu, umění slovesné. Věda pracuje s vzorci, tabulkami, schémata, nákresy, ale sděluje se slovem. Žurnalismus se dokládá reportážními fotografiemi, ale přece jeho slova křičí. Snad matematika, láska a báseň mohly by se za určitých okolností obejít beze slov: politika a dělnické hnutí nikoliv. Trvá a potrvá potřeba slova sděleného tiskem či fonografem nebo rádiem, potřeba typografického i živého slova; revoluce rodí veliké řečníky a radiotelefonie rozšiřuje posluchačům nové zprávy a pravdy. Vedle rétoriky potřebuje slov konverzace. Roztomilé žvásty vtipných fejetonů.

Je tedy třeba vzít v úvahu umění slovesné, *umění slova*. A byl to právě dadaismus, jenž svou skepsí k slovesnému materiálu, svou kritikou a přezkoušením slov poskytl slovesnému umění tak cenné služby a impulsy. Neboť, to dlužno výslovně podotknout, dadaismus ve většině případů zůstal slovesným uměním, chtěl nechtěl zůstal literaturou, literaturou par excellence, výbornou a krásnou literaturou, ale přece literaturou. Vývoj moderní poezie od Verlaina k Apollinairovi a k Maxu Jacobovi (viz v Cornet à Dés: „Pane, váš syn je básník! Dobrá, ale jestli je to literát, zakrouť mu krk!“) a k poetismu je postupným odpoutáním od literatury, vývoj od Cervantesa ke — Cliftonovi nebo k Haškovi (abychom opět mohli s pýchou uvést jednoho českého autora, jenž může figurovat v této světové přehlídce) a od Cliftona k dadaistům — toť písemnictví. Et tout le reste est littérature! a dadaisté se seskupili přece kolem programaticky otitulované revue: Littéra-

ture! Mohli bychom říci, že by snad ani nebylo moderní literatury, kdyby nebylo dadaismu: tak literární a tak obrodné bylo téměř proti své vůli toto hnutí!

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

Slovo klame. Je hávem naší iluze a zdá se označovat skutečnost. Je symbolem ověřujícím staleté pověry. Falešnou bankovkou zlatého pokladu skutečnosti. Nevíme, jak a pokud odpovídají slova pravdám a skutečnostem. Vztahy mezi předměty a jejich jmény jsou nepřesné. Nevíme, co existuje pod slovy, kromě jejich kanonizovaného smyslu. Nomenklátorský výkon Adama v ráji vyžaduje naléhavě vědecké revize. Pro básníka nemůže být slovo obrazem a náhražkou skutečnosti, která v něm ztrácí barvu, tvar, podstatu; pro básníka je slovo materiálem, je třeba, aby samo bylo určitou skutečností, aby bylo tak reálné jako cihla nebo jako mramor. Platí tedy nikoliv svým problematickým vztahem ke skutečnostem, nýbrž kapacitou asociací, svým tvarem, zvukem, pohybem, možnostmi hry, neboť není precizním označením předmětu, ale spíše jen jeho univerzálním obalem, jenž jej spojuje s nejvzdálenějšími obrazy. Nové básně budou tedy skutečnostmi zrozenými z mezaliance slov. Huysmans řekl, že malířství je sňatkem a cizoložstvím barev. Nuže, báseň je sňatkem a cizoložstvím slov. A její civilní zákonodárství?

Tady má slovo filologická kritika a vůbec moderní lingvis-

tika. Moderní lingvistika musí nejprve prostudovat život slov, jako Fabre studoval život hmyzu, pak teprve bude mocí určit přesně determinovaný transformismus řeči. Gramatika by tu měla být především pozorovací vědou, která neoktrojuje předpisy. Řeč je neznámá pevnina, neprozkoumaný dosud materiál kultury a civilizace. Lingvistika musí vzít v úvahu výsledky psychologického a sociologického bádání o řeči, musí sledovat stylistiku, tj. techniku a praxi živé literatury i řeči: teprve pak bude možno položit solidní zákony k vědecké slovesné estetice. Gramatikové a filologové zapomínají přechasto, že jazyk není nehybný a neproměnný a kladou proti jeho obnovám strnulé kadluby pevných pravidel, která jsou vlastně filologickou nehorázností, chtějíce zachytit řeč, jež se mění, chtějíce z ní udělat mrtvý jazyk a potlačující ve jménu tradice spontaneitu řeči. Zejména dnes podstupuje řeč hluboké a náhlé změny, navozené transformacemi kolektivní duše a intelektuálních koncepcí na podkladě civilizačních, sociálních, politických a hospodářských přeměn a převratů. Ale gramatikáři a Naše řeč, oř vykleštěný, zaznamenávají do svých matrik jen legitimní zrození. Jazyky se modifikují pod vlivem faktorů sociologických, fyziologických a psychologických. Dnešek, doba kosmopolitismu a vyvinutého dopravnictví, mezinárodního obchodu, doba železnice, doba TSF, doba letadel a transatlantiků, doba prostorové rychlosti přináší vzájemné pronikání jazyků. Železnice, letadla, koráby tvoří gramatiku mezinárodního jazyka, žargonu kosmopole. Babelismus. Polyglotismus. Všecky řeči podléhají navzájem nákazám: germanismy, gallicismy, anglicismy, rusismy. Získávají tím na pružnosti. Bylo konstatováno, že čeština má 20 000 germanismů, bez nichž se nehne, ať si profesori češtiny nad tím zoufají, jestli je jim líbo. Gellner vtípně podotkl, že dobrý germanismus je už češtější než staročeská fráze. Přirozeně, že za takových okolností stává se literatura čím dále, tím vědoměji kosmopolitickou. Namísto jednotlivých literatur národních nastupuje literatura světová, jak předpokládal již Karl Marx. Časopisy moderních uměleckých avantgard jsou internacionální a poly-

glotické. Rodí se *internacionála umění*. Přirozeně, že v ní hrají důležitou úlohu Slované a Židé, lidé pravé mentality kosmopolitní, kteří, řekli byste, všichni tuláci a Ahasverové, pro něž země není dosti veliká, viděli všechna hlavní města, umí pět či šest jazyků a asimilují dokonce i nuance. V Moskvě jsou tak ruští a v Paříži tvoří prostředí „très parisien“. Larynx, přenesený do jiného klimatu, se modifikuje vlivem prostředí. Plynulá, živá, nová řeč jde od úst k ústům, slova žijí, sotva byla jednou vyslovena. Slunce opálí a mráz sežehne i přízvuky, řeči cizinců přizpůsobí se řeči nového prostředí — i ony jsou ovládány zákonem nápodoby, jak jej formuloval G. Tarde, jako věci zákonem gravitace. Tato nápodoba je nová filologická neznámá.

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

Možná, že tak nějak přirozeným vývojem zrodí se snad

univerzální světový jazyk: je žhavou nezbytností v době velkého tisku, dopravnictví a rychlosti. Triumfální tažení techniky, rozvoj mezinárodního kapitalismu ukázal, když latina jakožto mezinárodní řeč vědy vyšla z užívání, nezbytnost nové univerzální řeči. A tak se děly pokusy: volapük faráře Schleyera, esperanto dr. Zamenhova, pasilingua Lenzova, Gemeinsprache Liptayova a český pokus o novou mezinárodní řeč „serve“ dr. Kunstovného. Moderní dopravnictví umožnilo překonat prostorové vzdálenosti v nejkratším čase. Ale ukázala se potřeba nalézt ještě jakési letecké spojení myšlenek. Esperanto i ido až dosud toho nejsou schopny. Bylo by ještě třeba zdokonalit je technicky, jako každý stroj. Jako auto se zprvu podobalo kočáru bez koní a aeroplán ptáku či netopýru, podobá se esperanto dosud románským kulturním řečem. Musilo by být především osvobozeno od této podobnosti a závislosti na stávajících řečech národních; musí se stát umělou soustavou slov, která nemají nic společného s žádnou národní řečí a gramatikou. Tak jako linotyp je korunou vynálezu Gutenbergova, Morseova abeceda či jiná signalizace korunou naší abecedy fénické, tak vskutku umělý, perfektní světový jazyk bude korunou esperanta Zamenhofova. Dnes vládnoucí skepse o ceně a významu umělých jazyků je ovšem opodstatněna nedokonalostmi esperanta a ida a poznáním, že řeč vůbec táhne k diferenciaci, že se podle biologické nutnosti drobí v nářečí. Že tedy ve chvíli, kdy by esperanto zevšeobecnělo, bylo by tu již několik esperant, která by se čím dále tím více rozbíhala. Jistěže jsme dnes ještě velmi vzdáleni dokonalého útvaru univerzální řeči. Proto právem doporučoval B. Arvatov (v Žizni iskusstva), aby Sovětský svaz, stát mnoha národností, neztrácel času hříčkami esperanta a ida, a ježto v SSSR, v socialistickém státě, neexistují otázky prestiže nacionálního jazyka, aby se prostě rozhodl pro některý ze stávajících světových jazyků. Takovým jazykem byla kdysi latina, později francouzština, jež v některých oblastech, zejména v umění, jím doposud je: dnes však nejuniverzálnějším jazykem je angličtina, směs románsko-germánská. A sku-

tečně Komintern a Profintern zavádějí angličtinu a angličtina je na školách SSSR povinná jako očkování. Angličané speak english, Američané speak english, Japonci speak english, Číňané speak english, Rusové speak english, Australané speak english, černoši speak english, Kanadané speak english.

Tím však není v budoucnosti vyloučena univerzální dorozumívací řeč. Mezinárodní možnost sdělení a dorozumění je nutností, která jistě dříve či později vyřeší účelně problém dnešního babylonského zmatení jazyků. Ale ta budoucí univerzální řeč není jen věcí filologie. Dokonce není téměř vůbec věcí filologie. Možná, že nebude vůbec řečí, tj. filologickým systémem. Bude třeba systémem optickým, heraldikou a signalizací. Řečí beze slov. Řečí bez abecedy. Nebude se podobat žádné národní řeči a patrně se nebude vůbec podobat řeči. Ostatně již dnes naše řeč není řečí knižní: a patrně zapomeneme jednou to, co se chrání jako svatý poklad: spisovnou řeč. Je třeba vzít v úvahu možnost němeého sdělení. Možnost bezeslovného sdělení typografií. Dnes snaží se moderní typografie spolu s moderní filologií zavést jednotnou abecedu, odstranit řecké, azbukové, frakturové a japonské písmo a nahradit je univerzálním písmem, které by pro touž hlásku mělo jen jeden znak, tedy bez majuskulí a minuskulí. Možná vzniknou barevná či typografická slova, slova, která budeme vnímat jen zrakem, aniž bychom je předávali sluchu, nějaké mezinárodní hieroglyfy. Taková univerzální „řeč“, i tehdy, bude-li řečí, i tehdy, nebude-li jí — bude-li spíše čímsi jako vlajková řeč — nemá ovšem co činit se slovesným uměním. Nelze odhadnout, jaká bude její „literatura“. Možná ve chvíli, kdy tato řeč bude vynalezena a sestrojena, literatury již nebude. Možná vývoj událostí dá za pravdu Rémy de Gourmontovi, jenž napsal: „Nebude již literatury, ani prózy, ani veršů, a myšlenka se bude vyjadřovat určitou, suchou, číře algebraickou formulí. Je velmi možné, že se upustí od našeho způsobu psaní jako příliš zdlouhavého. Postačí několik ideogramů, aby vyslovily všecku lidskou myšlenku, jež bude ostatně stručná.“ Buď jak buď, je jisto, že umělá univerzální řeč,

přísně technická a naprosto nedekorativní, není slučitelná s dnešní naší představou slovesného umění; dále je jisto, že předpokládá reformu a internacionalizaci abecedy a následně typografie, ačkoliv pravděpodobně v budoucnosti vlivem rádia nabude znovu mluvené slovo převahu nad tištěným: fonografické knihovny a radiotelefonické noviny. Nelze ani tušit, jaké převraty pod vlivem těchto všech okolností očekávají literaturu! Film, rádio, signály zmocňují se zpravodajství a nahradí postupně reportáže, kroniky i romány. Nové materiály a nové techniky spolu s novými úkoly vytvoří nové útvary toho, co zveme dnes slovesností. Ale vraťme se k dnešnímu materiálu, k dnešním řečem a k dnešním slovům.

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

Sledující osvobození formy, znamenali jsme i přerod básnické řeči. Už romantikové nasadili básnickému slovníku, jak řekl Hugo, rudou čapku. Viděli jsme, jak Mallarmé ztvárňuje syntax. Jak Marinetti a Apollinaire ji definitivně rozrušují. Viděli jsme, jak Mallarmé snaží se nalézt slova, jež byla by výhradně poetická. A jak Marinettiho „slova na svobodě“ jsou vhodným nástrojem kypící básnické intuice, ale, jak sám Marinetti podotýká, nejsou vhodná pro žurnalismus a vědeckou literaturu. To znamená, že tu vzniká nová, samostatná básnická řeč, vydělující se z komplexu tzv. spisovné řeči. To, co bylo dříve jen nepatrnou odchylkou, onou „básnickou licenci“, stává se novým jazykovým systémem, celistvým a autonomním.

Roman Jakobson správně podotýká, že *všeobecný pojem jazyka je pouhou fikcí*. Jazyk není leč systém konvenčních hodnot, slov,

tak jako svazek karet. Jako neexistují zákony všeobecné hry v karty, platné pro „Černého Petra“ stejně jako pro ferbla a pro stavbu domků z karet, tak rovněž jazykové zákony mohou být stanoveny jen pro systém určený jistým speciálním úkolem. A tu se příkře odlišují *sdělovací jazyk s nacílením na předmět a básnický jazyk s nacílením na výraz jako dva různé, namnoze protichůdné jazykové systémy*, jež nesluší se podřizovat týmž zákonům. Obě polární aktivity, intelektuální a emocionální, musí mít tudíž každá svou řeč o svých zákonech, vzhledem k odlišným účelům a odlišnému nacílení. Slovník vědy nebude týž jako slovník poezie, bude-li věda i poezie svou slovesnou formu stejně účelně sestrojovat: jiné budou její obrazy, jiná konstrukce větní. Jsou jistě některé styčné body, ale přece je často faktem, že to, co je vhodné pro literaturu emotivní, může býti nepříhodné pro literaturu intelektuální, nebo naopak. Symbolismus byl obdobím magie slova. Posvátná úcta před slovem. Neboť v bibli je psáno, že na počátku bylo slovo a slovo bylo u boha a bůh byl slovo. Co na tom, že této větě dnes nerozumíme, že nám nedává žádného smyslu. Symbolistům bylo slovo zaklínáním. Rimbaud, jenž vynalezl barvu samohlásek a utřídil tvar a pohyb každé souhlásky, uvedl do básnického jazyka nové delikátní elementy a rozrušil gramatickou logičnost vět: prozkoušel alchymii slova. Počet asociací stoupá. Dva konce asociací řady nebudou nadále drženy již v jedné ploše názornosti. Přirozeně, že z Rimboudových příměrů vytrácí se slůvko jako; slova se stávají ohebná a svěží.

Dalším vývojem nastává progresivní diferenciacie hmoty od její slovní kopie, věci od představy. Slovo se osvobozuje od bezprostřední vázanosti s naturálními objekty. „Slovo se prostě emancipuje od věci a od děje, čímž dospívá se možnosti rozšíření pojmů a idejí, asi podobně jako peněžní obrat a směnečné symboly zintenzivňují svobodu obchodu.“ Slovo není tu tedy nehybnou a neměnitelnou abstrakcí, určující ideu toho kterého předmětu, ale stává se pro básníka elementem senzibility, schopným, aby z něho byl sestrojen nový předmět,

jímž je báseň. Básníci dovolují si impertinentní slovní akrobacie, hrají si se slovy jako dítě, dělají kouzelné hors d'oeuvres ve své kuchyni slov, zbavují slova ustáleného smyslu, aby tím lépe se zaskvěla jejich podstata. Slovo ztrácí tu své předmětné a metaforické hodnoty, nabývá nových tvarů a barev.

Marinettiho „slova na svobodě“ nejsou ještě oněmi osvobozenými slovy abstraktní poezie. Marinetti osvobodil slova od syntaktické svěrací kazajky, rozbil latinskou periodu větní. Teprve Max Jacob, jenž pokračuje v Mallarméově tendenci k vytvoření autonomního básnického jazyka a slova, dospívá k bezpředmětnosti slov, a to nejprve částečně, totiž užívá slov nikoliv jako jmenovatelů skutečnosti, ale jako určitého organismu hlásek a zvuku. Aby osvobodili slovo od reality a od myšlenky, jali se dadaisté řadit slova vedle sebe bez jakékoliv souvislosti, a nespojitost takovýchto slovních salátů měla zabránit možnosti, aby slova se sdružovala tlumočíc myšlenku. Tak chtěli je zbavit přežitého významu a osvobodit z područí minulých myšlenek.

Náhle bylo shledáno, že slova jsou přestárlá a strašně vysílená. Že se jim dostalo svobody ve chvíli, kdy již nemají sil této svobody využít. Je to ironický úděl, tato svoboda slov. Právě tak jako politická buržoazní svoboda slova, která dovoluje svobodně mluvit jen tehdy, kdy slova již nemohou mít účinu! V dadaismu nastává rozpad a devalvace slova.

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

Prázdnota slova a posedlost slovem je charakteristicky ztělesněna v románu Ribemonta-Dessaignese *L'autruche aux yeux clos*. Hrdina románu Boy Hermes podle receptu Tzarova vytáhne z cylindru osm nahodilých písmen a sestaví je v slovo „Mtasipoj“. Je to poklad. Zrozeno nové slovo! Ale co asi znamená „Mtasipoj“? A autor, zosobněn ve svém Hermovi, usuzuje, že všechna slova mají nějaký smysl: stačí jim jej totiž dát. Bůh existuje, protože někdo našel toto slovo a dal mu určení a tím byla jeho jsočnost zajištěna. Ale pro slovo

„Mtasipoj“ je to zhora nemožné, neboť Hermovi se zdá, že jeho smysl už existuje a že se jej záhy doví. V Mexiku po revoluci dává zrušit nynější řeč a sestavuje řeč novou, která nebude mít žádného smyslu. V žaláři vytuší krásnou možnost tajemné řeči. Vidí, jak souhvězdí berou na se podobu nečitelných a nevyslovitelných slov. Vynalézá tu neočekávaně slastnou řeč květů, na níž jistě nejlepší je to, že netvrdí ani omylu, ani pravdy. Řeč ptáků, ani živá, ani mrtvá, nepoutající ducha a neznající rozkoše zvuku. Sbohem, básníci a filosofové: ejhle, řeč pouště! Ale řeč, řada slov, postrádající prvotně smyslu, nakonec osudně nějakého smyslu nabude. Tomuto zkornatění osvobozených slov lze předejít jen tím, že by se uměle připojil význam, jenž by odpovídal každému z nových slov, asi právě tak, jako můžeme zabránit, aby jasnovidnost proroků neselhala, uskutečníme-li poslušně a dobrovolně jejich proroctví. Ale Hermes nezbavuje se posedlosti nově vytvořeným slovem „Mtasipoj“; papoušci na Ceylonu odlétají, unášejíce hluboko do pralesů pokřik této tajné básně, a hluchoněmá Indiánka ze všech řečí rozumí pouze tomuto slovu, které Hermes vytvořil, ale kterému sám nerozumí.

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

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

O ústa člověk pátrá po nové řeči
Již gramatika žádného jazyka nebude mít co říci

A tyto staré řeči jsou tak blízko smrti
Že je to opravdu ze zvyku a z nedostatku
odvahy

Užívá-li se jich ještě pro poezii
Ale ony jsou jako nemocní bez vůle
Na mou věru lidé by rychle přivykli němohrá
Mimika docela stačí v kinu
Leč umiňme si mluvit
Pohybujme jazykem
Trubme jako postilióni
Chceme nové zvuky nové zvuky nové zvuky
Chceme souhlásky bez samohlásek
Souhlásky které těžce prdí
Imitujte bzúčení káči
Nechť prská dlouhý nosový zvuk
Mlaskejte jazykem
Poslužte si hluchým chlamstáním toho kdo
nezpůsobně jí
Dušené vrzání chrchle poskytuje rovněž krásnou
souhlásku
Rozmanité labiální krkání rozezvučí vaše
rozhovory polnicemi
Uvykněte si kručeti podle libosti
Jaké písmeno těžké jako zvonůznění v našich
vzpomínkách
Poslouchejte moře
Vítězství především bude
Viděti dobře do dálky
Všecko viděti
Zblízka
A aby vše mělo nové jméno

A Marinetti vřazuje do svých Mots en liberté řady onomatopoií, brutálních, drsných, vrzavých a skřípajících, jež jsou jako rychlopalba horského děla nebo aeroplánového motoru. Onomatopoiia, toť návrat k neorganizovanému životu. Panická

poezie. I ona onomatopoiia, kterou Marinetti zve onomatopoií abstraktní, vrhá nás zpět, jak bylo podotčeno, do řad papoušků.

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

Formální diference mezi slovem, představou a objektem znamená ovšem již sama o sobě veliký výboj v oblasti techniky slova. Umožňuje neomezenou básnickou tvorbu slov, k níž dospěli ruští „zaumnikovci“, kteří vskutku realizovali Apollinairův postulát: „aby vše mělo nové jméno“. A jistě byla to právě tato ruská moderní poezie, která dala Apollinairovi impuls k oné citované básni.

Ruský futurismus, představovaný Majakovským, Asejevem, Kamenským, Pasternakem, Marijengofem, Šeršeněvičem a jinými, postavil se proti puškinskému romantickému slovníku. Po rozbití syntaxe a rozložení věty přikročil hned k důležité reformě básnického jazyka. Zničení tradičního slova, tvoření novotvarů, onomatopoiie. Majakovskij tu provedl nepochybnou literární revoluci. Nový verš, nový rytmus, nový jazyk,

jazyk ulice a trhu, jazyk plakátů a depeší, sblížení lidové řeči se spisovnou, větné úryvky, asonance; struktura a organizace futuristické básně je dána nikoliv požadavky logickými a myšlenkovými, ale rytmickými a tónickými. Na básnický futurismus navazuje už před válkou v Moskvě nová generace, která dále pokračuje v laboratorní práci na jazyce, skupina tzv. „zaumnikovců“. Hnutí ZAUM, které se označovalo značkou 41° (horečka poezie), je obdobné suprematismu v malířství. Je to čistá, abstraktní a bezpředmětná poezie. Zaumnikovi přejali od futurismu antitradicionalismus a agresivní taktiku negace a prudké opozice proti oficiální a akademické estetice; po této stránce blíží se velice popěračským atitudám francouzských i německých dadaistů. Ale negace, kterou hlásá ruská moderna, má přirozeně více ohně a revoluční síly; její útoky druží se s říjnovým útokem proletariátu; zde dějstvuje se skutečná revoluce, zde se poráží starý a buduje nový svět. A slova ruských manifestů právě tak jako provolání Komunistické internacionály jsou zápalná, žhářská, výbušná. Zesnulý Velemir Chlebnikov, nejmohutnější básník této skupiny, napsal manifesty Poščečina občestvennomu vkusu (Políček obecné kráse) a Traktát o nejvyšší neslušnosti, namířený proti buržoazní etice a estetice, vytištěný v Moskvě nákladem sovětů. Vasilij Kamenskij vydává Dekret o literatuře na plotech, o plakátech, o vymalování ulic, o balkónech s hudbou, o karnevalech umění. Hnutí „zaum“, toť vlastně konstruktivismus v oblasti slova. Básníci této skupiny pokoušejí se vytvořit nový, zcela svéprávný básnický jazyk, „nadrozumný“, „zaumný jazyk“, jak jej označil Kručonych. Jejich úsilí je sekundováno moderní ruskou lingvistikou a filologickou kritikou; Jakobson, Šklovskij, Brik, Kušner, Arvatov podnikají laboratorní pokus velikého významu: experimentálně vymezit smyslový význam slova a řeči. Studují vlastnosti slovních mas, povahu jejich vazby, diferenciaci od naturálního objektu. Básníci zaumného jazyka Chlebnikov, Kručonych, Aljagrov, Zdaněvič (Iliazd), Treťjakov, Těreškovič, Terentěv realizují poezii čistého tvaru, poezii, která nemá na-

turalistického smyslu, která zpívá, aby zpívala, poezii zvučících slov. Lingvopoetické teorie oněch filologů a praxe těchto básníků — jakási úžasná chemická laboratoř, která prozkoumává základní elementy poezie, obrozuje slovo, disciplinuje rytmus — umožňuje vskutku abstraktní, bezpředmětnou a nenaturalistickou poezii. Rodí se tu nová slovesná estetika, opírající se o výzkumy exaktní vědy. Teprve zde nabývá slovesné umění čistých a ryzích elementů. Tato obrodná práce na jazyce nezůstala bez vlivu na českou básnickou modernu: analogické úsilí lze stopovat v některých básních Bieblových a Seifertových. Patrně spolupráce moderních českých básníků s vědeckým bádáním Romana Jakobsona (viz jeho knihu Základy českého verše) přinese veliké obohacení básnické češtině, tak strašně ztučnělé u Jaroslava Vrchlického, tak neohebné, těžkopádné; této zaostalé „svalnaté Slávy dceři“, jak pokřtil vtipně Nezval naši matečtinu.

Dadaisté nedošli tak daleko ve svém osvobozování slova jako jejich ruští vrstevníci, zaumnikovci. Jestliže básně Chlebnikovovy, Kručonychovy, Zdaněvičovy jsou baletem neologismů, rejem slov, která nesouvisejí se skutečnostmi, ale jsou jen nervem fonetických asociací, zůstaly dadaistické básně vlastně jen při negativním. Při devaluaci slova. Při neurčité svobodě slova. Dadaistické básně skoro vždy trpí určitým slovním kokainismem, zůstávají individualistickým hračkářstvím. Dadaisté zůstali prodavači slov, proměňujícími elementy života v obrazy a krystalické věty. Zůstali literáty. Ukázali jen nemsmyslnost dosavadní poetiky v celém rozsahu, a to ještě důsledněji než verslibristé a kubofuturisté, a zavrhli ji s výsměchem. Walter Mehring, jenž vůbec zanechal poezie v tradičním a akademickém smyslu, aby se věnoval komponování kupletů a šansonů (ač možno mu namítnout, že právě kuplet a šanson je nejryzejším tradičním básnictvím, které je ještě spojeno s hudbou, užívá mnemotechnických pomůcek, refrénů a paralelismů, že vůbec dnešní kuplety music-hallů jsou nejčistším ztělesněním klasické poetiky), vysmívá se vtipně básnickým anomáliím. Píše: „Rýmování vůbec patří k zrud-

nostem, je to patologická hyperestézie, dekadentní zjev rozvrácených nervových systémů. Ještě těžší případ je refrén. Ten jeví již paranoické formy. Představte si v dobré společnosti pána, jenž by opakoval za každou pátou větou dvouveršový refrén. Hned by tu stál pro něho přede dveřmi sanitní vůz.“ V těchto uličnických tvrzeních skrývá se poznání, že jsme tak ustrnuli v tradicích, že se jich držíme, neuvědomujíc si, že zatím pozbyly smyslu, že tyto poetické formy byly mnemotechnickou pomůckou, dnes bezúčelnou, a my pro ně zapomínáme, že básnický materiál, řeč, se skládá ze slov a slova ze zvuků a písmen.

Německý dadaista a „Merzkünstler“ Kurt Schwitters šel dále než Tzara, jenž doporučil sestavovat básně ze slov vytažených z klobouku. Jestliže abstraktní poezie osvobodila (ovšem v mezích možností starého slovníku) slovo od naturalismu, dovolila kompozičně hodnotit slovo proti slovu a nikoliv proti hmotě a skutečnosti, nelze přece nekonstatovat, že slovo samo není prvotním, elementárním materiálem. Slovo je sestavou písmen, zvukem, označením nějaké skutečnosti a navozovačem asociací. Není tedy jednoznačné a jeho zvukové ozvěny a asociační důsledky jsou komplexní. Ježto se sluší, aby materiál básně byl jednoznačný, je třeba vzít za materiál nikoliv slovo, ale písmeno. Kurt Schwitters sestavuje tedy básně z písmen, jež jsou jednoznačná; ovšem je třeba si uvědomit, že literatura je podstatně bez zvuku a že písmeno má zvuk jen při přednesu. Recitovaná báseň spojuje dva obory umělecké: literaturu a hudbu či herectví; je to nečistý útvar. Je třeba úzkostlivě rozlišovat mezi básní a recitací, mezi literou a zvukem. Písmena o sobě nemají ani obsah, ani zvuk. Ale Schwitters je komponuje jako partituru recitace. Užívá rád explozivních souhlásek (k, t, d) jako efektu fonetického překvapení. Jeho básně z písmen jsou zvukové básně, „Lautgedichte“, které sám dovede virtuózně recitovat. Nejsou samostatným útvarem, nejsou ani novým útvarem typografické bezhlasné slovesnosti, jsou jen podkladem recitace; a žádná recitace neudělá z básně báseň, není-li to vskutku báseň. Ne-

jsou definitivním útvarem a řešením, rovněž tak jako jím nejsou básně holandského dadaisty I. K. Bonseta, jenž se rovněž věnoval komponování básní z písmen, domnívaje se tu nalézt možnost rekonstrukce básnického materiálu a techniky.

Soudobá krize literatury je, ukázali jsme, krizí materiálu. Nejistotou slova. A tam, kde není slova, není přirozeně literatury. Řeč zakrněla vynálezem a rozšířením knihtisku, slovo se neuplatňuje jako kdysi jen svým zvukem, ale především svým typografickým tvarem. Ostatně zvuk, tento kdysi specifický element poezie, je tak proměnlivý a efemérní: výslovnost se mění ve vzdálenostech časových a prostorových, přesouvají se akcenty: jinak bude čist Verlaina muž z Bruselu, ze Ženevy či z Marseille, jinak čtou latinu rozmanití národové. Stavět na zvukových hodnotách slova znamená dnes stavět na písku. Spisovná, literární řeč, stavši se postupem času soustavou grafických značek, ztrácí možnosti akustických kouzel, na nichž ještě bází rým a rytmus. Je tedy otázkou trvání literatury a literární poezie, prostě slovesného umění jen to, jaké nové citové a smyslové senzace dají se ještě načerpat z materiálu řeči. Dnešní řeč sdělená tiskem bude nutně reformována. Neboť písmo, tak jak dnes existuje, je nedostatečný překlad slova. Čárky, vykřičníky, otazníky, pomlčky mají nahradit gesto a spontánní intonaci, ale nejsou toho schopny. Bude tu třeba samostatné řeči optické, soustavy znaků, která by ztělesňovala slova grafickou figurou. Teprve tehdy bude mít literatura autonomní, umělý, spolehlivý a nenaturalistický materiál. Až dosud je typografie pomocným prostředníkem mezi čtenářem a obsahem; oko čte, co by mělo vlastně ucho slyšet. Moderní plakáty, návštěvní, reklamy a signály uchopily optický význam tvaru, velikosti, barvy a rozvrhu typografického materiálu: zde vzniklo slovo jako optická hodnota.

Tak jako naše písmo je špatným překladem slova, jsou naše slova špatným překladem myšlenky. Vyjadřují v jedné dimenzi, co náš duch zahlédl ze všech stran. Naše slova jsou zdokonalený skřek opic: nic více nemá básník a filosof k dispo-

zici. Myslíme ve slovech, což je smyslové a což nás přivádí zpět k animalitě a k přírodě. Všecka řeč je tělesná, organická. Stendhal ukázal, že u primitivních a nekulturních národů slova jsou prostředkem myšlení, že divoši hledají myšlenky jen za pomoci slov. Moderní literatuře však musí být slovo toliko rudimentem. Myslí se ve faktech, myslí se v šifrách a popřípadě v číslech.

Ale tady, přesně vzato, končí slovesné umění v dosavadním smyslu. Nové tvary slovesné vznikají mimo hranice tzv. literatury, tam, kde se rodí z konkrétní životní účelnosti. A tak právě ztělesnění dnešní literatury nenalzáme v beletrii, ale v žurnalismu a v reklamě. Žurnalismus stává se novým a samostatným útvarům slovesným s vlastní filologií. Rodí se ještě jiné „literární“ druhy: filmová libreta, hesla, zkratky, značky. Reklama a plakát. To vše patří k novému světu literatury, protože to užívá jejího materiálu.

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

Díky seskupování a sdružování nabyt člověk schopnosti mluvit a vyjadřovat se. Funkce řeči je především sociální. Člověk je zvíře společenské, proto je to zvíře, které mluví, které tvoří slova a nepapouškuje. Gabriel Tarde ukázal, pocítí-li se v nějaké skupině lidí nutnost vyjádřit novou myšlenku, že první, kdo najde slovo, obrazný výraz, jenž vyhoví této potřebě, může je toliko vyslovit a záhy bude toto slovo opakováno všemi ústy dotyčné skupiny. První řeč, slovesná pralátka, je řeč emotivní. Výkřik bolesti či radosti, odpovídající vzrušení; tento výkřik byl prostým biologickým reflexem, reflexním pohybem mluvících svalů, hlasivek a jazyka. A sdělil všem, kdož jej slyšeli, senzaci bolesti či radosti. Z pocitu sociální závislosti zrodila se odpověď tomuto výkřiku. Tento divošský výkřik byl bezprostředním a vitálním výrazem emoce. Provázel gesto a čin, např. při útěku, skoku apod. Později byl výkřik chápán už bez souvislosti s gestem či úkonem. A v tomto stadiu přechází tato prvotní aktivní řeč, s níž v naší mluvě zachovaly si ještě souvislost imperativy a vokativy (studium aktivní řeči je obzvláště důležité pro divadelní řeč, divadelní psychologii a techniku), přechází již v řeč symbolickou. Nyní výkřik či věta výkřiků (slov) může již sama o sobě vyvolat fyzickou senzaci, stav emotivní či činný. Slovo stává se znamením, odděleným od gesta či objektu, je opravdovou algebrou, dovolující rapidní a účelné kombinace psychologických stavů a materiálních předmětů, tedy cvičení inteligence. Ještě dnes mají některé primitivní kmeny řeč slovesnou tak nedokonalou, že se nemohou porozumět bez posunků, že se nedohovoří potmě. Tento stav odpovídá nízké intelektualitě. — Řeč je nástroj, který se postupně zdokonaluje. Symbolismus slov způsobuje, že některé artikulované zvuky mohou totálně substituovat a reprezentovat realitu. Ustavičným vývojem a přísnou selekcí v determinovaném smyslu dostalo se slovesné řeči nadvlády nad ostatními formami řeči, totiž nad ostatními způsoby vyjadřovat psychologické stavy a sdílet je bližnímu: kresbou, sochou, hudbou, rytmem, tancem. Nejstarší, nejprimitivnější psychologické

stavy tlumočené řeči jsou stavy emotivní. Jsou echem v prvních vrstvách vědomí, jsou to biologické jevy. Až později nastupují tu intelektuální pochody a s nimi abstrakce, esenciální podmínka evoluce očištěných idejí. Ribot ukázal, že abstrakce je prostředek sekundární, nenáleží primární vrstvě, vrstvě senzací a percepce, chutí, chtíčů a tendencí, primitivních emocí. Teprve dlouhou psychickou prací dospěla k nejdokonalejšímu stavu za hranicemi řeči a slovesnosti: k abstrakci matematické. Abstrakce děje se ve třech směrech: praktickém, spekulativním a vědeckém, jež navzájem souvisejí. Historie lidského pokroku je historií rozvoje abstrakční a generalizační schopnosti. Latinská perioda znamená vyvrcholení a dosažení etapy abstraktizace a generalizace řeči.

Přísně logická věta — útvar, který byl moderní literaturou opuštěn. Věta, která se nemůže podrobit logickému rozboru, stává se nesrozumitelnou a všecka řeč zbytečnou. Totiž představá být sdělením, aby se znovu stala básnickým výrazem poslušným jiné logiky. Moderní poezie, prohlašujíc se „alogickou“, apeluje právě na tyto jiné, skryté logiky. Francouzské přísloví praví, že srdce má svůj rozum, který rozum nezná. Co platí dialektika před fanatismem a vášní? Veliký hlas instinktu nezná logiky a intelektuálních koncepcí, primitivní psychismus nezná abstrakci: vše překládá v obrazy a výjevy. A přece jsou poslušny určitých zákonů. Psychoanalytikové objasnili roli afektivních asociací v podvědomé práci instinktu a Freud ukázal, jak sexuální symbolika, představování sexuálních poměrů nesexuálními objekty a relacemi, sahá až do samého začátku mluvy. Obraz, metafora, vlastní krvinka poezie, je prapůvodním způsobem slovesného výrazu. Wundt ve své Völkerpsychologie konstatuje, že metaforická představa jako bezprostředně daná stojí v popředí vědomí. Metaforická imaginace vytvořila totemy. Totemismus, tento zajímavý fenomén primitivního sociálního života, je identifikací kmene se symbolem. Člověk z dob svého dětství a z dob dětství lidstva má nespornou náklonnost k příměrům a všecka

poezie velikých period užívá týchž obrazů. Tytéž metafory se vynořují při mohutných pocitech u všech lidí a ovládají osobní fantazii. J. P. Richter konstatoval, že vůbec naše řeč je slovníkem vybledlých metafor. Takovými vybledlými metaforami jsou rčení obecné mluvy, dnes tak všední: rychlý jako blesk, ostrý jako nůž, hromový hlas; to vše byla kdysi mohutná přirovnání. Všichni milenci vždy znovu a znovu vynaleznou příměr mezi milenkou a květem, spontánně a bez napodobení, protože podvědomě cítí rozkvet vegetální sexuality. Tytéž figury naleznou se v poezii homérské, hebrejské, indické, v Písni písní i v poezii indiánské a negerské. Lze tedy předpokládat, že určité symbolické příměry a obrazy preexistují v inteligenci či spíše v citu a v podvědomí, že jsou tím, co zveme vrozenou představivostí a obrazivostí. Primitivní myšlení je ovšem cele instinktivní. Řeč je symbolismem, v němž zvuky a obrazy spolu vyvolávají označovanou věc. Lidová řeč, profesionální hantýrka, argot periférie a nářečí venkova jsou nadmíru bohaty kvetoucími symbolickými příměry, jež mají úžasnou evokační mohutnost. Lidové výrazy rodí se spontánně v prosté imaginaci, živé, upřímné, panenské, bez konvencionální a analytické cenzury a kontroly intelektu. Symbolismus není jen základem řeči. Je symbolismus gesta. Gesto předcházelo slovu a vzniklo již ve zvířecích stavech a je tak spjato s nejprimárnějšími vitálními projevy. Je to symbolismus tance, jenž je mimikou těla, symbolismus vůní, obrazů, symbolismus čísel a posléze pro nás nejvýznamnější symbolismus písma: písmo je zajímavou formou symbolismu, vytvořeného ze sociální potřeby dorozumění. Archaické formy a hieroglyfy ukazují zajímavé asociace mezi konkrétním předmětem a celou řadou abstraktních myšlenek. Symbol není tedy artificiálním výtvozem lidské inteligence, ale naopak hlubokým výrazem našeho instinktivního myšlení, podvědomého a prapůvodního psychismu. Vidouce téměř univerzální dosah určitých symbolismů, tážeme se, neodpovídá-li snad tato shoda nějaké realitě vyšší, nadrealitě nám nadřazené, a nejsou-li tajemné afinity mezi věcmi, které se symbolicky

sobě blíží a podobají, skutečně etablovány od přírody. Že by tu podvědomí chápalo cosi, co dosud našemu vědomí a naší inteligenci uniká? Zde se dotýkáme onoho abstraktního problému vztahů mezi Tvarem a Hmotou v scholastickém smyslu těchto slov. A na tento problém nedává věda dosud odpovědi kromě několika možných domněnek.

Slova, slova, slova. Čím jsou nám ještě? Slovník není než repertoárem výrazů nejběžnějšího užívání, mapou hvězd viditelných prostým okem. Ale tajemný a neprobádaný život slov pod drobnohledem a pod rentgenem!? Ve slovnících jsou zkatalogizována slova za účelem užitku jako zboží vzorně urovnané v příhradách skladiště a tam se jim dostává domněle určitého a jednoznačného smyslu. Slova, která nám sdělí slovník, jsou slova osvětlená denním světlem praktického rozumu. A slovesné umění, literatura, která má za materiál tato slova, postihuje jen to, co lze postihnout v denním světle: infrarudé a ultrafialové skutečnosti jí osudově unikají. Zůstává a zůstane fotografií temné komory intelektu, zdokonalenou a jistě nadále zdokonalitelnou. Ale poezie vynalezne rentgenogramy z jiných světů. Technické a konstruktivistické století kultivuje slovo ve smyslu účelnosti a maximální praktické nosnosti. Tak jako při výrobě aeroplánů bylo dřevo, přírodní materiál, vykultivováno v schopnosti ocele, umělého materiálu, tak i přírodní materiál slova bude zcivilizován v jednoznačnost a preciznost šifry. Hesla, signály a povely ukazují maximální koncentraci a pregnantnost slov, dosaženou dnešní „literaturou“. Řeč, direktní slovesnost, rozvíjejíc se pod diktátem praktické účelnosti, urychluje se, zestručňuje se, zabstraktňuje se. Zabstraktňuje se, to znamená prostě, že se civilizuje. Neboť základem a hybnou silou lidského civilizovaného pokroku je rozvoj abstrakčních schopností ducha. Abstrakce dospívá k nejdokonalějšímu stavu až tam, kde překračuje hranice řeči: v abstrakci matematické. Stává se opět, mohlo by se snad říci, v jistém moderním smyslu aktivní. Žurnalismus a rádio, elek-

trogenická slova světelných reklam: mluvíme dnes žárovkami, rotačkami, klaxony, píšťalami, afišemi, které realizují důležitá a rozhodující sdělení. Není důvodu nepovažovat tento orchestr řeči za slovesné umění. Slovo ve světě, slovo bílého dne, ztechnizováno a zcivilizováno, vlaje tu jako prapor na nejvyšším bodě světa, zkratka a znak odevšad viditelný a slyšitelný. Žurnály a telefony rozesílají je do všech pěti dílů země. Stenografují rytmy života. A v těchto stenogramech tyčí se před námi kinematická krása naší epochy. Tato literatura je prizmatickou duhou nad novou zeměkoulí. Je spíše produktem výhně průmyslu, zocelená a vyztužená výpočty, než snem básnické extaze.

A poezie, poiesis, čistá tvorba obrací se znovu k hlubinnému životu podvědomí, k punkevním podzemním tokům snů a představ, k fantastické vegetaci dna zrádných a černých oceánů. Zachycuje jejich záblesky bez soustavy čoček rozumu a logiky, bez temné komory inteligence, přímo a bezprostředně na citlivou plochu senzibility. Ale to je něco jiného než ona literatura, než všechna literatura. Žádné slovo nevyvolá realitu z citu a z podvědomí tak jako obraz. Dříve a prve, než se stala slovem, je myšlenka obrazem. Obrazy oněch infrarudých a ultrafialových skutečností: infrarudý surrealismus, ultrafialový poetismus. Poezie bez literatury a mimo literaturu. Surrealisté rozsekali řeč ve slova bez etymologie, bez obecného smyslu, aby objevili jejich vlastní skryté síly, jež se šíří v jejich básních jako elektřina, vedená asociacemi zvuků a tvarů. Řeč se tím mění v orákulum a řada asociací a metafor je nití, která nás vede v babelu ducha. Nadrealistický slovník netlumočí, ale glosuje. A poetismus sleduje ty ultrafialové skutečnosti slovem nerealizovatelné, literaturou nepostižitelné; elementárními materiály realizuje poezii, neobraccující se k logické inteligenci, ale prostřednictvím všech smyslů k celé komplexní bytosti moderního člověka. Jeho poezie podvědomě inspirovaná a vědomě konstruovaná magnetizuje vnitřní život člověka, organizuje jeho molekulární rytmy, navozuje aktivní vzrušení senzibility. Poetismus právě ukázal na

možnost básní beze slov, na možnost básnit materiálem spolehlivějším, konstruktivním a vědecky prozkoumaným a přezkoušeným, materiálem solidnějším, než je tak osobní slovo: básnit světlem, barvou, vůní, zvukem, pohybem, energií.

(Horizont 1, č. 1—4, leden-duben 1927)

A. M. Piša:

JIRÍ WOLKER POSTAVEN MIMO ZÁKON

Mám na mysli zákon nejprimitivnější lidské slušnosti, který zakazuje krást, utrhat na cti a falšovat fakta právě tak jako směnky. Bylo by nejvýš prostoduché odsuzovat a potírat vývoj kritických názorů na Wolkera, jeho osobnost a dílo: Wolker jako kdokoliv jiný je podroben proměně lásek a sudidel, strážlivému světlu odstupu, kritické revizi doby pozdější. Ano, ale musí pak jít opravdu o čestný a mužný kritický soud. Poslední dobu stal se však Wolker nikoli předmětem vážného, vzdělaného a odpovědného rozboru kritického, nýbrž středem pusté a nízké kampaně, která směřuje proti samé lidské čistotě zemřelého básníka a proti jeho dílu, neštítí se užívat pouhopouhých pomluv, právě tak lživých, utrhačných a klepařských, jak neslušných, nespravedlivých a mravně pochybných jsou jejich autoři, zhusta zbaběle anonymní. Snižovat Wolkerovo dílo a Wolkerovu lidskou osobnost patří dnes v určitých společnostech k dobrému tónu; každý šarlatánek, jenž pohybuje se na periférii literatury a mimo všecko ponětí o způsobech dobře vychovaného člověka, za jeden z nutných předpokladů toužené literární kariéry pokládá pohrdavé pokrčení ramen nad Wolkerem; každý, kdo si myslí, že mu patří více místa na slunci, soudí, že musí jít přes Wolkera a jde přes něj zpravidla za každou cenu; aby pak grotesknost případu byla dovršena, stane se, že venkoncem ubohé individuum, samo splendidně usvědčené z vykradení francouzského autora, obviňuje

z literárního podvrhu — J. Wolker. Nejhnusnější na celé nevybíravé kampani pomluv, klepů a nactiutrhání, která se poslední dobou rozvířila kol jména Wolkerova — je to, že jejím terčem je mrtvý, který nemůže obhájit neposkvrněnost svého štítu lidského i literárního: právě tato okolnost však dodává odvahy lživým a falšujícím záškodníkům Wolkerovy cti. Slovem: to, co se děje s J. Wolkerem (a důrazně znovu opakuji, že ani v nejmenším se nechci dotýkat vážných a fundovaných kritických soudů o slovesném díle Wolkerově, byť vyzněly sebezáporněji), je jedinečný případ nejbídnějšího hyenismu, jakému nebylo u nás hned tak příkladu.

S politováním nutno konstatovat, že vynikající místo mezi účastníky protiwolkerovské kampaně od počátku zaujal přítel Wolkerův — Vítězslav Nezval: právě tento někdejší přátelský vztah Nezvalův k Wolkerovi dodává dnes podivnému chování Nezvalovu zvýšené pikantnosti, přičemž jeho pohnutky jsou opravdu záhadné: neboť V. Nezval, dnes líbivý a zhýčkaný miláček bulvárního publika, „zanicených“ minervistek a hysteriků obého pohlaví, nemá přec příčiny, aby žárlil na popularitu zemřelého přítele. A přece i on, a právě on snižuje se k zlovolnému falšování fakt, zastíraje své počínání velebnou pózou spravedlivého soudce. Opakuji: je to zjev velmi politováníhodný, neboť to, co lze pochopit u takového Karla Schulze, nepříjemně překvapuje u Vítězslava Nezvala.

1. Jedině proto, aby pomluva nestala se literárně historickým datem (jak se už málem stalo), vracím se k Nezvalově drobné knížečce o Jiřím Wolkerovi. Nemaje v úmyslu polemizovat s názorem Nezvalovým, dávajícím přednost Wolkerovi z Hostu do domu před Wolkerem z Těžké hodiny a balad, protestuji se vším důrazem proti onomu místu Nezvalovy vzpomínky, v níž vývoj Wolkerův k tendenční poezii proletářské a k útvaru sociální balady vykládá se jako plod mého vlivu. Právě v té době byl již J. Wolker dostatečně silnou individualitou, která tvořila na vlastní pěst. Vývoj Wolkerův k bojovné mužnosti byl dílem vlastního jeho vnitřního přerodu a růstu. Sociálně tendenční obsah jeho poezie byl v sou-

hlase se základními tendencemi ovládajícími tehdy celou mladou lyriku (Hora, Seifert atd.). Pokud pak jde o Wolkerovo úsilí o zepičtění poezie, projevující se renesancí baladického útvaru, konstatuji, že toto úsilí vycházelo z teoreticky uvědomělé iniciativy J. Wolker samotného. O mém vlivu nemůže tu být ani řeči, nejvýš o souhlasu, jenž se snažil epickým snahám básnickým zjednat širšího teoretického zdůvodnění a objektivnější dobové platnosti. V. Nezvalovi musí být známo, že Wolker se k své básnické epice uvědoměle připravoval epikou prozaickou: pohádkami, které vznikaly již v době, kdy jsem se s Wolkerem neznal dosud vůbec anebo kdy náš styk byl minimální. Dále: kdyby V. Nezval byl jen trochu odpovědný ve svých výrociích, musil by si laskavě uvědomit, že tendence k epice byla v tehdejší poezii zjevem rovněž obecným: nalezne ji u J. Seiferta právě tak jako u J. Hořejšího. Konstatuji slovem, že tvrzení V. Nezvala o mém určujícím teoretickém vlivu na sociálně tendenční a baladicky epickou poezii J. Wolker je nepravdivé. Když vyšla Nezvalova knížka o Wolkerovi, domníval jsem se, že nebude zapotřebí této výslovné korektury Nezvalových slov: měl jsem za to, že je dostatečně známo, že V. Nezvala v určitých věcech nelze brát dost vážně; přesvědčiv se o opaku, provádím tuto opravu aspoň dodatečně, ale s tím větším důrazem.

2. Nedávno vyšla sbírka veršů Svaty Kadlece Svatá rodina. V. Nezval k ní napsal předmluvu, velmi milou, vtipnou a bystrou, která se však hemží opět troufale libovolnými tvrzeními, evidentními nepravdami a podezřelými potouchlostmi všude tam, kde se Nezval pokouší uvádět S. Kadlece v souvislost s J. Wolkerem. Jat citem ušlechtilého přátelství a protektorské blahosklonnosti, pokouší se V. Nezval zdůraznit osobitost a význam poezie Kadlecovy, opožděně vydané v knize, tím, že jí přičítá mocný vliv na poezii současníků a především Wolkerovu, kterého nikdy neměla a mít nemohla, jak je okamžitě jasno každému, kdo si svědomitě zjistí literárně historická fakta a nepokouší se je falšovat, byť ve službě přátelství sebeužšího. A právě tvrzení Nezvalova, zdůrazňující

výbojnou a směřodatnou originalitu veršů Kadlecových na úkor tvůrčí původnosti Wolkerovy — jsou v zdrcujícím rozporu se skutečností a nelze je označit jinak než jako hloupoučké fantazie anebo zlovolné insinuace. V. Nezval připravuje si půdu tím, že nazývá J. Wolkeru „učenlivým lyrikem“, aby o kus dále tuto „učenlivost“ Wolkerovu doložil opatrnickým napovědáním toho, že vlastně Wolkerův knižní debut *Host do domu* vznikl pod vlivem Kadlecových: „Společné rysy mezi *Srdcem a Hostem do domu* se narodily z rozhovorů.“

V. Nezval byl povinen aspoň vůči Kadlecovi, jež otcovsky uvádí do světa, aby si napřed jeho knížku pořádně přečetl, a tu by zjistil, že *Srdce*, které je částí Kadlecovy knihy, je cyklus básní vzniklých převážně v roce 1921. Z roku 1920 jsou v tomto cyklu pouze tři básně. Kdyby byl Nezval dále nahlédl do mého vydání Wolkeru, přesvědčil by se, že básně z *Hosta do domu* vznikly v zdrcující většině již v r. 1920. Neodvážil by se pak snad zbrklého tvrzení, že tyto tři básně a stejný asi počet básní, který tou dobou otiskl Neumann Kadlecovi v *Červnu*, mohly mít jakýkoliv vliv na povahu celé knižní sbírky Wolkerovy, nehledě ani k tomu, že právě mezi třemi básněmi *Srdce* z r. 1920 a *Hostem do domu* nalezneme i laický soud podobu nepatrnou, ba téměř žádnou. Naproti tomu však básně *Srdce*, vzniklé v r. 1921, jeví už mnohem větší podobu s *Hostem do domu*, obsahově i formálně: intonace je místy úplně táž. Ale v r. 1921 byl už téměř celý *Host do domu* publikován po časopisech. Čili: V. Nezval, chtěje zachránit Kadlece před oprávněnou výtkou, že je epigonem Wolkerovým, zafixloval si a situaci úplně obrátil. Opatrně ovšem. Jak Kadlec je na mnohých místech epigonsky odvislý od Wolkeru, svědčí nejen básně *Srdce* z r. 1921, ale i básně z jiného cyklu jeho knihy, nazvaného stejně s celou knihou *Svatá rodina*. Dle vlastního udání autora nutno klást vznik tohoto cyklu (anebo přispějíme: aspoň valné většiny jeho čísel) do února 1921. K charakteristice Nezvalovy pravdomluvnosti budiž podotčeno, že Nezval ve své předmluvě tvrdí, že Kadlec „udivuje *Píšu*

rukopisem *Svaté rodiny*“. Toto své udivení dovedu si velmi těžko představit, vzpomenu-li si, že s Kadlecem jsem se setkal již v lednu 1921, tedy celý měsíc před tím, než *Svatá rodina* byla vůbec pohromadě: byl jsem svědkem toho, jak ji Kadlec teprve shromažďoval a to mě, V. Nezval promine, nikterak „neudivovalo“. I tímto tvrzením dopouští se udivený V. Nezval opět buď trapného omylu, nebo těžké lži. Mám-li se vrátit k shora ocitované větě, musím vyslovit podezření, že ony rozhovory, z nichž se měly narodit „společné rysy mezi *Srdcem a Hostem do domu*“, existují opět jen v poněkud předrážděné fantazii Nezvalově: pokud se dovedu pamatovat, setkali se Wolker s Kadlecem poprvé teprve v *Písku* 27. ledna 1921. Tedy v době, kdy *Host do domu* byl už, prosím, téměř celý napsán a většinou publikován. Mýlím-li se však a setkali-li se Wolker s Kadlecem už předtím, mohlo jít o styk náhodný a několikahodinový. Odvozovat z nějakého takového rozhovoru společné rysy dvou sbírek je buď jedinečná naivnost nebo smělost, cennější poplužního dvoru. „Kadlec není nikomu dlužníkem,“ hlásá Nezval. Já pravím, že dluhuje velmi mnoho J. Wolkerovi. Ale o to se lze přít. Vylučuji však jakoukoliv diskusi o tom, že by naopak Wolker dlužil jako autor *Hosta do domu* jediný kvintlík S. Kadlecovi. Pokoušel-li by se to Nezval tvrdit, dopouštěl by se těžké lži, velmi politováníhodné vzhledem k sobě samému i k svému protégé.

Ještě trapněji působí, snaží-li se V. Nezval upřít J. Wolkerovi původnost inspirace i ve *Svatém Kopečku*. V předmluvě ke Kadlecově knize praví, že z rozhovorů mezi Wolkerem a Kadlecem narodil se také „plán *Svatby a Svatého Kopečka*“. *Svatba* je rozsáhlá báseň pojatá do *Svaté rodiny*; v obsahu, místy doslovně obdobném, i ve formě, intonaci, obrazové metodě a celém svém postupu připadá jako odlitek *Svatého Kopečku* Wolkerova. Aby již předem vyvrátil toto konstatování soudné kritiky, V. Nezval opět obrací situaci a vzbuzuje domněnku, že to byl Kadlec, jež poskytl Wolkerovi „plán“ k této básni a v jeho zpracování byl jím předskočen. To výslovně tvrdí Nezval slovy: „Byl jsem svědkem, jak se omlouval

Wolker Kadlecovi: „Předběhl jsem tě.“ „ Pomějíce zatím autentičnost tohoto svědectví Nezvalova, přistupme k jádru věci samé. Jaké byly ty „rozhovory“ mezi Wolkerem a Kadlecem — už jsem naznačil. Pokud se dovedu pamatovat, došlo před vznikem Svatého Kopečku k jedinému setkání 27. ledna 1921 v Písku. Tvrdím se vším důrazem, že v mé přítomnosti tehdy se o nějakém plánu Svatého Kopečku nebo Svatby vůbec nemluvilo. Svědkem budiž mi Zdeněk Kalista. A hovořili-li o tomto záhadném „plánu“ Wolker s Kadlecem přec, mohlo tu jít toliko o nejmatnější obrysy. Co je to vůbec ten „plán“, o němž se Nezval zmiňuje? Je to obsahový motiv básně? Či je to snad její forma? Její tvůrčí metoda? Nezval se tu vyslovil kupodivu velmi nepřesně. Obsahový motiv je v obou básních opravdu týž. Ale nemůže být sporu o tom, že Wolkerova báseň každým svým tahem prozrazuje, že vznikla z nejvlastnější životní zkušenosti autorovy a z nejintimnějšího jeho zážitku. Po stránce formální pak stojí cele pod vlivem Apollinairova Pásma. Tento vliv je tak evidentní a úplný, že nepřipustí jiného, a dokonce nikoli Kadlecova, neboť v době, kdy Svatý Kopeček vznikl, Kadlecova Svatba dosud vůbec neexistovala. Vybavovala se autorovi teprve v nejpomyslnější tvářnosti a v nepatrných úryvcích vznikaly teprve jednotlivé verše. Svatý Kopeček (viz Červen 4, č. 7) vznikl v Prostějově 17. až 20. dubna 1921. Svatopluk Kadlec mi však psal 22. dubna 1921: „Tím více se však těším na tu svoji Svatbu, od níž už neupustím. Říkám si již někdy docela mimovolně úryvky, které si zapisuji v jakýsi plán.“ V době, kdy Svatý Kopeček byl již napsán, říkal si Kadlec, jak vidno, teprve nejzlomkovitější úryvky své Svatby. Připouštím, že mohl sdělit Wolkerovi (v korespondenci, neboť k osobnímu setkání došlo pak až někdy v létě) pouhopouhý obsahový motiv, zcela povšechný, pomyslný, v nejmembryonálnějším stavu. Asi tak, jako řekne-li jeden druhému, že napíše báseň o ulici a ten druhý jí napíše též a popřípadě dříve. Ale obsahová náplň Svatého Kopečku, metoda tvůrčí, povaha obrazů, charakteristický rytmus a vůbec celé pojetí a zmožení motivu i s adaptací

apollinairovského stylu je cele a výlučně wolkerovské. Že Kadlec po přečtení Svatého Kopečku vůbec nepřipadl na to, že báseň vznikla z jeho spolupráce, svědčí tento pasus jeho dopisu ze dne 31. května 1921: „A proto jsem byl i nyní — právě po přečtení došlého Června — nadšen Wolkerovou básní Svatý Kopeček. Je v ní sice mnoho šrámkovštiny, avšak bezprostřednost básníka a básníka je snad vždy podobná. Nemyslíš, že byl W. inspirován Soboteckým hřbitovem? Zdá se mi poněkud. Nevím!“ Tenhle ten projev, vzniklý pod bezprostředním dojmem Wolkerova Svatého Kopečku, je dokumentem jedinečné ceny. Ani slovem tu nenaznačuje Kadlec, že by „plán“ jeho Svatby jakkoliv kolidoval s básní Wolkerovou. To si myslil (psychologicky velmi vysvětlitelné!) teprve později, když přistoupil ke psaní své básně, již sdělal v rytmu, obrazové metodě, tvůrčím postupu místy téměř úplně dle Wolkerova. Obdoby daly by se tu skvěle a v hojném množství zjistit podrobným rozborem a srovnáním obou básní. Teprve když se Kadlec ocitl v sugestivním zajetí Wolkerova Svatého Kopečku, z a z d á l o se mu, že ho Wolker předešel. Ale na prvý pohled — nechce-li člověk být s průhledným úmyslem nezvalovsky zaslepen — je jasno, že je-li tu poslušnost, je to jediné tato: Apollinaire — Wolker — Kadlec. Wolker nepotřeboval se uchýlovat ke Kadlecovi, měl-li tu skvěle vydané a přeložené Pásmo (jež tehdy vzbudilo mnoho rozruchu), a nemohl to ani učinit, byla-li Svatba dokončena teprve v listopadu 1921. Její definitivní forma pak prozrazuje evidentní vliv Wolkerův. Pokud potom jde o to, že se Wolker „omlouval“ před Nezvalem Kadlecovi, přenechme odpovědnost za tento fakt pravdomluvnosti a paměti Nezvalově. Nepopírám, že by Wolker něco podobného neřekl. Jde však o přesné znění jeho slov a o celý kontext jeho výroku. Je přec už odedávna známo, že trochu vtipnému člověku stačí jediná věta, aby svého bližního mohl obžalovat z nejčernějšího skutku. Popírám však, že by slova Wolkerova zněla „omlouvavě“ ve vážném toho slova smyslu. Neměl se prostě zač omlouvat.

Tím bych byl s krtčí prací Nezvala nedůstojnou hotov.

Doufám, že jednou provždycky. O úloze, kterou v této souvislosti hrál Svata Kadlec, raději pomlčím.

3. V Lidových novinách, listě, jenž zaujímá vedoucí místo v české žurnalistice právě tím, že jeho spolupracovníci a redaktoři jsou lidé slušní, vzdělaní, popravdě informující své čtenáře, octl se — patrně nedopatřením redakce — v době Týdnu české knihy článek Karla Schulze o dějinách Devětsilu, z něhož cituji: „A to by bylo dobře, aby byly již odstraněny některé nesprávnosti, které hlavně v době po smrti Wolkerově byly napsány. Vyšlo by mnoho zajímavého ven a já si nemohu odpustit jen to krátké vysvětlení, že v době, od které se datuje nová éra spolku, vyšel známý manifest v Nejedlého Varu, podepsaný J. Wolkerem, manifest, kterým se pak do Devětsilu nejvíce bilo a hlavně do K. Teiga, jako důkazem neshod mezi Wolkerem a Teigem. Napsal jej ve skutečnosti celý K. Teige a Wolker jen podepsal.“ Pravím, že to, co tu praví K. Schulz o Wolkerovi v souvislosti s jeho programovým projevem otištěným ve Varu, je ničemná nepravda. Výrokem p. Schulzovým dostalo se protiwolkerovské kampani koruny. Již před K. Schulzem naznačil J. Hořejší ve svém dopisu, adresovaném redaktoru Rozprav Aventina a v témže listě otištěném, že K. Teige měl na onom programovém manifestu větší účast, než si p. redaktor Rozprav Aventina myslí. Bohužel široká veřejnost nemá tolik intuice ani tolik telepatické schopnosti jako p. Hořejší, aby věděla, co si p. dr. Štorch-Marien myslí o účasti Teigově na programovém manifestu o proletářském umění. Pan J. Hořejší zůstal v mezích velmi tajuplné nápovědi a ani nevysvětlil, co si o té účasti Teigově na manifestu o proletářském umění myslí on sám. A co si o tom všem mají pak vlastně myslit čtenáři?

„Článek tento nebudiž brán jako osobní názor pisatelův. Je spíše programovým základem, tak jak jsme se na něm shodli s ostatními přáteli — umělci. Byť naše osobní názory na jednotlivosti byly odlišné, nechceme je řešit proti sobě, ale mezi sebou. V základě pak jsme jednotni. Tlumočím zde názory skupiny komunistických umělců Devětsil.“ Tuto po-

známku předeslal J. Wolker programovému projevu, otištěnému po jeho proslovení ve Varu. Slušným lidem to stačí, aby věděli, že J. Wolker nepokládá programový projev o proletářském umění, jež měl přednést jako reprezentativní básník skupiny, jejímž byl tehdy čelným příslušníkem — za své původní dílo, nýbrž za kolektivní projev, vyšlý z porad celé skupiny a formulující její tendence a cíle. Za prvé je tedy lži, že by Wolker si onen programový článek přivlastnil jako svůj osobní a osobitý projev. Byl-li tak citován, za to přec Wolker nemůže. Za druhé je lži Schulzovo tvrzení, že článek je cele dílem Teigovým. Nemám nejmenší touhy ani potřeby, abych snižoval iniciativní zásluhy Teigovy. Loajálně doznávám, že on byl jediným a velmi vydatným spolupracovníkem na onom programovém projevu. Ale pouze spolupracovníkem. Nikoli autorem samotným a jediným. Neboť Wolker se pod onen článek toliko nepodepsal, nýbrž formuloval v něm i řadu svých zcela osobitých názorů, které se bezmála refrénovitě vyskytují i v ostatních jeho teoretických článcích a kritických recenzích. Článek Proletářské umění je tak syntézou názorů Wolkerových s Teigovými. Wolkerovým majetkem je požadavek, aby proletářské umění bylo rozhodné ve smyslu biblického ano-ne; aby tendenčnost byla „náзором a vnitřním pojetím“; aby proletářské umění bylo bojovné, pozemšťanské (typická wolkerovská věta: „Z neodpovědného nebešťanství sestupuje k zodpovědnému lidství a chce konkrétní změnu konkrétní.“), výbojně optimistické (opět typické věty wolkerovské o rozdílu starého a nového optimismu: „Jeden byl křídly, druhý je zbraní. Jeden byl shovívavostí, druhý je horoucností.“) atd. atd. Tyto ryze Wolkerovy názory a formulace stojí vedle názorů a formulací Teigových, vyměřujících pojem umění měšťáckého, obsah kolektivistického cítění, přednost tendenčního umění atd. — Očekával jsem, že sám K. Teige si přispíš, aby vyvrátil lživé tvrzení Schulzovo. Opakuji: je urážlivou, nactiutrháčnou, nízkou nepravdou, tvrdí-li K. Schulz, že projev o proletářském umění je jediné dílo Teigovo a že Wolker se pod něj jen podepsal. J. Wolker se pod něj jako

pod osobní a osobitý projev nepodepsal a byl vedle K. Teiga jeho platným a vydatným spoluautorem. Jestliže už K. Schulz chtěl docenit zásluhy Teigovy, měl se zmínit o autorském podílu více než vydatném, jímž se Teige účastnil na přednáškách J. Seiferta o proletářském umění. K. Schulz, gentleman, je ovšem až nemístně slušný pouze k živým. Chtěl-li pak K. Schulz zmínit se o něčem hodně zajímavém z dějin Devětsilu, proč si laskavě též odpustil sdělit, proč z něho zmizel on sám? „Vyšlo by mnoho zajímavého ven.“ Konečně: J. Wolker si zasloužil, aby měl nepřátele velké, silné a čestné, ale nezasloužil si opravdu takových K. Schulzů. (Aby čtenáři věděli, o koho vlastně běží: je to týž Karel Schulz, který napsal Tegtmaierovy železárny a Dámu u vodotrysku, což doufám stačí k charakteristice.)

(Host 6, č. 8, květen 1927)

Svata Kadlec:
JIŘÍ WOLKER POSTAVEN MIMO ZÁKON

Nezvalova předmluva k mé knize básní Svatá rodina podnítila A. M. Píšu k napsání delší stati, nazvané Jiří Wolker postaven mimo zákon, uveřejněné v 8. čísle Hosta, v níž se autor v 2. odstavci nepříliš jemnými rukama dotýká historie vzniku jednotlivých částí mé sbírky a na základě některých dat snaží se dokázat, že téměř všechna čísla v ní obsažená vznikla pod přímým vlivem poezie Wolkerovy.

Kdyby nebylo v Píšově článku konečné potouchlé poznámky mne se přímo týkající („o úloze, kterou v této souvislosti hrál Svata Kadlec, raději pomlčím“), nesnažil bych se vyvracet Píšova dobrá zdání, neboť mi jsou vcelku jeho soudy, boje a výzvy lhostejny, když vím, jak často se jeho názory na tutéž věc mění a diametrálně rozcházejí. Pro tuto potouchlost však mlčet nemohu.

Když jsem přišel v létě minulého roku po šestiletém bloudivění do Prahy, začal jsem vážněji usilovat o vydání své prvotiny, řádně uležené.

Pět let, respektive šest let staré verše je těžko předložit čtenáři, když se během této doby uvedlo do světa tolik mladých svými knížkami, a proto jsem byl vděčen příteli Vítězslavu Nezvalovi, když se mi nabídl, že mi ku sbírce napíše nutné úvodní slovo, tím spíše, že Nezval její historii dobře znal.

Nezval napsal tedy předmluvu a já jsem mu ji v místech, kde hodnotil Píšova Nesrozumitelného svatého, řádně seškrtal.

Neshledal jsem totiž přímé průkaznosti v jeho vývodech o působení Svaté rodiny (první část sbírky) na vznikání Nesrozumitelného svatého, neboť některé Píšovy básně do něho pojaté v době psaní Svaté rodiny byly již tištěny.

Píša ve svém článku tvrdí, že jsem epigonsky od Wolkerova odvislý nejen v druhé části sbírky (Srdce), nýbrž dokonce i v první (Svatá rodina).

Běru si na pomoc Píšův „laický soud“, který musí nalézt bezprostřední podobu mezi mými básněmi v Kmeni v r. 1920 uveřejněnými (Jižní den, Revoluce, Višňový sad v květu) a básněmi do Svaté rodiny pojatými.

První z nich, napsanou v r. 1920, uveřejnil mi St. K. Neumann 1. dubna 1920 v 3. č. III. roč. Kmene, když jsem mu již dávno předtím posílal verše stejné ražby, kterých bohužel neuveřejnil, neboť by časově jistě pádněji dokázaly, že jsem v první části sbírky od nikoho ze svých současníků odvislým být nemohl.

Nejvíce jsem se obával možné výtky, že Svatá rodina je dělána — pod vlivem Píšovým, tj. pod dojmem jeho Nesrozumitelného svatého.

Každý se však může přesvědčit, že Píša básně oné struktury mých cyklických, v Svaté rodině zařazených, jež vznikaly právě z oněch koncem roku 1919 a počátkem roku 1920 psaných, měl uveřejněnu teprve v č. 20. IV. roč. Kmene ze dne 20. července 1920 (Léto).

Je tedy jasno, že Píša, z jehož vlivu by mě mohl nezavěšec nec vinit, na mne z důvodu mé neznalosti jeho věcí působit nemohl.

Právě tím, že jsem nechtěl připustit Nezvalova hodnocení v tomto směru, stalo se, že Píša chytil za nepravý konec.

Mimoděk plédoval sebe a nikoliv zemřelého přítele Jiřího Wolkerova, neboť v Nezvalově předmluvě přece nějakého útoku proti Wolkerově původnosti není.

Napsal-li Nezval: „Společné rysy mezi Srdcem a Hostem do domu se narodily z rozhovorů. Stejně jako plán Svatby a Svatého Kopečka“ — neshledávám v tom ničeho, co by chtělo

snížit silnou individualitu básnické osobnosti Wolkerovy.

Nechť si Píša laskavě vzpomene na ono jaro 1921, kdy jsme si — Wolker, Kalista, on a já — psávali téměř milostné dopisy, v nichž jsme se vzájemně povzbuzovali, radili a těšili se z každé nové básničky, kterou jeden z nás uveřejnil či jen poslal v dopise.

Ptali jsme se jeden druhého, co o ní soudí, a slibovali jsme si dobytí celého světa ve svorné falanze, kterou společně vklíníme do konzervativního básnictví. (K ilustraci onoho přátelství takový Píšův počátek dopisu pro mne: Příteli milý, básničku a dobrý člověče!)

V dopise, který je datován na Boží hod velikonoční 1921, psal mi Píša v závěru o Svaté rodině doslovně toto:

„Jisto je: Svatá rodina svým pojetím i volbou krásné formy zaujímá jaksi jedinečné místo v produkci a průbojných činech nejmladších. A tím již má nárok, aby se o ní přemýšlelo a mluvilo mnohem déle než o kterékoliv knize jiné.“

Tedy pravý opak toho, než co říká nyní.

Ve svém článku ptá se dále Píša V. Nezvala, zda míní společným rysem Svatého Kopečku a Svatby obsahový motiv básně či snad její formu a tvůrčí metodu, a upírá mi veškeru původnost v tom i onom směru, mluvě o posloupnosti Apollinaire — Wolker — Kadlec.

Vím bezpečně, že obsahově jsem si vyřešil napsání „dlouhé básně“ již dávno před datem, o němž se Píša zmiňuje.

Co se týká pak nynějšího názoru Píšova na Svatbu, stůjž zde jeho mínění z konce r. 1921, kdy ji v rukopise poprvé poznal:

„Vím, jak jsi se v Praze zpěchoval proti mým slovům, jež Tě chtěly přesvědčit o nutnosti návratu. Vnějšího návratu. Proto jsem opravdu zajásal, když jsem četl Tvoji báseň. Jsi v ní tam asi, kde jsi byl v básních, tištěných v 2. čísle Orfea (Září, Večer v parku). Ale oč, oč bohatší vnitřně. Pro tu bohatost vnitřní je Tvá báseň krásná, a proto Ti za ni jsem také hluboce vděčný a radostně vděčný. To Tvé vlastní, čeho je tu tolik, zachraňuje báseň od toho, aby svým slohem (me-

todou vidu je bezpečně Tvoje) nepřipomínala sloh Apollinairův.“

Tehdy tedy Píšu nenapadlo, že jsem Svatbu definitivně sdělal v rytmu, obrazové metodě a tvůrčím postupu místy úplně dle Wolкера, ba dokonce mu ani nepřipomínala vliv Apollinairův, kterého jsem si já byl plně vědom.

(Host 6, č. 9–10, červenec 1927)

Na můj článek Jiří Wolker postaven mimo zákon zaslal Svata Kadlec redakci Hosta shora otištěné zmatené prohlášení, které v každém musí vzbudit nejsměšnější pocity, mezi nimiž konečně nabude vrchu jediný: útrpnost. Svata Kadlec by byl věru lépe učinil, kdyby svou odpověď byl neobtěžoval ani sebe, ani redakci Hosta. S bohorovností, již mu opravdu závidím, prohlašuje Svata Kadlec, že se vykašle na mé soudy, boje a výzvy (jak oplývá ještě vtípem tento moloděc, přistižený při nepleše!), protože prý často a diametrálně měním své názory. Svata Kadlec je, jak vidno, učiněný zmatkář. Vždyť v mém článku nešlo vůbec o nějaké mé soukromé názory, které bych mohl po libosti měnit: spokojil jsem se tím, že jsem ukázal toliko na několik historických fakt, na která hleděl p. V. Nezval s pomocí Kadlecovou zapomenout, resp. pokoušel se je zkreslit. A to vše dělali rukou společnou a nerozdílnou, aby trochu po svém „opravili“ světlý štít svého mrtvého kamaráda. S potěšením konstatuji a kvituji, že z těch fakt, která jsem uvedl ve své stati, nepokouší se p. Svata Kadlec vyvrátit ani jediného. Neobjasnil mi, kde se dály ony společné rozhovory, z nichž dle výpovědi krajně nekompetentního V. Nezvala měly se zrodit „společné rysy mezi Hostem do domu a Srdcem“. Souhlasil jsem, že společné rysy mezi Wolkerovým Hostem do domu a Kadlecovým Srdcem vskutku existují. Jde pouze o to, odkud se vzaly! Praví-li V. Nezval, že Svata Kadlec není nikomu nic

dlužen, znamená to pro každého čtenáře, že ony „společné rysy“ musí tedy nezbytně dluhovat Wolker Kadlecovi. Zatím však tvrdím, že první „společný rozhovor“ mezi Wolkerem a Kadlecem se odehrál v době, v níž už Host do domu byl z valné části napsán — čili: že ony společné rysy mezi Hostem do domu a Srdcem, nechceme-li hádat zrovna na metafyzický původ, musí pocházet odtud, že Kadlec opisoval Wolker! Což mi Kadlec nevyvrátil ani slůvkem a na čemž tedy trvám! Připouštím, že ve Svaté rodině je vliv Wolkerův méně patrný, ale ve verších, jako je Muž, Rodina, Stůl, Pokora, přece jen jistý a nepoprátelný. Jestliže někdy předtím, snad v dubnu 1920, psal Kadlec ještě původní, neepigonské verše, jak tvrdí — do toho mi už vůbec nic není. Chápu, že ho tato vzpomínka na lepší a čistší doby těší, ale s věcí, o niž mi šlo, nemá to, žel, vůbec nic společného.

Stejně zajímavé mlčení zachovává Svata Kadlec tam, kde má obhájit výrok svého protektora V. Nezvala o tom, že Wolker se Kadlecovi „omlouval“ za to, že ho předběhl ve svém Svatém Kopečku. Ani slůvkem rovněž nenaznačuje Svata Kadlec, jak opět ze společných rozhovorů se měl narodit plán Svatby a Svatého Kopečku — což tvrdí Nezval. Toto tak skromné mlčení kvitují s nejradostnějším povděkem vzhledem k věci, ale s nepotlačitelným pocitem trapnosti vzhledem k Svatovi Kadlecovi. Aby pak komice případu byla posazena na hlavu koruna troufalosti, manifestuje p. Kadlec pro úplnou moral insanity, tvrdí-li, že v nehorázných obmyslnostech Nezvalovy předmluvy „neshledává ničeho, co by chtělo snížit silnou individualitu básnické osobnosti Wolkerovy“. (Dovolím si tu pana Kadlece upozornit, že zapomněl psát, „individualita básnické osobnosti“ je tautologie přece jen příliš školácká!) Budu-li tedy roztrušovat o Svatovi Kadlecovi klepy, že se komusi omlouval za to, že ho předběhl v napsání nějaké básně, tím patrně nebudu snižovat literární osobnost p. Kadlece a nevzbudím patrně ani jeho rozhořčení ani jeho protestu. P. Kadlec si už laskavě uvědomí, že ne každý používá výhody kůže tak hroší!

Tím bych byl, pokud jde o případ Wolkerův, s p. Kadlecem hotov a doufám, že jednou provždycky. Musím-li pokračovat, není to mou vinou. P. Kadlec by musil být o trochu slušnější, aby se dovedl držet věci a aby neobrátil ostrí svého důvtipu osobně na mne za to, že jsem se mu trochu připlétl do cesty, když chtěl pomoci své figurce do sedla na útraty mrtvého přítele. Dostávám se sic do celé věci jak Pilát do kréda, neboť o mne přec vůbec nešlo, ale buďsi! Touží-li pan Kadlec po dalších blamážích, necht' jsou mu dopřány v míře nejhojnější!

Řekl jsem, že Svata Kadlec je vyložený zmatkář. Další důkaz pro toto své tvrzení spatřuji i v tom, obviňuje-li mě Svata Kadlec, že jsem svou obranou J. Wolkeru přednesl bezděčný plaidoyer sebe sama. P. Kadlec ovšem zapomněl poznamenat, z jakého důvodu bych tak měl vůbec činit? Vždyť sám na jiném místě své polemiky je nucen doznat, že neshledal „přímé průkaznosti“ (ví-li o nějaké „nepřímé průkaznosti“, necht' si s ní laskavě pospíš na světlo!) v Nezvalových vývodech o působení Svaté rodiny na Nesrozumitelného svatého. Proto prý také Nezvalova slova v předmluvě ke své knize, týkající se odvislosti Nesrozumitelného svatého od Svaté rodiny, škrtl. — Vida, zde tedy doznává sám Svata Kadlec, že přistihl V. Nezvala při falšování fakt a při nekalých pletkách! Lituji ze srdce, že škrtl Nezvalovi ono místo, v němž jsem byl viněn za Nesrozumitelného svatého z epigonské odvislosti od Kadlece! Bylo by to rozkošné podívání na V. Nezvala, tuto přelíbezou naivku, ana se hrne do nové hloupoučké nepravdy a do nové blamáže. Svata Kadlec může být bez starosti: nebudu nikdy vindikovat ani stín jakéhokoliv svého podílu na Svaté rodině, ale zakazuji si totéž ze strany Kadlecovy vzhledem k Nesrozumitelnému svatému. Tato má sbírka nemohla vzniknout pod vlivem Svaté rodiny, protože, jak doznává sám Kadlec, v době, kdy Svatá rodina byla psána, byla většina čísel z Nesrozumitelného svatého už hotova. Pokouší-li se pak Svata Kadlec s nejpnou obmyslností vzbudit přece jen zdání mého epigonství tím, že má báseň Léto byla otištěna později než jeho báseň Jižní den, přičemž obě mají prý touž „strukturu“,

tvrdím, že chtěl-li by toto tvrzení pronést otevřeně, otevřel by ústa pouze k nové lži! Nesmí zapomínat, že já již před Létem poslal rovněž podobné básně do Kmene, které mi Neumann jako jemu vracel. A jsem přesvědčen, že vzdělaný a objektivní soud našel by podstatný a charakteristický rozdíl mezi tehdejšími verši Kadlecovými a Nesrozumitelným svatým. Považuji tuto věc pro sebe za odklizenu prohlášením, že Nesrozumitelný svatý, jako snad každá raná sbírka veršů, vyrůstal sice pod silnými vlivy, že však vliv Kadlecův mezi nimi nebyl na místě ani prvním ani posledním. Pokud pak mám v tomto případě čest s panem Nezvalem, opakuji znovu, že trpí poněkud přehrážděnou fantazií, a konstatuji, že problematičnost jeho pravdomluvnosti dokázal jsem již ve svém článku předchozím.

Aby mě pak docela dorazil, dopouští se Svata Kadlec věci opravdu neomluvitelně hanebné. Otlouká totiž o mou stárnoucí hlavu křehké hříchy mého poštilého mládí v podobě citátů z mých někdejších dopisů. S tklivou sentimentalitou vzpomíná Svata Kadlec na ono přepokorné a přelaskavé období, v němž jsme si psávali „téměř milostné dopisy“ — a má pravdu: nezasvěcení čtenáři oněch dopisů mohli by se dnes o jejich pisatelích vším právem domnívat, že byli zatíženi homosexualitou. Již tyto okolnosti, naznačené samým Svatou Kadlecem, zbavovaly by mě, tuším, povinnosti, abych hájil svá slova z r. 1921. Co by řekl Svata Kadlec např. tomu, kdybych se mu dnes revanšoval citáty z jeho dopisů? Nepokládám sice toto brakování staré korespondence za dosti fair, nicméně neuhýbám a pravím: trvám dodnes na tom, že Svatá rodina svým pojetím (tj. cyklickým!) i volbou krásné (má být *tvárné* — Svata Kadlec neumí dobře číst) formy (tj. bez interpunkce) zaujímá jedinečné místo v produkci a průbojných činech nejmladších. Cyklické pojetí a bezinterpunkční forma však přece nebrání tomu, aby do této sbírky nevnikly ohlasy poezie Wolkerovy a aby jejich přítomnost nebyla po právu konstátována. Není tedy pravda, co nadšeně hlásá Svata Kadlec, že bych totiž dnes tvrdil něco jiného než kdysi. Snad dnes tvrdím o něco víc než kdysi, a na to mám právo lidské i mravní.



Vít
Obrtel



František
Götz



Julius Fučík



Bedřich
Václavek

Vítězslav Nezval (Josef Šíma, 1926)



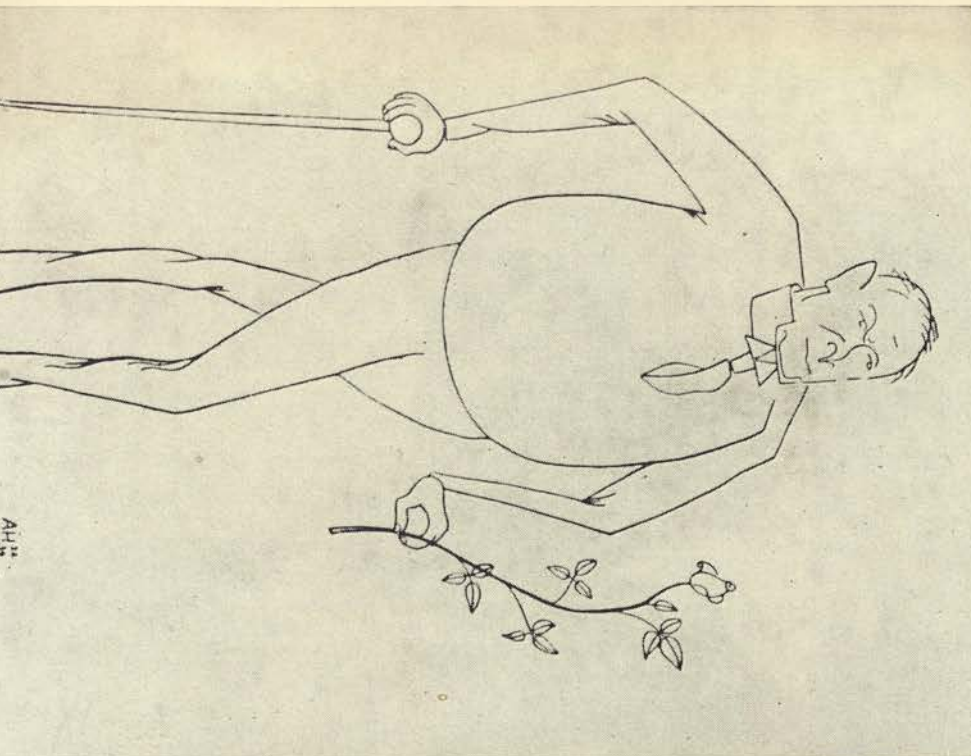
Jiří Mahen a Bedřich Václavek redigují Index
(Jaroslav Král, 1926)

Vítězslav Nezval (Adolf Hoffmeister)

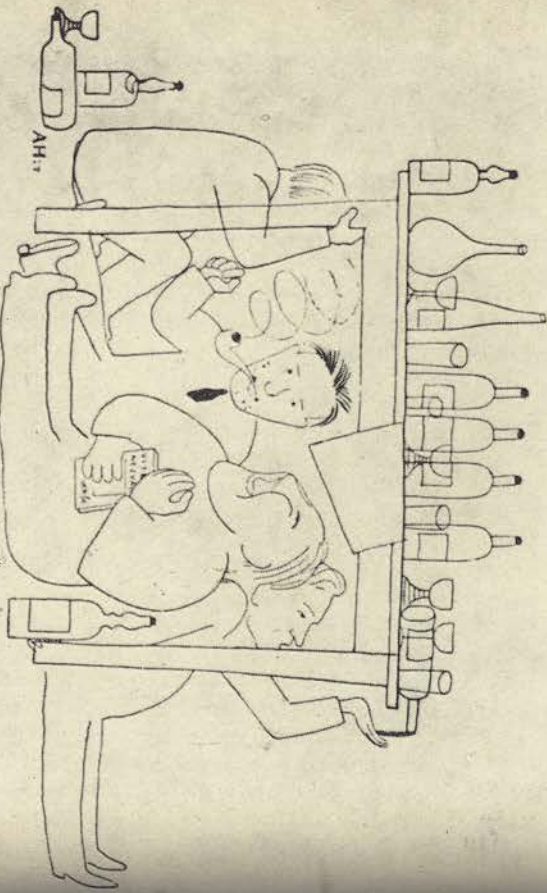


Teige + Nezval
(Adolf Hoffmeister, 1925)

F. X. Šalda (Adolf Hoffmeister, 1926)

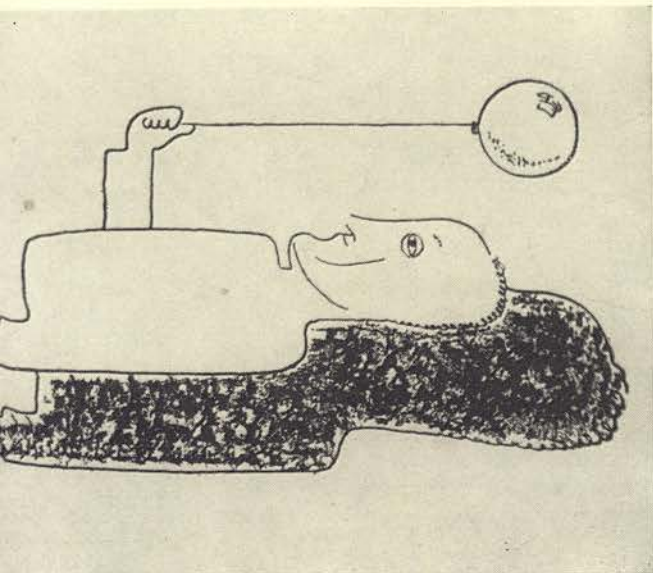


NEZVAL RECITUJE SVÉ VERŠE

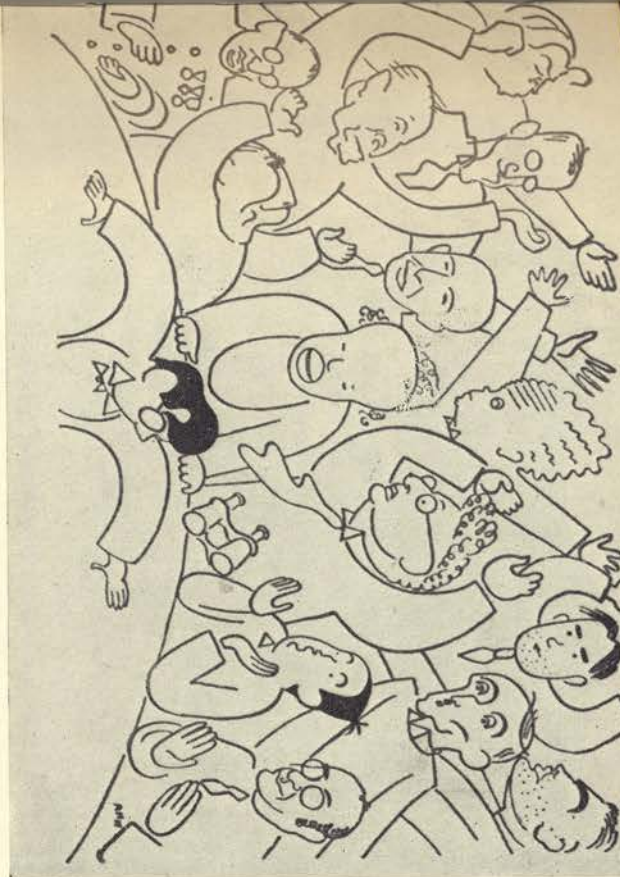


Iniciálka Vladislava Vančury
(Adolf Hoffmeister, 1929)

Jindřich Honzl
(Adolf Hoffmeister)

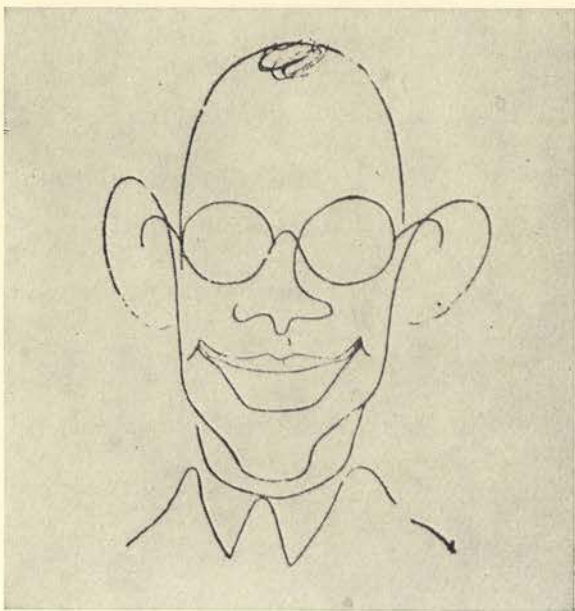


Premiéra v Osvobozeném (Adolf Hoffmeister)





Avantgarda 1930 (Adolf Hoffmeister)



F. C. Weiskopf (Adolf Hoffmeister)

Kdyby byl Svata Kadlec trochu literárně historicky vzdělán, věděl by, že leckterá souvislost a odvislost uniká současníkům, aby tím ostřeji vynikla, když se doba objeví z odstupů v plné své plastice a přehlednosti. Nepoukázal-li jsem před šesti lety Kadlecovi na zdrcující vliv Wolkerův na jeho Svatbu, bylo to snad proto, že tehdy bylo ovzduší tak naplněno Wolkerem a jeho vliv byl tak obecný, že unikal pozornosti i soudu. Podobných případů mohl bych z literární historie uvést Kadlecovi na desítky! Že bych však potíral účast vlivu Apollinairova ve Svatbě, náleží ovšem opět k zábavným fantaziím Kadlecovým. Jak vidno z Kadlecova citátu, tvrdím pouze, že obsah mladistvých zážitků Kadlecových *zachraňuje* jeho báseň od toho, aby *nepřipomínala sloh Apollinairův*. Je-li tohle popření Apollinairova vlivu, buďtež mi boží milostiví! Shora citovaná slova však nejsou v rozporu ani s dnešním mým tvrzením, že Kadlec sice přinesl si do Svatby svou látku, že však ji zpracoval zcela dle Wolkerova způsobu v rytmu, obrazové metodě i tvůrčím postupu.

Protože, jak doufám a jak si přeji, se v dohledné budoucnosti hned tak s panem Kadlecem nesetkám, rád bych mu dal na rozloučenou toto cukrátko: před vánočními r. 1921 vyšla kniha Nesrozumitelný svatý, v níž je báseň Milá, která obsahuje na s. 36 mimo jiné toto dvojverší:

„Na tenké, přetenké niti
slunce nad šjíj tvojí ti svítí.“

A v r. 1928 vyšla Kadlecova Svatá rodina, která obsahuje báseň Romance aéronautique, psanou dle vlastního udání autorova v r. 1924. A v té na s. 73 lze nalézt opět toto dvojverší:

„Na tenké, přetenké niti,
bez stínu sluneční hodiny,“

příčemž se slovem „niti“ rýmuje se konec předchozího verše:

„Daleko, daleko slunce svítí.“ To stačí, doufám. Pan Kadlec může být ujištěn, že z konfrontace těchto citátů mně špatně nebude. A to jsem uvedl pouze namátkou jako jeden dokument k tvrzení páně Nezvalovu, že Svata Kadlec je básník stejně veliký jako původní!

Karel Teige: MANIFEST JIŘÍHO WOLKERA O PROLETÁŘSKÉM UMĚNÍ

V časopise Host (ročník VI, číslo 8) čtu polemický článek od A. M. Píši nadepsaný Jiří Wolker postaven mimo zákon. Tato polemika míří na několik stran. K tomu, co vytýká A. M. Píša tak ostře a rozhorleně Karlu Schulzovi a jeho článku o dějinách Devětsilu, jsem nucen připojit na vysvětlenou a k objasnění sporné věci několik poznámek.

Píša cituje z onoho článku, jenž prý byl otištěn v Lidových novinách v době Týdnu české knihy tyto věty: „Bylo by dobře, aby byly již odstraněny některé nesprávnosti, které hlavně po smrti Wolkerově byly napsány. Vyšlo by mnoho zajímavého ven a já si nemohu odpustit jen to krátké vysvětlení, že v době, od které se datuje nová éra spolku, vyšel známý manifest ve Varu podepsaný Jiřím Wolkerem, manifest, kterým se pak do Devětsilu nejvíce bilo, a hlavně do Teiga, jako důkazem neshod mezi Wolkerem a Teigem. Napsal jej ve skutečnosti celý K. Teige a Wolker jen podepsal.“ Nuže, právě toto krátké vysvětlení — ve skutečnosti naprosto nic nevysvětlující, spíše zatemňující svou věc, zřejmě omylné a nesprávné — nemůže Píša Schulzovi odpustit; nazývá jeho slova ničemnou nepravdou, urážlivou, nactiutračnou, nízkou lží, a Schulze samotného označuje velmi neozdobnými epitety. K věci samé Píša velmi správně uvádí, že Wolker si onen programový článek nepřivlastnil jako své osobní dílo, že není pravda, že ten článek je cele dílem

(Host 6, č. 9—10, červenec 1927)

Teigovým a dodává, že Teige byl jediným (?) a velmi (?) (otazník poznamenává pisatel tohoto svědectví) vydatným spolupracovníkem, ale pouze spolupracovníkem onoho programového projevu, kde ryze Wolkerovy názory a formulace (z nichž cituje typicky wolkerovské věty) stojí vedle názorů a formulací Teigových, vyměřujících pojem umění měšťáckého, obsah kolektivistického cítění, přednost tendenčního umění atd. Rovněž vytýká Píša Jindřichu Hořejšímu, že neurčitá jeho poznámka v Rozpravách Aventina o tom, že „K. Teige měl na onom Wolkerově manifestu větší účast, než si myslíte“, je s to zmást v té věci mínění široké veřejnosti. Na konci praví A. M. Píša: „Očekával jsem, že sám K. Teige si přispějí, aby vyvrátil lživé tvrzení Schulzovo“.

— Nuže, lituji, že jsem si nepřispěl, avšak nestalo se tak mou vinou. Činím tedy dodatečně, oč jsem žádán. Nevyrátil jsem Schulzovo „vysvětlení“ především prostě proto, že jsem dodnes onen zmíněný článek z Lidových novin nečetl a dověděl jsem se o něm až z Píšovy polemiky v Hostu. Tvrzení Schulzovo, dosvědčuji, je naprosto nesprávné a mylné. Tak, jak věc manifestu vysvětluje Píša, je skutečně blíže pravdě; Píšovo zjištění možno v hrubých rysech potvrdit jako správné. Přesto však se domnívám, že Schulz se dopustil omylu z neinformovanosti, že to, co napsal, je hrozitánský nesmysl, avšak nikoliv vědomé falšování a lhaní. Mám za to, že Schulz nemlnil nikterak Wolkerovi ukřivdit. Chtěl patrně demonstrovat paradoxní způsoby, jichž kritika proti Devětsilu tak často užívala, na příkladu, který volil zcela chybně. Ostatně předpokládám, že v článku, kde Schulz mohl napsat podobný hrubý omyl, vyskytuje se jistě celá řada jiných nehorázností, vzešlých z neznalosti skutečných fakt. Schulz prostě v případě Wolkerova manifestu usuzoval podle jiných kolektivních spoluprací v tehdejší Devětsilu, jichž někdy byl i sám účasten (tak např. v článku Severní záře v knížce In memoriam Jiřího Wolkeru je podepsaný Schulz autorem tolika počátečních vět).

Záhy po publikování Wolkerova manifestu a po anketách

a diskusích, které jím byly vyvolány, byl jsem často napadán, zejména za sborníky Devětsil a Život a později za „poetismus“, z nejrůznějších stran a jako zbraně proti mně bylo zhusta používáno citátů z Wolkerova manifestu, někdy dokonce i vět, které jsem tam sám napsal. Celý tento způsob připadal mi hodně komický; nepřikládal jsem nikdy těmto kritikám, polemikám a invektivám váhy, a proto jsem si jich nevěšmal. Nikdy mi nenapadlo přihlásit se o autorství několika vět a pasáží v onom manifestu, jednak proto, že i toto autorství je bezvýznamné, když ten manifest není ani Wolkerovým, ani tím méně mým manifestem, nýbrž právě manifestem tehdejšího Devětsilu a jako takový má být brán. Dále nehlásil jsem se o spoluautorství, poněvadž to, co jsem do Wolkerova manifestu vložil, napsal jsem i jinde, v redakčním úvodníku ke sborníku Devětsil; tento úvodník byl psán současně s manifestem Wolkerovým a mohl jsem tedy odtud předat do Wolkerova manifestu několik odstavců; v onom úvodním, obšírnějším článku vysvětloval jsem podrobněji vše to, co mohl jsem říci v stručném Wolkerově manifestu jen heslovitě, tedy poněkud nepřesně a jen v nejhrubších rysech. Posléze nehlásil jsem se o spoluautorství také proto, že celá věc, o níž Wolkerovu manifestu šlo, se zatím vyvinula dále a jinak, takže manifest i jeho formulace, tím spíše otázka spoluautorství byly pak již dezaktuální. Pochybují, že by to mělo historickou důležitost. A posléze nehlásil jsem se o spoluautorství, jehož rozsah je dosti těžko zcela přesně vymezit, poněvadž v témže manifestu byly řečeny názory Wolkerovy, s kterými jsem již v době vzniku manifestu nedovedl zcela souhlasit, tak například neuznával jsem za vhodné, aby v programovém projevu, který měl stručně a lapidárně říci základní body, jednalo se o optimismu či pesimismu: tato pasáž připadala mi nekonkrétní a příliš ideologická, vzdálená podstaty věci: optimismus či pesimismus, soudil jsem, je spíše problémem jednotlivce než problémem nového uměleckého kolektivního názoru a nedá se zařadit jako zákon nové tvorby.

Později se přece dověděla veřejnost o mé účasti na onom

manifestu zásluhou několika Wolkerových přátel. V kterém si legionářském listě otiskl Josef Kopta článek o Wolkerovi — buď ještě za života Wolkerova, či záhy po jeho smrti — a tam prozrazuje mou spolupráci na onom manifestu. Pak se o tom psalo více, nemám již v evidenci kde. Jestliže jsem ani na tyto zprávy nereagoval, bylo to z týchž důvodů, jak jsem je vypočetl výše, zejména proto, že celá věc zdála se mi nečasová, bezvýznamná; neboť to, co má veliký ohlas, nemá ještě proto velikou důležitost. A na článek Schulzův jsem nereagoval proto, protože jsem o něm nevěděl. Vyzván Píšou, podávám nyní své svědectví.

Píša, řekl jsem, konstatoval Wolkerovo i mé autorství přibližně správně a vymezil naše podíly spravedlivě. Přesto se domnívám, že nebyl jsem jediným spoluautorem. O tom manifestu jsme v Devětsilu tehdy pospolu hovořili — a bylo nás více. Neklame-li mne paměť, domnívám se, že i sám Píša měl tu určitou účast: řekl bych, že Wolker napsal manifest jako určitý výsledek rozhovorů s Píšou, Seifertem, Nezvalem (vždyť jednou odpoledne jsme se tím zabývali u mne v bytě) a za mé spoluúčasti, poměrně snad nejvydatnější. Vždyť ten manifest měl přece být manifestem kolektiva — Devětsilu, a Wolkerovi vážně záleželo na mínění těch, jichž jménem mu bylo mluvit.

Aby se pro příště předešlo podobným omylům, jakých se dopustil Schulz i mnoho jiných, chci zde konstatovat to, co každý dobře informovaný čtenář jistě poznal sám: totiž věty, které tu napsal Wolker a které jsem napsal já, odlišují se dosti jasně způsobem stylizace. A tak, abych mohl v tomto sporu a v této věci podat svědectví co možná nejpřesnější, pročítám Wolkerův manifest Proletářské umění a zaškrťávám v něm řádky, které napsal Wolker, a řádky, na něž se pamatuji a jež rozpoznávám jako svoje. A výsledek je takový:

Podle prvního vydání Díla Jiřího Wolkerova, sv. II, 1924, v článku Proletářské umění je Wolker autorem vět na řádcích: 1—6, 22—31, 41—43, 73—95, 106—113, 121

až 127, tj. do konce. Teige pak je autorem vět na řádcích: 7—21, 32—40, 44—58, 96—105, 114—120.

K tomu je třeba ještě poznamenat, že v některých větách a řádcích prolíná se formulace Wolkerova s mojí tak neodlišitelně, že není možné přesnější rozdělení; a také to, že citát z Havlíčka o tendenční poezii byl Wolkerem převzat z úvodní studie ve sborníku Devětsil, jejíž rukopisy mu byly dány částečně k dispozici.

Doufám, že tímto konstatováním lze vyloučit nějaké nové nedorozumění. A tak ke konci bych rád jen znovu řekl svůj náhled, že chyba a nesmysl, jichž se Schulz dopustil, snad ani nestála za tolik řečí a že Schulz za ně nezasloužil tak nepřátelských přídomků a přívlastků, jimiž jej Píša obdařil. Jde evidentně o omyl; není snad důvodu k podezření, že by šlo o podvod. Snad jsou teď vyloučeny další eventuální omyly literární historie, která však sotva bude se zaměstnávat věcí tak málo důležitou, jako je otázka mého částečného spoluautorství na manifestě Proletářského umění; neboť dějiny literatury a kronika nové generace nebudou asi zaznamenávat to, co už dlouho má právo být zapomenuto.

A literární historik bude se vždy opírat o spolehlivější materiál, než jsou zprávy Lidových novin, kde o Devětsilu a o mladých autorech bylo otištěno na tucty podobných nesmyslů a klepů, kteréžto kachny jsou zvláštní a roztomilou specialitou těchto novin a bylo by neslušné jim tuto hračku brát a vyvracet polemikami — takže Schulzův přehmat není nebezpečným, že by mohl zfalšovat dějiny a uvést budoucí historiky v klam.

(Host 6, č. 9—10, červenec 1927)

nutno poděkovat za to, že vydal svědectví pravdě o merituu věci. Je to za daných okolností věc opravdu potěšitelná a hodná vděčného uznání. Pokud jde o to, že jsem obvinil pana Schulze z falšování skutečnosti, ač dle názoru Teigova dopustil se pouhého omylu z neinformovanosti, soudím, že důvěřivé mínění Teigovo svědčí sic o jeho shovívavé lidumilnosti, avšak může je stěžít obhájit, uvědomí-li si, že tenkrát byl Schulz čelným a zasvěceným členem Devětsilu a dokonce snad jeho jednatelem. Trvám dále na tom, že K. Teige byl jediným přímým spolupracovníkem Wolkerovým na zmíněném manifestu, protože Seifert již tehdy se příliš netrudil teoretickými hlavolamy, Nezval nebyl ještě pořádným a ortodoxním členem Devětsilu a na onom večeru v debatě pronesl dokonce jakési zmatené vyznání, svědčící o smýšlení daleko spíše anarchistickém než komunistickém, a mé hovory s Wolkerem o příslušných otázkách hrály při formulaci manifestu úlohu zcela podřadnou. Ne zcela věrojatné zdá se mi také prohlášení Teigovo o tom, že mu byl cizí názor Wolkerův o optimismu nového umění. Soudím zcela naopak, že právě v tomto vítaném bodě dostalo se Wolkerovi souhlasu Teigova, nebyl-li Teigovým vlivem přímo inspirován. Pokud se pamatují, byl již tehdy Teige vyznavačem optimistického názoru tvůrčího, a to nejen pro domo sua. Myslím, že již tehdy hlásal odtragičtění proletářské poezie a že tato optimistická tendence měla pak

pokračování v jeho kodifikaci základního článku poetismu. Slova Teigova, že „chyba a nesmysl, jichž se Schulz dopustil, snad ani nestály za tolik řečí“, nevím, zda se vztahují na přítomný obšírný článek K. Teiga samého anebo na mne. Pokud mohu srovnat, věnoval jsem věci Wolkerova manifestu v souvislosti s K. Schulzem méně místa, než sám K. Teige nyní, a věnoval bych mu pozornost ještě menší, popřípadě žádnou, kdybych počínání Schulzovo nepokládal za zjev symptomatický, jak jsem ostatně uvedl již na počátku své stati v minulém čísle t. l. Konečně nemohu sdílet ani naději, již se tak bezpečně kojí Karel Teige, že totiž literární historie nebude se pro svá data uchylovat do Lidových novin. I literární historie bere své dobré, kdekoliv je najde — a nezmění na tom ničeho ani indignace Teigova. A jde tedy pouze o to, aby to, co literární historie nalezne, bylo vskutku dobré. Že k tomu K. Teige vydatně a včasné přispěl svým prohlášením, za to mu znovu děkuji.

(Host 6, č. 9—10, červenec 1927)

Někdo by mohl, ne neprávem, namítnout: To je rovnice o dvou neznámých. Je jisto, že tento termín je dosti nejasný, přesto — či snad právě proto — že je dnes módní. Je třeba především si ujasnit, jak chápe generační vrstvu kritik, literární historik, filosof: Pro něho generace naprosto není pouze faktem biologickým, součtem jedinců spojených pouze chronologií, ale generace je mu určitou vrstvou kulturní a víc, vrstvou tvůrčí, jež přináší nové tvary, nové pohledy, nové pocity, nové vztahy. Každá generace je tvůrčí — mění se životní podmínky, mění se i reagování na ně; to je ovšem jen tvořivost relativní, proti níž stojí vyšší, zmocněnější tvořivost řídkých generací, kde reagování na dobré podněty bylo daleko předstiženo svobodnými objevitelskými akcemi — kde byla opravdovější vášeň absolutna. Mnohem neurčitějším dojmem než „generace“ může působit „duchový obsah“: chápu ho nejen jako součin všech jednotlivých pokusů, experimentů a produktů generačních, ale především jako jednotící motiv generace, jako sílu podstatnou a výslednou, jako novou vyhraněnou jistotu dobytou všemi členy anebo jedním za všechny. U generace let devadesátých byla tím obsahem vášeň po přehodnocení hodnot, jež byla nesena mocnou vůlí k absolutnu a metodicky se projevovala nejostřejším criticismem, ať se tento jevil polemikami kritiků či kultem formy v poezii. Přiznávám, že slovo „duchový obsah“ má též cosi nedefinovatelného, je to jakýsi

jitřní opar generační — to však není žádná mystika či auguřina, jde pouze o to, aby se s tím nezvažitelným počítalo. Má každá generace svůj duchový obsah? Na základě přísné definice, kterou jsem položil, těžko čekat kladnou odpověď. Problém duchového obsahu naší generace je tím závažnější, protože dnešek je stále ještě křížovatkou chaotických sil. Myslím, že tento problém je aktuální; jiná otázka je — pokud můžeme vysledovat základní motivy generační, když nedíváme se z ptačí perspektivy časového odstupu. Na druhé straně je to však určitá výhoda, žijeme-li těsně s generací, jejíž diagnózu hledáme. — Mluvení o generaci svádí obyčejně ke generalizaci; myslím však, že možno tomu zlu se vyhnout. Je třeba hledat a osvětlovat organismy, jež jsou typické: Je třeba též stále pamatovat, že je často jen vláskový rozdíl mezi životným typem a bezkrevným schématem.

Duševně žijící člověk literatuře vzdálený může snadno prohlásit za absurdní, ověřuje-li se duchový obsah generace na krásné tvorbě. Skutečně, má-li být vyřčen soud nad generací již sestupující, hotovou, musí být vzaty v počet všechny hodnoty kulturní i sociální, které tu byly produkovány. Zkouáme-li však generaci mladou, byť i s určitými znaky definitivními, můžeme klidně její duchový obsah posuzovat podle projevu literárního — neboť není jiného pole, kde by se mladý člověk mohl tak plně a definitivně projevit, jako v poezii. Ve filosofii? V historii? V náboženství? Jistě ne. Je známo, že duchové zcela neliterární se projevovali v mládí poezii — sám velký lišák Lloyd George —, poněvadž poezie je jediný ventil mladého ducha.

Tedy k věci. Dnes je vůbec málo duchovnosti. Nejenže je málo směrnic spiritualistických, ale i syntetických, kde šíp vymrštený touhou po absolutnu je napojen všemi štávy zemskými. Samozřejmě, že tento fakt, značný odpor doby k Duchu a neochabující „strach z duše“, není tuze příznivým činitelem pro zbudování duchového obsahu generačního. Před všeobecnými perspektivami rád bych se však pokusil o pohled na posavadní dráhu naší mladé generace.

Zhruba jde tu o generaci, jež se rodila na přelomu století; v posledních letech století XIX. a v prvních dobách XX. věku. Tato generace prožívá právě třetí atmosféru svého vývoje. První ji dusila v dětských a chlapeckých letech — to bylo mdlé, bezvětrné kulturní i politické před válkou, ochabnutí po všestranném rozmachu let devadesátých. Století devatenácté mělo u nás skvělý doslov, dvacáté mělo trapnou předmluvu. Pak strhující obrat — válka. Mladá generace, pokud sama nevojákovala, zažívala ji spíše podvědomě: ale jistě to ovzduší naprostého rozvratu zasahovalo silně do myslí. Byl-li charakteristikou války rozvrat, byla charakteristikou doby poválečné převratnost; nenarážím tu nikterak na náš 28. říjen, ale na nevypočitatelný a extrémně důsažný chaos té doby. Na vnímavější mysli mladých bouřlivě působily neslýchané úspěchy (národní osamostatnění, ruská revoluce, Svaz národů, Wilson), úspěchy, jež jako by zemi o statisíce mil přiblížily ideji království božího — a byly tu propastné debakly a fiaska, masy upířích keřasů, zprostitování hodnot i společnosti, zkázy rodin, peklo dětí. Třídní bitva se širila po všech zemích rychlostí stepního požáru. Opravdu bylo to tak: Žijící člověk, zvláště mladý, si ráno výskl nad rajskými příznaky nové doby a večer nezbylo než sevřít pěsti a chmurně opakovat: „Ať zhyne starý podlý svět.“ Do této poválečné atmosféry vyrůstá generace, jež po předchozí generaci nemá žádného pevného základu — neboť generace, vystoupivší před válkou, byla sama značně chaotická, eklektická, nejistá a hledající, ač bohatě potencovaná. Generace mladá dospívala s rozrušenými nervy, zmatená, chaotická a extrémně založená — schopná nejnadšenějších záchvatů a nejpropastnější skepse; sluší se však připomenout, že v mladé generaci ozývá se mnoho tónů zdravých a přirozených — nezapomeňme např. na rozmach tělesné kultury, jmenovitě skautingu, jenž má svůj duchovní ráz a vliv. A ty tóny ozdravné a meliorační neomezovaly se pouze na fýzi, zasahovaly hlouběji do citu a vůle. V mladé generaci rostou ve zmocněné síle snahy kladné i záporné, reformační i deformační, konstruktivní i destruktivní, me-

siánské i satanské. Bylo jisto, že generace takto „ohněm zprubovaná“ bude žít velmi intenzívně a úporně, až zrychleně a křečovitě. Pokusím se nyní o vystopování a definování výrazných pocitů a projevů mladé generace po válce. Přirozený a nutný dojem světového rozběsnění, tak ničivého a tak nesmyslného, byla ztráta víry v účelnost, logický řád, jakoukoli jistotu. Šíří se kubismus tímto nárazem usměrněný, pučí kult iracionality, nevypočitatelného běsovství; je tu skutečná hrůza ze satanismu, ne pouze koketování s ním jako u dekadentů. Proto dochází nejhromadnější obliby Dostojevskij, ne Przybyszewski. Ten a jemu podobní stávají se dokonce směšnými figurami v přívalu opravdových pekel. Víra v iracionalitu světového dění má subjektivnější korelát v šířícím se kultu podvědomí — lidé v setmělém objetí křeče opíjejí se hrůzou z vnější iracionality i vnitřních impulsů. Myslím, že např. v takové Wolkerově Služce je mnoho z této mentality a citovosti, jež podle rady Šaldovy bránila se hrůze kultem hrůzy. Musila tu vzniknout reakce: Lítice ustoupily chlapečku bosému. Po strašlivých napětích zavzlykla touha po oprostění, z metelice ohnivých šrapnelů a rudých satanů zrodil se sen o květinách umytých rosou a slzami chudých, o čistých hvězdách, mezi nimiž kvete jasné a vřelé lidské srdce. Radostná chudoba, úsměv oběti, pokora. V jiných zemích vystoupila silně v těchto směrech postava Františka z Assisi; myslím, že někteří naši mladí básníci též měli k němu určitý vztah — nejvíce Zdeněk Kalista. V této tiché a křišťálové vlně nové lásky k člověku bylo mnoho, co budilo naděje — ale pohříchu bylo tu mnoho mělkosti. Někteří z mladých básníků sami to dnes dosvědčují, vzpomínajíce fejtonisticky se shovívavou ironií na své „pokorné období“. To je důkazem, že tu bylo více „assisianismu“ než ducha sv. Františka; že tu byla dialektika pokory, ale ne cit pokory. Proto dochází k paradoxu, že z pokorných básní, chtějících dokazovat autorovo odosobnění a sebezapření, stávají se dotěrná a někdy nechutná upozorňování na ctnosti a dokonalosti člověka písíciho. Nebylo zde hlubšího dutí Ducha; proto selhala poezie františkánská.

Zhruba jde tu o generaci, jež se rodila na přelomu století; v posledních letech století XIX. a v prvních dobách XX. věku. Tato generace prožívá právě třetí atmosféru svého vývoje. První ji dusila v dětských a chlapeckých letech — to bylo mdlé, bezvětrné kulturní i politické před válkou, ochabnutí po všestranném rozmachu let devadesátých. Století devatenácté mělo u nás skvělý doslov, dvacáté mělo trapnou předmluvu. Pak strhující obrat — válka. Mladá generace, pokud sama nevojákovala, zažívala ji spíše podvědomě: ale jistě to ovzduší naprostého rozvratu zasahovalo silně do myslí. Byl-li charakteristikou války rozvrat, byla charakteristikou doby poválečné převratnost; nenarážím tu nikterak na náš 28. říjen, ale na nevypočitatelný a extrémně důsažný chaos té doby. Na vnímavější mysli mladých bouřlivě působily neslýchané úspěchy (národní osamostatnění, ruská revoluce, Svaz národů, Wilson), úspěchy, jež jako by zemi o statisíce mil přiblížily ideji království božího — a byly tu propastné debakly a fiaska, masy upířích keřasů, zprostitutování hodnot i společnosti, zkázy rodin, peklo dětí. Třídní bitva se šířila po všech zemích rychlostí stepního požáru. Opravdu bylo to tak: Žijící člověk, zvláště mladý, si ráno výskl nad rajskými příznaky nové doby a večer nezbylo než sevřít pěsti a chmurně opakovat: „Ať zhyne starý podlý svět.“ Do této poválečné atmosféry vyrůstá generace, jež po předchozí generaci nemá žádného pevného základu — neboť generace, vystoupivší před válkou, byla sama značně chaotická, eklektická, nejistá a hledající, ač bohatě potencovaná. Generace mladá dospívala s rozrušenými nervy, zmatená, chaotická a extrémně založená — schopná nejnadšenějších záchvatů a nejpropastnější skepse; sluší se však připomenout, že v mladé generaci ozývá se mnoho tónů zdravých a přirozených — nezapomeňme např. na rozmach tělesné kultury, jmenovitě skautingu, jenž má svůj duchovní ráz a vliv. A ty tóny ozdravné a meliorační neomezovaly se pouze na fýzi, zasahovaly hlouběji do citu a vůle. V mladé generaci rostou ve zmocněné síle snahy kladné i záporné, reformační i deformační, konstruktivní i destruktivní, me-

siánské i satanské. Bylo jisto, že generace takto „ohněm zprubovaná“ bude žít velmi intenzivně a úporně, až zrychleně a křečovitě. Pokusím se nyní o vystopování a definování výrazných pocitů a projevů mladé generace po válce. Přirozený a nutný dojem světového rozběsnění, tak ničivého a tak nesmyslného, byla ztráta víry v účelnost, logický řád, jakoukoli jistotu. Šíří se kubismus tímto nárazem usměrněný, pučí kult iracionality, nevypočitatelného běsovství; je tu skutečná hrůza ze satanismu, ne pouze koketování s ním jako u dekadentů. Proto dochází nejhromadnější obliby Dostojevskij, ne Przybyszewski. Ten a jemu podobní stávají se dokonce směšnými figurami v přívalu opravdových pekel. Víra v iracionalitu světového dění má subjektivnější korelát v širícím se kultu podvědomí — lidé v setmělém objetí křeče opíjejí se hrůzou z vnější iracionality i vnitřních impulsů. Myslím, že např. v takové Wolkerově Služce je mnoho z této mentality a citovosti, jež podle rady Šaldovy bránila se hrůze kultem hrůzy. Musila tu vzniknout reakce: Lítice ustoupily chlapečku bosému. Po strašlivých napětích zavzlykla touha po oproštění, z metelice ohnivých šrapnelů a rudých satanů zrodil se sen o květinách umytých rosou a slzami chudých, o čistých hvězdách, mezi nimiž kvete jasné a vřelé lidské srdce. Radostná chudoba, úsměv oběti, pokora. V jiných zemích vystoupila silně v těchto směrech postava Františka z Assisi; myslím, že někteří naši mladí básníci též měli k němu určitý vztah — nejvíce Zdeněk Kalista. V této tiché a křišťálové vlně nové lásky k člověku bylo mnoho, co budilo naděje — ale pohříchu bylo tu mnoho mēlkosti. Někteří z mladých básníků sami to dnes dosvědčují, vzpomínajíce fejetonisticky se shovívavou ironií na své „pokorné období“. To je důkazem, že tu bylo více „assisianismu“ než ducha sv. Františka; že tu byla dialektika pokory, ale ne cit pokory. Proto dochází k paradoxu, že z pokorných básní, chtějících dokazovat autorovo odosobnění a sebezapření, stávají se dotěrná a někdy nechutná upozorňování na ctnosti a dokonalosti člověka písíciho. Nebylo zde hlubšího dutí Ducha; proto selhala poezie františkánská.

Jinde se směr tento tak rychle nepřežil. Rovněž se u nás nerozvinul duchovní nástup expresionismu; ovšem tento směr má mnoho znaků specificky německých a podmíněných německou tradicí, německým vývojem předválečným i německou katastrofou ve válce. Expresionismus u nás neujal se ve své čisté formě; tak např. do Pišových protuberancí duchového zápalu vnikají záblesky zcela vitalistické a inspirace hmotnaté masové. Nalezla-li tedy u nás válka velmi silné echo své hrůzy v iracionalismu (mocné vlivy u Olbrachta např. v Jeseniovi, u Weinera i starších), nalezla poměrně slabou reakci proti tomuto echu, ať to bylo v poezii assisiánské či v expresionismu. A o nějakém oživeném náboženském proudu v naší poválečné tvorbě nemůže být řeči. Durychova religiozita nebyla probuzena válkou, jeho typ byl konstituován mnohem dříve, pokud nebyl přímo předurčen rodovými vlivy. Duchová odpověď na válku nebyla tedy silná — a již se ozývají směry starší, galvanizují se předválečné motivy, jež byly pokládány za mrtvé. Šrámek, Neumann. Pud — stroj. Poezie vitalistická a poezie civilizační. Obé nepřilíš vhodné pro osudový chaos poválečné doby. Mladí se přimykají zvláště důvěrně k Neumannovi, jehož vyprahlá a křiklavá dialektika některé na čas úplně podmaňuje. Neumannův vliv na mladé básníky byl veskrze záporný; je podivné, že autor, jehož lyrický fond, nikdy příliš hluboký, již úplně vysychal, stával se vůdcem generace nastupující. Co mohl dát ať ideově, ať básnicky mladým básníkům, kteří šli vstříc životu vrcholného napětí a nejvyšších závazků? Rodil se kult poezie proletářské — Neumann nic neriskoval, psal-li tematické výzvy; ale mladí, poslušně ho následující, riskovali mnoho. Poezie proletářská byla však u nás v nejednom případě skutečnou poezií. O jejím problému bylo u nás už dosti psáno; není třeba zde doplňovat. Zdůraznil bych jen, že zasluhuje pozornosti snadnost, s jakou my jsme zvyklí se odvracet od určitého směru a otočit se o 180°. Básník jednou skutečně rozžatý pro ideu poezie proletářské nehodil by její korouhev do žita při prvním výkřiku, že už to není módní. Pokoušel by se déle a opravdověji. Také by reálněji

žil s těmi, o nichž pěl — tak by se zabránilo časnému zbanálnění a zšablonování této poezie. Ale je třeba neúprosně opakovat, že i tato vlna nalezla mladé nepřipraveny, že proto se tu jevilo tolik pozérství, demagogie, plakátové povídavosti, vnitřní prázdnoty. Bylo tu málo ujasnění; mladí básníci namnoze nebyli opravdově rozhodnuti, vnitřně hotovi a důvodově vyzbrojeni pro revoluční akci. Likvidace poezie proletářské byla ovšem též zaviněna událostí vnější — smrtí Wolkerovou. Wolker svůj proletářský program vskutku žil, a byl k tomu duch tvůrčí. Smrt Wolkerova nebyla ovšem ranou pouze pro českou poezii proletářskou, ale pro mladou generaci vůbec. Trvalo by však dle mého názoru dlouho, než by se Wolker probil k jistotě a zákonodárné síle; Wolker měl k tomu předpoklady, jistě, ale srovnejte si jeho vnitřní rozkolísanost duchovou, etickou a náboženskou, jak často až drásavě se hrotí v jeho obrazech. Odvrat od proletářské poezie k Paříži, od Bloka k Apollinairovi provokuje přímo k citování invektivy Macharovy: „A tak balancujuj — z východu v západ, ze západu v východ — s chybami obou, ne však jejich silou —“. Po proletářské poezii dvě silnější vlny, zdánlivě si vzdálené a přece blízké: Poetismus čili fantaisismus a nový naturalismus, hlavně vesnický. Nezval a A. C. Nor. Dvě osobnosti hodně typické. Co je společné oběma těmito organismům, z nichž jeden je tak vyhraněně velkoměstský, ba monděnní, a druhý tak jadrně rustikální? Je to odpor k duchovému řádu. Poezie alogická, magická, nervová — a próza fyziologická, živočišná, svalová; zde je mnoho společného, protože není tu ducha, není tu myšlenky, není tu logiky ani stavby. Rozdíl jsou ovšem silné. Nezval je rafinovaný, Nor primární; na to se však ukazuje často, kdežto na to společné málokdy. I fantaisismus, zvláště ve výhni představitosti tak mocně lyrické, jako je Nezvalova, i nový rustikalismus mohou být velmi tvořivými faktory; ale je-li tento kult asociální magičnosti a fyzické robustnosti převládajícím znakem mladé generace, jež prožila válku, nepokládám to za zdravé. Široký rozmach poetismu (těch epigonů!) i všeobecná popularita neproblematické tělo-

vosti a hmotnatosti potvrzuje teorii Teigovu, že základem a výrazem naší doby je dada. Myslím, že každý pozorující a upřímně soudící člověk bude souhlasit s tímto názorem bohatě nadaného mladého organizátora, kritika, všestranného aktivisty a kulturního interpreta, jenž sám ovšem je též dadaistou. Dodal bych však k tomu, že právě z poznání o dadaistickém podkladě naší doby vyplývá nutné doplnění Teigova názoru, že vůdčím motivem dnešní smyslové tvořivosti básnické je optičnost: Přidal bych k těmto zvýšeným počítkům zrakovým zvýšené počítky chuťové. Gurmánství, rozmařilé pomlsávání na jevech stravitelných i nestravitelných je též obecným příznakem mladých autorů. Viz např. poezii Seifertovu, Samá láska i Na vlnách TSF! Kolik by se mohlo citovat mlsných míst z mladé prózy! V tomto vášnivém a jednosměrném vychutnavačství vidím stav hodně blízký dadaistické mentalitě. Rozklad, a sice rozklad tak důkladný, že po *smutku* z rozkladu — dekadenti — přišla *radost* z rozkladu — dadaismus. Dadaismus již není romantický, protože nerevoltuje. Dada nechce být soustavou, filosofií, ucelenou stavbou; projevuje se v různých směrech a hnutích. Je to nihilismus již tak přesvědčený o nicotě všeho a o blízkém zániku toho, co ještě je, že se nerozčiluje a kořistí dravě ze všech líbivých senzací, které zbývají. V novém hnutí zbožňujícím pudovost, živočišnou bestialitu apod. je tento nihilistický kořen. Poetismus pak sám dozrává svůj nihilistický světový názor. Jde o to být upřímným; osvědčí-li se po několika zkoumáních, že dada spí na dně většiny dnešních směrů, tedy přiznat, že dada je vskutku hlavní znak doby. A že o překonávání této hromadné hlízy nelze mluvit jen tak — hnutí, které by zkrušilo a novým obsahem nahradilo dadaistickou výplň naší doby, je daleko. Opakuji, dada jako krédo nihilismu, a to nihilismu pasívního, iluzivního, oklamávajícího jen chvilkovými senzacemi, je hromadným výrazem dneška. Proto osaměle stojí básníci, jejichž tvůrčí úsilí opírá se přece jen o určitou víru, jistotu či aspoň naději: Durych se svou rytířsky věrnou službou Absolutnu, Píša se svou vírou v umění jako výraz osudu a nadosobního

heroismu vůči tomuto, Vančura se svou dělnou a chiliasticky zanícenou snahou o nové závazné dílo, novou skutečnost, nový realismus. — Mluvil jsem o představitelích našeho poetismu a rustikalismu z hlediska obecně kritického a filosofického; z hlediska čistě českého bych tu konstatoval extrémní výkyv obou směrů — poetismus se příliš opíjí svou světovostí a příliš dává se pronikat cizími parfémy a světlý; představitel našeho rustikalismu, Nor, blíží se naopak příliš českému normálu — toho světového vzduchu je tu zas příliš málo — už pro tu nechut k řešení všelidských problémů mravních a duchovních. A v románě pocítujeme to mnohem tísnivěji, není-li tu integrace myšlenky a činu, duše a života.

Silný rys nihilismu, který vidím u mladé generace jak v jejím módním experimentátorství (poetismus), tak v jejím podléhání vyžilým směrům předválečným (vitalismus), jak v zálibách této generace (živočišnost), tak v její nechuti k některým hodnotám (duchovost) — je spojen s jiným příznakem, kompromisem. Nebudu se šířit o tomto faktu nejen literárním, ale především lidským; je však třeba se ho dotknout, protože příliš často se vykládá o radikalismu mladé generace. Já toho radikalismu mnoho nevidím, aspoň ne toho opravdovského, jenž obětuje pohodlí i šablonu, jenž se brání i lacinému importu z Paříže i lacinému „tradicionalismu“, který spočívá v zametání dávno vyjetých kolejí. Radikalismus jako tvůrčí a výbojná síla chce jinou světovost a jiný tradicionalismus.

Myslím, že mladá generace pochybila v několika směrech, nedovedla dát odpověď na několik hodně naléhavých signálů doby, a to že je především důvodem její rozkolísanosti a chaotičnosti. Za prvé: Mladá generace neprožila Masaryka. Ať jakkoli se kdo dívá na ducha, na němž dnes spočívá ódium oficiality, jež se přenáší i na toho, kdo o něm píše — přece je podivuhodné, jak snadno přešla přes tohoto muže ta generace, jež mu nesporně vděčí za mnohé. Neuvádím tento defekt jako umělecký, nechci povzbuzovat vůbec k nějakým paianům a apoteózám, ale jako defekt sociologický a životní; Masaryka málokdo prožil, a proto jeho vliv v mladé generaci je tak slabý,

ba téměř žádný. Jsou skutečně všichni mladí přesvědčeni, že tak je to all right? Za druhé, vliv války v mladé generaci byl, jak se zdá, jen destruktivní (pokud jde o literáty). Těžko u nás hledat kladný, posvěcený, básnický čin z mladého srdce, čin křičící přesvědčivě své „věřím“ ve šklebnou tvář válečné Gorgony. Mladá generace též neodpověděla posud silnějším hlasem na fakt převratu, národního osamostatnění. Ať pro či proti. Ovšem zde nestačí jen asociace či pudovost. Ale zdůrazňuje se stále tolik časovost — proč se vyhýbat tak silným časovým úderům a podnětům? Za třetí, mladá generace neřeší si odpovědně problém tradice. Za čtvrté, což je nejpodstatnější výtku — mladá generace nedovedla posud své snahy básnické, sociální, kosmopolitické podložit základnou jistoty, usměrnit vyšším étosem, prozářit silou ducha. Kdo se topí v metafyzice, je slaboch; ale kdo se topí jen ve fyzice, je též slaboch. Naše mladá generace svou praxí je realističtější než pokolení předchozí, jež bývá zвано relativistickým; odpor k absolutnu je v mladé generaci silnější. Ideově jsou tu dvě skupiny, jež svou vůli absolutna mají: integrální katolíci kol Jaroslava Durycha a mladí leninisté. Bylo by zde třeba i jiných skupin s vůlí k službě absolutnu. Věříme-li však, že v každém dění je určitá tendence tvůrčí moci, že tedy dnešní typické dada není jediným kořenem, nýbrž též do jisté míry výslednicí určitých průběhů, pak poznáme v dobovém proudění poválečném dva směry: Jednak je to vůle k mnohozmocnění, přímý produkt doby; je to úsilí o zachycení mnoha dnešních rytmů, jež tvoří výslednou arytmiu. Vůli k mnohozmocnění dokazují stejně sendvičmeni civilizace, futuristé, pluralisté, jako norci do hlubin podvědomí, kteří nám přinášejí zprávy, kolika životy žijeme a kolik světů je v krůpěji představy. Marinetti i Marcel Proust jsou světloňosi této vůle k mnohozmocnění. Zdá se mi, že tato vůle u nás převládá, zvláště tvořivější z mladých jí plně podléhají. I kritikové. A dále je tu vůle k oprostění, protest proti době. Pohrdání rozhybaným světem vnějším i vnitřním, které vrou ve stavu žhavé lávy a tropicky srší. Vůle k jistotě, mít aspoň

pevný kámen pod nohama. A přitom zas nejsilnější sebevědomí — vědět, že v tvorbě vystupujeme nad dobu. Básníci ovšem mylně si často vykládali, že tato vůle k oprostění má charakter pasivní — není tomu tak. Budou to jedině ti nejsilnější, kteří přinesou nové prosté umění, jež by léčilo po senzacích tohoto světa a nebylo pouze chabým odrazem bulvárových reklam, jež by ovšem též nebylo pouhým turistickým oddechem: Vůle k oprostění není směřováním k idylismu. Jde tu o sen nového člověka, svobodného, jednotného, nerozpítvaného, nezmechanizovaného, ustáleného, začleněného, slunečného. Člověk, jenž se již nezmítá. Člověk, jenž opět rozkvetl spontánní silou organickou, aniž vysál jiné kořeny a stínil jiné květy. Vůle k oprostění jakožto protest proti době a překonávání doby je dle mého názoru podstatným úkolem nové tvorby. Úkolem, jenž nebude zdolán bez nového přílivu ducha.

Není úkolem tohoto článku vyčerpat všechny příznaky a události doby — tento úkol by byl titánský, ježto tu není časového odstupu. Je to pokus o vystopování kořenů a poznání směrnic dobového vření. A poněvadž diagnóza bez terapeutiky nemá významu, pokusil jsem se i o toto. Víím, že by bylo možno nadhodit a řešit ještě řadu problémů, jež se týkají přímo či nepřímo mladé generace, jež z ní vyrůstají nebo v ni zasahují. Bylo by možno upříst kapitolu o kritikách a kritice, což sluje metakritika; mohlo by se tu leccos doplnit. Bylo by možno zastavit se nad faktem, jak málo tvořivých žen posud vystoupilo v mladé generaci, jak rozmáhá se kult ducha-plnictví, kult dráždivých pravd, protože pravdy prosté už přestaly bavit a nevěří se jim; bylo by též dobré ujasnit si problém našich kulturních orientací, jež jsou důležitými pro mládež. Zjistil by se v mladé generaci zmocněný vliv Německa a Francie, oslabený vliv Rusů a Anglosasů. To je též určitý znak — vliv národů, v nichž dnes proniká mentalita destruktivní, Spenglerova a Péladanova, Untergang des Abendlandes a Finis Latinorum. Bylo by též možno diskutovat o tom, zda Nietzscheova teze o občasných „prázdninách umění“ nedala by se aplikovat na náš dnešek (záleželo by tu na východisku —

zda tvorba je pouze odrazem doby, či zda naopak má tvořit hodnoty tam, kde doba klopýtavě dožívá!). Směrodatný je i vztah mladé generace k životu erotickému a jiné věci.

Pokud jsem mohl vyzkoumat předpoklady, průvodní znaky a rezultanty, můj soud o duchovním obsahu generace (jak jej chápu) je záporný. Nejsme zatím snad ani generací v tvůrčím smyslu. Natož abychom měli duchový obsah.

(Host 6, č. 4, leden 1927)

Karel Teige: PŘEDNÁŠKA ILJI ERENBURGA V PRAZE ČILI KONSTRUKTIVISMUS A ROMANTISMUS

Ilja Erenburg byl jedním z nejvýznačnějších mluvčích konstruktivismu. Jeho kniha *A BCE TAKI OHA BEPTITCJA* (A přece se točí!), napsaná r. 1921 a vydaná počátkem r. 1922, vyslovila první stručně, živě a přesvědčivě krédo konstruktivismu. Erenburgovy články v tuto knihu shrnuté byly jakýmsi teoretickým, estetickým a kritickým žurnalismem, vyznačovaly se úhrnným pohledem na situaci moderní kulturní tvorby a práce, prosty estétství a suchopárnosti. Erenburg dovede formulovat svěže a přímo, tak vzácně neliterárně a neliterátsky své umělecké názory, neškrobeně, radikálně a srozumitelně. Tato kniha byla jakousi vojenskou přehlídkou moderních tendencí a podařilo se jí s průbojnou důrazností formulovat až do stručnosti aforismu a hesla některé principy konstruktivismu. Jeho definice: „Umění je utváření předmětů“ nebo „Nové umění přestane být uměním“ byly často z našich stran citovány. A všude tam, kde vykládá, analyzuje a odůvodňuje konstruktivismus, jenž se zrodil z kolektivní práce moderních autorů porevolučního, sovětského Ruska, ukazuje, jak moderní směry, a především konstruktivismus, jsou úzce spjaty se společenskou, hospodářskou a výrobní přeměnou, kterou provádí ruská Říjnová revoluce; konstatuje, že po stránce sociologické stylytovné účinky konstruktivismu jsou podmíněny novou sociální reorganizací a konsolidací. Dnes však vzdálil se Erenburg od názorů, které v oné knize

hlásal. Když přednášel r. 1923 v Praze jako host Devětsilu, neshodoval se již zcela se svou knihou. Pak, v r. 1924, pořádal v SSSR senzační cyklus přednášek, kde prohlašoval konec a fiasko konstruktivismu a „návrat k umění“. Změnu svého názoru odůvodňoval tím, že „země se přece točí“ a zatím se otočila už tak daleko od konstruktivismu, který podle Erenburga byl jen slohem a výrazem nejvypjatější revoluční vlny sovětské, cosi jako directoire ve Francouzské revoluci. Majakovskij napsal tehdy polemiku proti Erenburgovu renegátství a zálibě v paséismu, vtipně nazvanou Erenburg se přece točí. Vidí-li Erenburgova kritika tu a tam skutečně oprávněně nelogické výstřelky některých ruských konstruktivistů, není nicméně oprávněna prohlašovat, že by konstruktivismus byl již jen nelogickým výstřelkem. Erenburg, jenž znovu bere v ochranu proti konstruktivistům někdejší formy „umění“, upadá sám v opačnou krajnost. Rehabilitovat umění se sotva podaří tomu, kdo napsal, že nové umění přestane být uměním. Erenburg říká, že onu svou větu nemyslí jako princip, ale snad jako bonmot. Byla však pravdivější, než předpokládal. Slovo „umění“, neblahá vymoženost evropské kultury, neříká nám dnes ničeho. Právě tak ovšem nemohlo se podařit likvidovat dosavadní umění autorům, kteří psali verše o tom, že už se nemají psát verše a malovat obrazy, aby dokázali, že malířství je mrtvo. Kdo potíral umění uměním, vydával se všanc, že naposled zvítězí „umění“. A to je Erenburgův případ, ale to není případ konstruktivismu. Prohlašovat dnes konstruktivismus za překonaný je artistní módou, senzacechtivostí, ale neodpovídá to pravdě. Konstruktivismus znamená v zásadě popření romantického pojmu umění ve jménu věcné, racionální, sociálně vědomé vědecké práce, popření formalismu ve jménu funkcionalismu a elementární tvorby. A tato zásadní vymoženost, ukázkující a stylotvorná síla a revolučnost konstruktivismu, jenž pravděpodobně přestal již být módou, dernier cri uměleckého světa, aby se solidně a konsekventně uskutečňoval po dlouhá desetiletí, nemůže být zmenšena a zdiskreditována

žádným nedorozuměním, jímž je Erenburgova konverze k romantismu. Letos v únoru uspořádalo Osvobozené divadlo Erenburgovu přednášku, a tam vyslovil Erenburg již své vyznání nového romantismu, jenž podle jeho mínění přišel prý po konstruktivismu a zrodil se z konstruktivismu. Erenburg vydává současně v Moskvě novou knihu esejí Wertherovy slzy a bílé uhlí, jež demontují úplně někdejší A přece se točí! Erenburg konstatuje, že již v konstruktivismu jsou zjevné určité tendence romantické. Ony romantické elementy, které v prvotním období konstruktivismu jsou skutečně patrné, jsou jakousi jeho „dětskou nemocí“, evidentním dědictvím futurismu, jehož povaha je otevřeně romantická. Apoteóza stroje, kterou prohlašoval van de Velde a později Marinetti a všichni futuristé, je povahy romantické. Avšak ne romantický mašínismus a „mécánomanie“, ale „leçon de la machine“ je směřodatné konstruktivnímu duchu. Příznaky zrodu nového romantismu vidí Erenburg všude tam, kde my shledáváme toliko faux pas moderního ducha. Proto, že Le Corbusier vrací se v kolonii Frugés u Bordeaux k artistické koncepci architektury, proto, že Picasso vrací se k tradičním způsobům malířství imitativní podstaty, proto, že Mejerchold hraje Ostrovského a Gogola, proto, že ve francouzských surrealistech, u Aragona a právě tak u některých nových básníků ruských, jako u Pasternaka a Babela, jsou patrné určité charakteristické rysy romantiky, neznámá to ještě, že by nový romantismus přišel vystřídat konstruktivismus. Erenburg nepředstavuje si nový romantismus, jenž se rodí dnes prý v Moskvě i v Paříži, ve formách archaických. Zjevy nového romantismu, mimo umění i v životě, jsou prý: Chaplin, Bakerová, džez, kronika sebevražd, křížovky; romantismus je prý celistvý vesmír, ne zvětšená fragmentární fotografie. Vesmír podřízený vůli člověka-tvůrce, vesmír o jiných proporcích a jiných zákonech, v němž chceme létat ne jako aviatik, ale jako Ikaros. V době, která zažila druhou potopu světa, válku a sociální revoluci, šílenství strojů, je romantismus prý lidskou a sociální nezbytností. Nelze přece, podotýká

Erenburg, nahradit člověka mechanickou loutkou. Vědecká organizace práce, kterou provádí moskevský CIT (Centrální ústav práce), nevypudila prý dosud hvězdy a modrou oblohu. Je prý třeba ocenit techniku, ale zároveň rehabilitovat a na stupnici lidských hodnot povýšit hierarchicky výše umění. Konstruktivní práce je podle Erenburga pouhým předpokladem. Podle Erenburga konstruktivismus = komunismus. Člověk sám o sobě jako nejvyšší hodnota kultury a civilizace prostě předpokládá, aby společnost byla spravedlivě organizována a zajišťovala blahobyt bez vykořisťování (= komunismus), aby způsoby výroby byly co nejhospodárnější, nejefektivnější a zaručovaly člověku dokonalé bydlení, komfort, pohodlné cestování (= konstruktivismus) — to je pro lidskou myšlenku předpokladem i tenkrát, je-li to dosud nedosaženým cílem společenské práce. Ale lidské hodnoty prý začínají teprve tam, kde hodnoty praktického racionalismu končí. A tak nová přednáška Erenburgova v Praze a nová kniha vycházející v Moskvě jsou na rozdíl od někdejších výzev k věcnosti a racionalismu, jež byly obsaženy v A přece se točí! spíše cosi jako l'education sentimentale. Erenburgův blud romantismu, právě tak jako dočasné artistní extempore Le Corbusierovo, právě tak jako naturalistické extempore Picassovo nemění nic na logickém vývoji konstruktivismu. A dnes je nutno hájit knihu A přece se točí!, jež byla prvním manifestem konstruktivismu, i proti samotnému Erenburgovi a jeho romanticko-sentimentálním náladám.

(Stavba 5, č. 9, březen 1927)

František Götz:
CESTY KE KONSTRUKTIVNÍMU REALISMU
V NOVÉ POEZII

Tyto poznámky mají vystihnout v nejhrubších obrysech atmosféru, jež se vytváří v nové světové poezii a jež se uplatňuje stále silněji i u nás. Může být spor o to, má-li to vůbec smysl sledovat neustálé výchvěvy evropského ovzduší, jak se uplatňují v umění: je jich totiž v poslední době tolik, že až unavují. Nám však tu běží o věci nejpodstatnější. Ne o náhodné výchvěvy, nýbrž o psychologii nového evropského života duchovního. Není tu možno mluvit o shonu za poslední módou. Generace zraje. Období apercepční, kdy generace byla žíznivou buňkou sající odevšad duchovní živiny, už minulo. Generace zahrnula velký okruh nových životních faktů, vypracovala si systém nových vztahů k základním skutečnostem světového života, jakož i nový svět obrazový a nové podvědomí formální. Dnes jde především o to, aby ten nový svět generací objevený byl plně vytěžen, zrealněn, zhmotněn v hodnotných dílech, jež by zůstala. Všechna teorie, jež nesměřuje k tomuto cíli, je zbytečná. A všechna kritika, jež má jiné záměry, je škodlivá. Teorie a kritika mají sloužit na tomto velkém generačním díle, ujasňovat jeho předpoklady, zkoumat jeho cesty a hodnotit spravedlivě jeho výsledky. Ničím jiným nechce být těchto několik poznámek.

HRŮZA Z ČINU A ČINĚNÍ

Charakterizuje-li co dnešní duchovní situaci, je to právě tento fakt: moderní básník má přímo hrůzu z činu. Je to radikální obrat. Umění přímo poválečné doby bylo glorifikací činu. Bylo neseno předpokladem, že člověk se plně projevuje tam, kde jeho názor, jeho představa, jeho úmysl se realizuje v konkrétní, hmotný čin. Tato poezie — ať to byl německý expresionismus nebo francouzský básnický humanismus — byla podložena velkou vlnou aktivismu, vyrozuujícího se z vůle eticky usměrněné. Anebo jen z vůle samé: vznikala tu často aktivismus pro aktivismus, slepé zbožnění činu, jenž — a ať je jakýkoliv — vždy je záchranou. Tento aktivismus vedl k heroismu, k velkým lidským ctnostem a vášním osudovým a v poslední příčině vyústil v touze sociální. Dnes jsme na protějším pólu. Čtete-li dnešní typické romanopisce, cítíte, jak všichni jejich hrdinové ztratili žihadlo vůle, jak mají hrůzu z činu a činění, jak se vyčerpávají fantazií, imaginací, velmi zevrubnou analýzou podvědomí, snem, ano — především snem. Jsou to pasivní lidé, věčně nerozhodní, plní pochyb, nejistot, potřebující obrovského napětí vůle, aby vyšli na procházku, zašli do klubu, oslovili známého člověka. Jejich láska nemá ani pudové drásavosti, ani mužné smělosti a výbojnosti. Láska je u nich imaginace, tiché snění plné něhy, plné záchvěvů nových citů a plné tajemných projevů podvědomí, jimiž jako by mluvily sedliny minulých generací v duši jedincově. A celý jejich život je imaginace, fantazie, sen. Anebo vezměte třeba novou lyriku. I z ní vymizely téměř všechny mužské prvky: idea, heroismus vůle a činu, napětí, dramatický spád, jasnost motivu a přesnost jeho rozčlenění. Zbývá jen tropicky úrodná imaginace, kouzlicí nové a nové obrazy, jimiž se vybíjí vroucí lyrický vznět. Jde to až tak daleko, že se ruší přímo i sám smysl slov a lyrika se mění ve fyziologický seismograf, jenž prodlužuje chvění nervové hmoty. A stejně je tomu i v dramatu. Typické moderní drama nemá

téměř nikdy dramatického konfliktu, srazu dvou vůlí a dvou životních směrů, z něhož se rodí dramatická elektřina. Typické moderní drama takového J. J. Bernarda a J. Sarmenta anebo Ch. Vildraca, Cl. Rogera a M. Marxe je tichá povídka, jež se rozvíjí v melodické linii málo zvláště akce: je tu mnoho lyriky a mnoho jemné psychologie životního ztroskotání a nového napřimování — ale schází tu železná logika lidského osudu na dramatické křižovatce mezi dvěma póly. „Buď pochválen čin“ přestalo být devízou moderní poezie, neboť bylo zaměněno heslem: „Buď pozdravena imaginace.“

2.

HRŮZA ZE LŽI

Aby však nebylo nedorozumění. Jeden z nejpodstatnějších rysů psychologie moderního člověka a básníka je hrůza ze lži a potřeba velké lidské upřímnosti. Tímto faktem je tedy nutno usměrnit ten imaginativní charakter básnické duše. Oba se nevyklučují. Právě naopak: slučují se jako bývalé protiklady v novou psychologickou skutečnost. Hrůza ze lži je nesmírně živá: dnešní básník je nesen vůlí pravdivě a poctivě proniknout člověka a život v celé jejich složitosti, rozeklanosti, mohutnosti, slabosti a třeba i bídě a špatnosti. Je v něm hrůza z možnosti obelhávat sebe sama. Je v něm hrůza z každé formy iluze. Stará poezie byla proniklá skrz naskrz lží (Crémieux). Lež jako společenská realita stála prostě v popředí básníkovy zájmu. Ještě nedávno tzv. nepřímý realismus byl vlastně básnickou psychologií lživých iluzí, jež si o sobě dělá člověk a jež, jsouce ve sporu s pravou podstatou lidské osobnosti, jsou postupně mechanickou životní evolucí rušeny a rozkládány. Dnes snad ještě zajímá jedna jediná forma lži: lež jako noetický prostředek, jímž poznáváme pravé hlubiny lidského života. Neboť společenský život jeví se často jako zběsilá maškaráda masek: vidíme lidi, s nimiž se známe, nejčastěji ve lživém konvenčním bludu. A lidé sami brání pohledu do sebe vnější maskou. V této prolhané realitě je nutno

ku pravdě se prolhat: Pirandellův Jindřich IV., J. Romainsův Jean le Maufranc atd. lhou šílenství nebo hluchotu, aby poznali pravou tvář lidského bytí za maskou. A vůbec: to společenské v člověku přestává dnešního básníka bavit. Neboť v něm je právě doména lži, před níž cítí básník upřímnou hrůzu. Potřeba upřímného poznání člověka v celé jeho slabosti a rozlehlosti je nejživější potřeba básnické duše. Je to víc než nezřízená zvědavost na lidské nitro. V době, kdy padla všechna božstva a všechny nadlidské mocnosti, projevuje se touto velkou upřímností přímo metafyzický princip pravdy a poznání.

3.

HRŮZA Z JEDNOTY

A hrůza ze lži vyúsťuje zcela mechanicky v novou formu hrůzy — strach z jednoty. Neboť jednota se objevila jako největší lež, již obelhával člověk především sebe a již obelhávalo se lidstvo celé v náboženských systémech. Pravdu lze poznat jen tehdy, padne-li představa jednoty světa, jednoty života, jednoty lidské duše. Neboť — abychom začali od nejbližšího a nejjednoduššího — lidská duše není jednotna. Ostré zření do nitra objeví velmi záhy fakt, že to, čemu říkáme individualita, je cosi, co každou chvíli zaniká a každou chvíli se znovu rodí — není to substance, ale proud rozdužených chvil různé intenzity i psychické barvy. Duše není konstanta už proto, že je to sukcesivní proud neustále proměnlivý a absolutně iracionální. Duše je rozlehlá tkáň nejrůznějších stavů vědomí, představ, idejí, pocitů, chviliek sebeuvědomění a iluzí o sobě, a tato tkáň probíhá v čase. Z toho plyne fakt nepoznatelnosti duše takto disociované v čase, její iracionální existence, již nelze zhustit v nějaká statická schémata. Tato hrůza z jednoty, jež je lživá, přechází tedy v nutný psychologický pluralismus. Duše je mnohost, nekonečnost, neobsáhlost. A básník, jenž chce být pravdivý, chytá tuto duši v proudy sukcesivních okamžiků. Příklad nejjasnější: Proust. Jeho lidé

jsou dokonale disociované bytosti, každou chvíli jiné, každý okamžik rozrůzněné. Tento integrální relativismus individuality rozrůstá se do integrálního pluralismu duše. Každý duševní stav je samostatnou entitou zcela odrůzněnou i od stavů zcela příbuzných: láska není jeden stav; je to naopak směs nejrůznějších protikladných citů, vášní a chťičů, jež je vždy jiná. A tak každý psychický stav je syntézou nesčetných protikladů.

Všecko to hluboce souvisí. Člověk takto rozdužený nemůže se soustředit k činu. Jeho jedinou funkcí je imaginace, sen. A pochopit tuto individualitu je možno jen nejpřípřímnější a nejpozornější analýzou.

4.

HRŮZA Z VŠEOBECNA

Tento iracionalismus a subjektivistický relativismus vedou nutně ke hrůze před vším všeobecným a všeplatným, ať je to idea, typ, schéma a filosofický názor. Nejkonkrétnější konkrétnost subjektivního prožitku pročištuje moderní básník od všech ideových elementů, od všech racionalistických složek — a stále si ještě není dost jist jeho reálností. Shon po konkrétnosti vede k tomu, že se z oblasti života prostě vymycují reality nadřazené živočišně prožívané chvíli. Neboť každá idea vede k jednotě. Každý útvar rozumový sdružuje jednotliviny a indukci z nich vyvozuje cosi všeplatnějšího a všeobecného. Proto i svět prožívá moderní básník jako nekonečnou mnohost singulárních jevů, jež nikdy nerostou ze stejné základy. Svět je obrovská polyfonie stejně oprávněných sil, energií, složek, z nichž každá je soběstačná a spoluurčuje vývoj světa. A vývoj světa není řízen obecnými principy, nýbrž je určován neustále vytvářenou syntézou nejrůznějších složek nekonečně rozmanitých a odrůzněných. Vývoj je horká změť neustálých dobrodružství, v níž se uplatňuje každá sebemenší entita. Nic není předem dáno. Nic není předurčeno. Žádné obecné principy se tu neuplatňují a nenapomáhají poznání konkrétnosti světového dění.

POZNÁVÁNÍ SVĚTA

Modernímu básníkovi je poznávání světa věcí bezprostředního, personálního dobývání světa. Svět je nekonečná houština a básník v ní stojí bez kompasu, bez pohodlné mapy, bez všeobecných principů. Každá pohodlnost v procesu poznávacím je znemožněna: moderní básník chytá realitu složitým uměním lovce singulárních okamžiků, individuálních stavů, reálných detailů stále proměnlivých. Nemá žádných berlí, žádných pomůcek, žádné předem dané jistoty. Toto poznání je přímo osudovou záležitostí: vždycky tu záleží na síle, bystrosti, intenzitě nervové a citlivosti srdeční. Poznávání je dobrodružství v nekonečném pralesu realit, jež se stále mění, stále přetvářejí a stále plynou. Novému básnickému poznávání byl vzat pohodlný měšťácký charakter a byla mu dána povaha osobního zápasu s holýma rukama proti přemoci faktů kypivě rozprouděných a plynulých. Toto poznávání realit a jejich souvislostí vzdává se ovšem už napřed intence integrálního poznání světa. Ne — je to poznání jedinečných věcí a stavů nakupených v nekonečném množství vedle sebe a přes sebe. Zde se nelze poznání nekonečna a věčna. Zde se jen poznávají určité reality v určitých okamžicích, za určitých okolností. Tedy je to poznání jedinečných věcí, poznání osobní a relativní, jež si nezjednodušuje mnohosti světa obecnými principy, jež právě jde k nezákonnému, singulárnímu, měnlivému.

PŘECENĚNÍ IRACIONÁLNA V MODERNÍ POEZII

Referovali jsme o základních tendencích moderní poezie. Je třeba nyní kriticky k nim přistoupit. Především dlužno vytknouti jeden základní fakt: moderní básníci přeceňují nesmírně iracionalitu světa a života. Nesmíme je ovšem žádat, aby změnili iracionální, rozumově nevysvětlitelný a nekonečný

svět v konečný, jasně vyložený a zrozumovělý svět. Básník má jinou funkci než zahradník, jenž mění prales v jemně upravený park, s půvabnými zákoutími, širokými cestami, pohodlnými lavičkami. Krása moderní poezie spočívá právě v tom, že dává zažít svět jako iracionální, nekonečný a tajemný, člověka jako živou buňku rostoucí v nejšířších vztazích světových a život sám jako nelogický proud faktů, jevů, dějů, jež nelze postihnout žádným pojmem, jež lze jen vyvolat stejně nelogickou řadou intenzivních obrazů. Síla nového umění je v tom, že pochopilo, jak hybnými silami života nejsou síly rozumu, logiky, nýbrž síly neracionální, vitální, pudové.

Nicméně však princip iracionality tak, jak je uplatněn v moderní poezii, vede k úplné anarchii.

V poezii lyrické dadaisté a surrealisté, jejich zákonní nástupci a dědicové, chtějí tvořit báseň jako bezprostřední přepis syrového proudu duševních stavů, oproštěný od všeho rozumového členění: jedinečně asociace představ v živých a spontánních obrazech je povolena. Lyrika má být čirě imaginativní projev snový, do něhož se nemísí nic utilitaristního a rozumového: báseň je pak jen proud obrazů bez členění, bez uspořádání, volný proud imaginace, jež má své zákony a nestará se o zesociální svých útvarů.

Román po vzoru Proustově mění se v psychický seismograf, zaznamenávající trpělivě všechny stavy, jejich sílu a rozmach, ale nedosahující přes všechnu intenzitu emoce k opravdu živé individualitě. Román je často jen rozvleklá kronika psychických stavů, v níž však pro samé stromy lesa nevidět.

A drama se mění v tichou povídku, jež nemá pravé zpolarizované základny — neboť v tomto umění nic nepolarizuje, nýbrž vše se vrší na jednu rovinu.

Přeceněním iracionality octl se dnešní básník v nepoznateľnu. A octl se uprostřed něho až trapně zbabělý a smutně bezradný. Místo aby se vrhl na tuto realitu s dravou chutí ji přemoci, nechá se jí vláčet, podléhá jí a nechá si vnutit její chaotičnosť a neutříděnosť. Ve snaze po dokonalé lidské upřímnosti je pak rozvláčný a nemožný. Ve snaze po dokonalé reál-

nosti je nepřehledný a nudný. Poezie je poznání iracionality, bezhraničnosti života a světa. Ale mediální přepis psychických stavů není ještě poznání lidské duše. A nahromadění obrazů o světě není ještě poznání mnohosti reality. Nesmí se dělat z nouze ctnost. A nesmí se zalézat zbaběle do žita, když stojíme před největším úkolem.

7.

KONSTRUKTIVNÍ REALISMUS

Přecenění iracionálnosti života uvádí román do velké blízkosti psychického naturalismu (freudismus, řádcí epidemicky v celém světě, tomu ovšem hodně napomáhá) a lyriku přibližuje k nové nedramatické popisnosti, jež se od starší lyrické deskripce liší jen novými prostředky obrazivými. Toto umění chce v první řadě dát životné emoce a namlouvá si, že dává bezprostřední zmatek života, hořkou iluzi jeho síly a vůně.

A přece: je to jen průchod k novému umění. Jde o problém, jak do nové formy zahrnout co nejvíce života, rozhodně více, než kolik ho dávalo starší umění. Ale tento úkol nelze řešit novým psychickým naturalismem freudovským, jenž vede k rozbledlosti a formové anarchii. Nové umění, napojené až do dřene všemi životními šťávami, prosycené světem a vědomé si toho, že život i lidská bytost jsou iracionální, nesmí před touto iracionálností složit ruce do klína, nýbrž právě vyvinout co nejvíce síly, aby pochopilo její tajemství a dalo jí výraz novou formou. Každá forma je konečná. A vzniká — ať chtějí surrealisté nebo ne — racionalizací. Básnický proces je v podstatě elementárním prožitím iracionality života, světa, individuality, a pak zracionalizováním tohoto světa do konečné formy, do konstrukce, v níž se slévá kus života s perspektivací do nekonečna a věčna; tvarová konstrukce je reálná věc, vzniklá formováním žhavých realit životních do lidsky přístupného tvaru. A toto zlidšnění iracionální látky je vždy omezením bezhraničného, zracionalizováním nerozumného. Konstrukce a realismus jsou dva póly nového umění. Jeden

bez druhého nic nejsou. Umění je jen podnětem samostatných vitálních aktů a nemůže tudíž být samo vitálním aktem v jeho syrovosti a rozlehlosti složek. Umění konstruktivního realismu vytváří užitečné věci, jež mají svou přesnou funkci v moderním životě. Jsou to samostatné reality, jež nejsou nápodobou, otiskem, obrazivým popisem, nýbrž náhražkou skutečnosti, nová skutečnost zlidštlá a funkční. Umění tohoto nového realismu je druhou fází vývoje mladé evropské generace. Prvou bylo obrovské rozšíření reality vnější i vnitřní. Druhou je formace v nové tvary, v nichž se uchová toto bujné a pohnuté období, jež muselo proniknout k nejhlubší lidskosti, aby se našlo.

Dívám se i na tu hlubokou imaginativní pasivitu našeho období jako na jev přechodný. Dnešní básník, vědomý si svého vnitřního rozkladu a nesoustředěnosti, je hluboce zaujat otázkou: kdo jsem — jaký jsem — co je ve mně. Neboť nějakou duševní jednotu musí si neustále vytvářet — jinak nelze žít. Odtud to, že jeho vztahy ke světu vnějšímu jsou tak pasivní. Období konstruktivního realismu přinese v tomto ohledu modifikaci poměrů. Již dnes hlásí se — zvláště v Americe — nová koncepce člověka a světa, popírající onen přímo nihilistický pluralismus evropské školy Freudovy, Gideovy a Proustovy, jež vidí svět a duši lidskou rozřezané na nepatrné částčky vzájemně hluboko odcizené a přímo nestyčné. Nová americká psychologie básnická, trvající ovšem na pochopení lidské duše jako mnohosti, ukazuje, jak ty rozmanité duševní sklony nejsou zcela různorodé, jak jsou příbuzné a jak každý silnější podnět organizuje všechny duševní síly k jednotné práci. Tato psychologie sceluje člověka tak rozduženého, ale ponechává mu všechno jeho nekonečné bohatství, které neochuzuje tzv. převládajícími silami. A tím člověka činí silnějšího vůči světu, jež poznává jako skutečnost stejně rozduženou, ale stejně schopnou nekonečných syntéz. Nová poezie vnímá skutečnosti jako objekt činění skutků, dějů, jež se uskuteční, kdykoliv k němu člověk vstoupí v závazný vztah. Skutečnost není tedy objektivní danost, již je nutno

se podrobit, ale není ani jen projekcí subjektivního vědomí — nýbrž je cosi transsubjektivního, co však je objektem subjektivních vztahů, jež spoluurčují realitu. Poznání této skutečnosti není tedy jen věcí vědomí, nýbrž je to prostě uskutečňování, činnost, práce. Poznání jsou tedy přímo závažné vitální akty. Neboť nejen vnímáme, ale i tvoříme skutečnost. Skutečnost není jen to, co je, nýbrž i to, co bude a být má. Naše vztahy a plány, naše poznání je tedy faktorem reality. (Müller-Freienfels.) Tyto nové vztahy ke skutečnosti odvádějí od pasivity, jež ničí dnešní umění. Konstruktivní realismus bude zde rozhodným lékem.

Tam, kde se objevují předzvěsti tohoto nového umění, lze pozorovat umění typicky nepatetické, suché, jasné a funkční, přesto, že právě v něm přicházejí zase ke slovu i velké reality duševního života, největší lidské vášně, přímo základní otázky lidského života, smrti, práce, bytí. Neboť tam, kde jsou reality, je patos nadbytečným: patos je vždycky náhražkou za nedostatek reálnosti. Uměním proniká touha nové věčnosti a nové užitečnosti. Nemůže nám být nesympatická.

Redakce obdržela od tří členů Devětsilu, jejichž práce byly otištěny v 5. čísle Hosta, projev, jímž se zříkají další spolupráce v tomto listu a odůvodňují svou další absenci Götzovým projevem o komunismu v Národním osvobození a Večeru. K tomu konstatujeme, že Götzův vztah ke komunismu byl celému Devětsilu přesně znám již od r. 1921, kdy poprvé v polemikách se střetla Literární skupina a Devětsil (Černík, Teige, Čecháček, Piša contra Götz) a že tento Götzův poměr nebyl Devětsilu závadou při spolupráci v Hostu po celá čtyři léta. Se zřetelem k tomuto faktu neotiskujeme zmíněný projev, jsouce k tomu oprávněni také tím, že jeden ze tří podpisů nebyl pravý.

V době, v níž reakce politická a s ní zároveň kulturní oparovává pole, v níž se uměle z oportunních důvodů matou pojmy, co je nové, dobré, moderní, v níž nemáme u nás nekompromisního moderního časopisu, vydáváme Frontu jako výplň mezery, jež vznikla od kolektivních projevů mladé generace před dvěma lety. Vedeme čáru, kudy asi dnes probíhá skutečná fronta výbojů, vývoje a tvorby. Chceme ne popularizovat, ale uvést přímo do jejich aktuální práce.

Tvořivá práce je plna nejistot, ozývají se myšlenky pro i proti. Nechtěli jsme setřít nic na živosti tvůrčího procesu dneška, proto jsme nedělali manifestu, ale postavili jsme vedle sebe myšlenky mnohých, i ve všech jejich rozporech. Neboť často již samo zjištění faktu je dosti důležité, a někdy i polemika slouží za podporu názoru, proti němuž je mířena. Klíčem je názor čtenářův — a Frontu vydáváme pro lidi myslící.

Žijeme v době dějinného přelomu; kde se zlomí plocha pod námi? Zůstaneme na novém světě, či zhyne se starým? Je nutno se ohlédnout — —

Jsme přesvědčeni:

Před námi je jediná možná společnost budoucnosti: socialistická, jaká bude její kultura?

Umění není dnes žádnou přímou silou v životě, není schopno životní účelnosti. Proto nutno z něho vyloučit všechny přímé

účely životní, očistit umění od prvků nefunkčních a zredukovat umění na funkci, kterou jedině může plnit. To je jedna cesta: k umění „čistému“, „abstraktnímu“, absolutnímu, elementárnímu. Ale tu je otázka: má umění vůbec ještě životní oprávněnost? Jaké je jeho místo v životě? Pojali jsme do Fronty všechny, kdož k těmto otázkám měli a chtěli co říci, ať postihli celek problému nebo část, v našem či svém osobním smyslu, teoreticky nebo tvořením.

Kudy však má jít „dialektický řez“ mezi uměním a životem? O tom ať mluví Fronta. Vracíme se k životu a jeho otázkám. V nové společnosti byli bychom bezpodmínečnými civilizačními optimisty. Dnes jsme podmíněnými.

Neboť přede vším stojí dnes otázka otázek, aktuální a svrchovaná. Jejím zodpověděním jedině pohne se vpřed i „kultura“.

Redakce

(Fronta, duben 1927)

Jindřich Štyrský & Toyen:
POPULÁRNÍ UVEDENÍ DO ARTIFICIELISMU

Moto: Pythagoras, jenž první sestrojil náhrdelník, zapomněl na čubky.

Manifestujeme artificielismus v malířství, bez ambicí nazazovat luze kouzelné brýle, jimiž by se dívala na svět, aby se v něm našla.

Artificielismus otvírá malířství novou epochu, od níž se bude datovat ztotožnění dvou tváří Janusových. Díky tomu nebudou se v něm nikdy prohánět stáda.

Jsme do té míry moderní, že nejsme si jisti, jsme-li současní.

Uchovali jsme si jedinou nevinnost: Zrcadlo bez obrazu artificielismu nebude epidemií, jako jí bylo dada atd.

Jedině absurdní je realita. Budoucnost malířství je zajištěna tím, že mu přešla přes cestu jeptiška. Kdyby na podzim opadávaly květy, co by dělaly listy?

Artificielismus je dobrodružstvím, o němž nikdo neví, jak skončí, a lze se mu jedinečně vyvarovat tím, že ho ztratíte.

Artificielismus nemá hrobů, proto mu nikdo nemůže přinést kytici.

Milovali jsme tuto kolekci vteřin, ale zatímco jsme o ní uvažovali, zkameněla.

A zatímco představy, jež máte o artificielismu, se u vás aklimatizují, budete milovat nebo štěkat jen na iluzi.

Obhajoby i nadávky budou bezmocné.

Artificielismus je hrobařem vaší blbosti.

Není nutné dávat něčemu v tomto článku důležitost.

Nám je nekonečně lhostejné, sejdete-li stářím nebo paralyzou. Jiný nás učiní šťastnějšími.

Artificielismus neuniformuje.

Proč protestujete nebo sympatizujete s artificielismem? Je to zbytečné, zůstává a přežije vás.

I. lekce: neukojená nadávka je důkazem nesmrtnosti.

II. lekce: za důsledky artificielismu nezůstáváme zodpovědní.

Artificielismus je oblastí, kam hasiči přicházejí vždy pozdě.

K tomu, abyste mohli postavit do své blízkosti artificielní Venuši, je třeba bezpečnostní stráž.

Útěcha: nakonec všichni zdegenerujete.

Vymyslili jsme artificielismus, nemajíce ničeho jiného na práci, a nemyslili jsme nikdy tančit na hlavě této fúrie.

Kdybychom aspoň našli někdy hnízdo natvrdo uvařených vajec.

Artificielismus není sdružením pro různost ani totožnost mínění.

Malířství chodilo po světě jako andělé cherubín a mokašín pouze proto, aby skalpovalo lidi, ohmatávalo ovoce, lámalo stromky a civělo do krajiny; merdre, merdre, merdre.

Epilog: poslední řádky plynou v lenosti, rozmazávající poslední zbytky úvah, jichž jsme se ještě mohli dopustit v neuvědomělosti toho, co nazýváme životem.

(Fronta, duben 1927)

Dada jsou stěhovači nábytku. Rozebrali důkladně pokoj moderního buržoy. Římsy padají a roztrácejí se. Na otomanu leží hodiny vedle peřin a Monetova obrazu. Střepey koflíků a váz pokrývají dno stěhovacího vozu. Krajky čouhají z prachu v sousedství několika párů bot. Natropivše tento půvabný nepořádek, dadaisté se rozutekli.

Surrealisté jsou ti z dadaistů, kteří našli výmluvu pro toto řádění. Odvolávají se na sen. Zatímco jsme spali, něco silnějšího, než jsme my samotní, vedlo nás uspořádat pokoj přirozeně. Žádný nebude věřit této výmluvě. Dadaisté jsou upřímnější. Můžeme je milovat. Z nenávisti proti pečlivě uklizené tradici jali se bít do všeho. Vyhodili domácího pána. Tu a tam jejich řádění přineslo zázračnou náhodu. Rozbitá váza, kopací míč a slunečník udělaly krásné zátiší. Vzali jsme si z toho poučení.

Stojíme v tomto rozbitém pokoji. Je potřeba udělat nový pořádek. Ti, kdož chtějí polorozbité předměty uložit na stará místa, budou zklamáni. Co s rozbitou vázou na nočním stolku? Použijeme jejich střepů ke škrábání bláta. Dospělý člověk, stěhovač nábytku či uklízečka si nebudou vědět rady. Je potřeba mít hodně dětské obraznosti, která dovede postavit z třísek a kaménků vše, čeho je třeba. Proč si nás všímá policie!

(Fronta, duben 1927)

Prostředek a materiál, jímž pracuje umění, je libovolný. Apollinaire říká, že lze malovat krví jako vodou. Liší-li se však v něčem řemeslo Leonardovo od řemesla dnešních tvarových a barevných kompozic, je to v odlišnosti materiálu, v dokonalosti prostředků; lidství a dojmavost, kterou umění sděluje, ovšem zůstává. Široké možnosti, bohatství prostředků je bohatstvím civilizace. Čarodějnické zaujetí Leonardovo barvou, jeho studium barevných materiálů, jeho pokusy, mísení a bádání o trvalosti jsou příbuzné civilizačnímu obdivu futuristů a materiálové, vědecké posedlosti konstruktivistů. Je-li opojené výskání futuristů nedorozuměním, byly přece manifesty futuristické civilizací starého a opuštěného celku uměleckého. Neboť prve než bude vybásněn lyrismus nového světa, je třeba jeho existenci pro umění objevit. Najít jeho hmotnou jsočnost, jeho obrovitou šíři a jeho děsivá i radostná překvapení. Nechat se unášet proudem těchto překvapení, dát se dojímat jeho silou i naivností, být strhován prudkostí katastrof, aniž by bylo nutno vykládat jejich význam. Futuristické zaujetí civilizací není ještě zaujetím řemeslníka materiálem a vůbec to není zaujetí tvůrcovo. Konstruktivisté začínají po futuristicku, u nich mašinismus je počátkem vývoje a měrou tvarů. Zůstal-li konstruktivismus jen v uměleckém pocitu, na povrchu tvarů, ve stadiu takového Légera — nemůže už uspokojit modernost a není vůbec konstruktivismem.

Konstruktivismus nebuduje na uměleckých předpokladech, ale na základech technických. Konstruktivisté trvají na tom, že vývoj umění stejně jako vývoj společenské organizace je vývojem techniky a látky. Krása, která se tolik natrápila metafyziky, je tu atributem dokonalosti. Konstruktivismus méně než uměleckým hnutím je vědou. Konstruktivisté nestudují krásno; nemluví ani o sympatických citech ani o katarzi. Nejsou filosofové ani esejisté. Jsou zaujati materiálem. Chemie, fyzika i vědy užité ve dvacátém a jedenaadvacátém století proměňují atomové sestavy a energie v nepřehledných metamorfózách. Ukazuje se, že fantazie vědce je tvůrčí, dovolíme-li si nazvat tvořením ono internacionální posunování civilizace ohromnými jeřáby vědy a techniky. Proti tomuto tvoření je básnická a umělecká práce velmi často nedochůdnou kompozicí bez fantazie. Je závislá tvarově i námětově od skutečnosti, kterou nedovede přetvořit ani proměnit v nové tvary.

Vynález je heslem století. Konstruktivismus — hnutí, které na počátku aplikovalo zásady civilizace na uměleckou práci — je tedy také zaujat materiálem. Materiálem umění. Z materiálu odvozuje své tvarové a námětové vynálezy. Velmi tuhá kázeň tvarová je vyvážena z druhé strany osvobozenou fantastičností prostředků, materiálů a způsobů zpracování. Barva, písek, plech, obrázkový výstřižek, fotografie, film, světelné hry barevné, stroj, jeviště poutají konstruktivisty. Tvarové kompozice Lisického, Mondrianovy, Doesburgovy, Eggelingovy jsou zcela přísné ve svých tvarech. Jejich formová „dokonalost“ je tak dovedena až na kraj, že se ocitla brzo (jako každá dokonalost) na konci svého vývoje. Čtverec a kruh jsou nejdokonalejšími tvary rovinnými a jejich dokonalost — která tak imponuje konstruktivistům — dá se kombinovat v několika vztazích, z nichž 90 % nevzbuzuje už v nás tvarových emocí, ale unavuje příbuzností opakování. To, čím se tento konstruktivismus zachraňuje, je bohatství materiálu, vynalézavost, jež vystoupila už dávno z břehů rámového obrazu a konstruuje volně v rovině, prostoru i čase: přesností

a obrysovou čistotou typografie v knihách, fyziologicky působivými dojmy čistě barevnými v obrazových plochách, pohyblivostí filmového obrazu a překvapivými dojmy prostorových pohyblivých konstrukcí, mechanickými balety (Schlemer), světelnými hrami (Hirschl-Prottsch) aj.

Stejně tak slovní konstrukce ruského zauma jsou příkladem vědecké, vynalézavé techniky slovního umění. Hlas, slovo přestává tu být sdělením, je to osvobození slova jako materiálu. Zvukové tvary, jejich podobnosti a kontrasty, jejich trvání, intenzita, rytmický sled, dynamika přízvuků a dojmů mají jistě nespočetná množství kombinací a permutací. To, co bylo dokázáno s umělým slovem Zdaněvičem, Chlebnikovem, Šeršeněvičem a v Německu Kurtem Schwittersem, překvapuje důsledností i odvahou fantazie. Poezie se tu stává bezpojmovou hrou vokálů a konsonant, hudbou, kde šest oktáv klavíru je nahrazeno hlasy aeiou a konsonantami abecedy. A vzpomeneme tu hned Tristana Tzary, který vede do důsledků tuto hru až k samé její absurdnosti. Hraje si se slovy stejně jako zaum s hláskami. Řadí za sebou slova bez ohledu na syntax, pojmový vztah a význam. Vytahuje básně z klobouku. Stavba ruských a německých konstruktivistů, která je k sobě tvarově přísná až do askeze, jež svou zákonitost a naprostou čistotnost linií, ploch a prostorů učinila si modlou, tato „konstrukce“ je z druhé strany dosažena veselostí dada, jež si neukládá zákonitosti vůbec. Zatímco by se recept konstruktivismu stal unaveným kodexem školy, žáků a nudy, je vynález Tzarův vtípem básníka a dobrodružstvím fantasy. Bylo by veselé představit si epigonství tohoto básníka, který vytahuje své básně z rozstříhaných tištěných slov jako čísla loterní básnické výhry. Epigonství také přivedené ad absurdum. Naproti tomu konstruktivisté nemají větší ctižádosti, než svými vynálezy položit základ metodám školsky, ba až pedantsky jasným a přesným, dát klasicky čistý základ pro jasné tvoření moderního člověka. Vyčistit pole až ke gramatickým prvkům umění. Konstruktivisté zakládají školy. Bau-

haus založený za pomoci socialistického režimu v Německu ve Výmaru chce — pokud je to možné — systemizovat ty předpoklady moderního umění, materiál a metody dané civilizací, jež jsou ožívovány espritem nového člověka.

„Školování“ je vedlejším znakem, hlavním je tu vůle najít někde ve spoustách zmotané, tragické, extatické, spirituální, skeptické a zoufale prázdné estetiky — najít východisko tak elementární, tak každému samozřejmé, tak negeniálně pochopitelné a hmotně viditelné, že dává samo chuť k práci, optimistickou víru ve stabilitu výrobku a sebeuspokojení zřetelnosti cíle. Tato snaha odgeniálnit výrobu dojímavých prostředků (umění) geniálním vynálezem platným a pochopitelným pro všechny — to je aplikace edisonství pro umění. To je víra v zázračné funkce skryté v materiálu, jeho atomových a molekulárních silách, které je třeba jen uvolnit, aby rozzářily se svými X paprsky, aby v našem vnímání našly anténu svých vlnivých kruhů. Nedůvěru v genialitu, která traktovala vytrvale jen Achilly, Tristany, Libuše, Kondelíky a Borkmany! Genialita důvěruje sobě neomezeně. Skládá všechnu důvěru do své tvořivosti. Nevěří, že by i materiál byl podnětem emoce, uspokojením fantazie, překvapením vnímání. Individualistické umění geniů neguje materiál, aby vyzdvihlo sebe. Moderní umění popírá námět, aby vyzdvihlo metodu, všechny nové a fantastické vztahy utajené ve slovech a věcech, krátce: v materiálové skutečnosti. Lartpoullartismus nebyl zvrácený v tom, jak přeceňoval umění, nebyl také špatný proto, že se uměním tak důkladně zabýval. Byl odsouzen ke zničení, že ukládal umění zvrácené funkce, nebo lépe, že mu vůbec funkcí neukládal vyjma subjektivního uspokojení tvůrce — básníka, malíře, sochaře atd. Svými vysušenými náměty a utkvělými metodami i názorem se stával muzeálností, vězením pro hlad smyslů a citů. Nové umění je nové objevem své funkčnosti. Profesionální umělecká zaujatost nečinila umělce lartpoullartistní nesociálními — naopak, jestliže stanovíme profesionalitu a odbornost, stanovíme ji vždycky vzhledem k ostatní výrobě,

stanovíme ji objektivně vzhledem k cílevědomosti a také dokonalosti výrobku, ať jsou jím židle, boty nebo obrazy a romány. Nesociálnost ležela ve špatně položených úkolech, ve všeobecné účinnosti někdy mrtvé, jindy uměle umrtvované. „Ztělesňování“, „zhmotnění“, onen „mystický tvůrčí proces“, kterým „umělec hovořil k duším“ — (lépe řečeno: kterým uspokojoval individuální a okamžité chvění svého temperamentu a nálady), — ten pro lartpoullartistní umění hleděl dát umělci co nejméně skutečností, co nejméně půvabů odvozených z hmotného materiálu. Nerespektoval skutečnost divadelní svými „literárními dramaty“, jako nerespektoval čistotu barevnou a přesnost linií impresionistickým chaosem barevným a kresebným.

Konstruktivisté nevěří ve tvoření ze sebe sama, z jakési absolutní intuice, z naprostého daru génia. Úpadek kabinetního umění vidí v necivilizované a necivilizační omezenosti artismu, v jeho zaslepené omezenosti proti životu, proti jeho strhujícím skutečnostem a bouřlivým novotám. Rozšiřují tedy materiálové předpoklady umění ke svobodě a nezávislosti. Nebyl to sám konstruktivismus, který tu čistil pole a přinášel objevy. Lze říci, že konstruktivismus je v tom dědicem logiky kubismu i nihilismu dadaistů. Dojít k lidské vnímavosti — ať po cestách sankcionovaných hierarchií múz, či nikoli — to je usilování umění, jež by bylo možná nazvat konstruktivním. Učinit nositelem básnické myšlenky a představy všechno, co se nějak dotýká lidské vnímavosti, zformovat každou skutečnost, která může po fyziologických cestách našich smyslů dospět k centrům uvědomění a asociací. Učinit tuto skutečnost materiálem básnické sdílnosti, o které praví Tristan Tzara, že je schopností sdělit určité množství lidskosti. Hledají se cesty sdílnosti, možnosti a rozmanitosti světelných, barevných, zvukových vlnění, cesty ze světa ke středu člověka. Nevylučují se žádné pocitové a vjemové možnosti; futurismem nalezený tactilismus (umění hmatu) stejně i umění chuti jsou jen různé způsoby a rozličné intenzity vnímání. Kdyby to bylo možné, přálo by si toto

umělecké hnutí nalézt nový a dosud neobjevený galvanoskop v člověku, po němž by elektrické století přímo sdílelo lidem jiskrové záchvěvy.

Znaky uměleckého konstruktivismu jsou v umění zásadami uměleckého řemesla, organizace výroby a jeho spolehlivé upotřebitelnosti pro člověka. Jsou vědění. Lze se jim naučit. Mimo to vzniká v umění „konstruktivismus“ jako pocit buzený současnými krizemi světa. Pro umělce je to i názorové pozadí, od kterého se odráží nebo se kterým kontrastuje současná anarchie společenského života. Tento „konstruktivismus“ není pro umělce způsobem práce, metodou, kterou se budí dojmy v diváku nebo čtenáři, je to „konstruktivismus“ citové a volní reakce na řád nebo rozvrat světa. Je to ta část osobnosti básníka, která usměrňuje jeho lyrismus, která je mírou pro všechny hodnoty, která dělá Michelangela i Shakespeara člověkem renesance, umělecky v obou tak rozlišné. Pro dnešek předpokládáme tedy „konstruktivismus“ jako něco stylově tvorného, jako něco obdobného v renesanci, jež ji dělalo renesancí a barok barokem. Omezujeme-li se na „konstruktivistické umění“ a domníváme-li se, že to je vše, čím lze konstruktivismus charakterizovat — zužujeme tím jeho význam.

Neboť konstruktivismus je více než uměním. Konstruktivistická teze Erenburgova, že „umění přestane být uměním“, platí podnes, pokud tato devíza říkala, že konstruktivismus v životě, v technice, vědě, ať uspokojuje estetickou vnímavost, ať dává mocné dojmy či nikoli — že tato oblast moderního života, která koresponduje s citivostí moderního člověka — není uměním. Konstruktivismus a konstrukce nemůže být předmětem jen uměleckého rozboru.

Zasahuje celý život v jeho šíři. Pokud platil pro umění, vznikl tam jako uvědomění způsobu a směru životního poválečného vývoje, zvláště v Rusku, a budil tam své analogie. Znamenal rozhodný a široký vzmach lidských sil k racionálnímu budování po ohromné válečné destrukci, leninský zápas

o organizaci hmotných základů života. Využití a přemožení přírody. Přemožení tíže tím, že se tato učiní přesným předpokladem rozpočtů: kilometrový mostní oblouk a vzlet aeroplánu.

Přemožení lidské bídy tím, že ji postavíme jako prvního člena v organizačním plánu hospodářském. Konstruktivismus je vždycky elementárním předpokladem,ází, úsilím po vyhledání silokřivkového centra, snahou nalézt rovnítko mezi množstvím předpokládaných a dosahovaných kvantit, nejenom poznáním přírodní kauzality, ale i zapřažením její do budování podle představ lidského ducha. Tyto představy, tato člověkem vytvořovaná zákonitost — to je modernost, to je výsledek a také odpověď na společenské dění. Konstruktivismus není moderní nápadem, je moderní vytvářením hodnot, kterými člověk obohacuje člověka. Konstruktivismus je antropocentrický, měří vše lidskou mírou. Není humanistický, je však výlučně lidský. Nedomnívá se, že „odpočívat na lůnu přírody“ stačí na „přírozenost“ člověka. Tvrdí, že člověk má svou vlastní tvořivost, která není analogií nebo napodobením tvořivosti přírodní, nýbrž která staví úkoly pro člověka i proti přírodě. Konstruktivismus je tedy protipřírozený, pokud věří, že poznání přírodních skutečností: zákonu dědičnosti, zákonu boje o život atd. atd. — nezavazuje člověka k tomu, aby je učinil zákony svého jednání, nýbrž aby proti nim postavil svou skutečnost a lidskému celku prospěšnou zákonitost. Toto omezení konstruktivismu na lidské problémy způsobuje jeho reálnost a realističnost, to je příčinou, proč konstruktivismus nezná neřešitelných problémů. Východiskem je mu realita a formuluje-li si konstruktivismus cíl, je mu tato formulace zároveň už cestou. Počítá vždycky jen s elementárními konstantami. Nemá smyslu pro odstín, polotón, nakřivení a přílišnou individualizaci, nikoli pro svou slepotu, ale po přílišnou citlivost k čistotě, kázni, přesnosti, jasu.

Toto životní hnutí nebo způsob sociální organizace má

ovšem vztah k umění. Předpokladem konstruktivismu je život, nikoli umění. A úsilí, které chce zachovávat život v jeho prvních podmínkách, které chce uspokojit hlavní žádosti člověka — toto hnutí nemá zájmu na umění, jež plýtvá životními dary — chcete-li, jež je ničí, kazí — které je okatým luxusem, zneužívajícím schopností lidských. Umění je, podle estetiků, hrou s tím, co člověk má nejlepšího. Konstruktivismus nutí ke kázni již s těmi nejnütnějšími prostředky. Konstruktivistické umění je tedy *contradictio in adjecto*. Nelze obé smířit. Konstruktivismu musí jít tedy o základní změnu v tom historickém tvaru lidského projevu, který se jmenuje uměním.

Umění není konstruktivismu nedotknutelným fetišem, rakvi s několika geniálními mrtvolami, jež s sebou vlekou národy do zaslíbené země. Konstruktivismus respektuje umění jen potud, pokud je živou skutečností. Umění *žije*. Je to funkce odpovídající jistým potřebám člověka. Umění přestává být uměním, pokud přestává být touto funkční skutečností. Plní-li něco jiného (ať je to cokoli) funkce umění, bude to „umění“ — byť i to „umění“ nebylo možná zařadit do zděděné hierarchie múz. Přísná funkčnost všeho, cokoli člověk vyrábí nebo formuje, nač věnuje svou sílu a čas, to je „konstruktivismus“ v umění. Platí zase pro všechny obory lidské práce a v umění tento konstruktivismus nejví se žádnými „standardními“ formami, lešením ani železným obloukem. Konstruktivismus není otázka tvaru, není kubusem ani obloukem, není samohláskou ani rýmem — tvar není napřed, jde teprve z účelu a materiálu.

Pozorujeme-li skutečné funkce umění, nacházíme, že umění bylo velmi zřídka konstruktivní částí lidského projevu. Bylo-li kdy umění něčím pozoruhodné, bylo to destrukcí, vzpourou proti pořádku, exhibicionismem představ, výjimečností citů, tvořením světů jiných zákonitostí a jiné ladnosti, než kterou se honosila krása. Bylo často prostitucí krásy, svou harmonii skládalo z ošklivosti a neřesti, žilo často z patosu

vzpourey, ironie nihilismu a z nijakého humoru. Bylo-li umění nabito funkcemi, bylo-li opravdu uměním, bylo to baudelairovské „là-bas“, duchem dekadence, kacífství, souborem všech hašíšových opilostí, vášní, vytržení, jež mířila proti životu, proti kořenům a základům, jež tak těžko chce stavět konstruktivismus. Umění bylo iluzí. Iluzí nových světů. Nikdy nepoznaným iluzionistickým dobrodružstvím naší touhy po štěstí. Anarchistickou svobodou fantazie, která k tolika pokušením přidala nová, uspokojením všech citů, které se vždy pokládaly za zvrácené: vypjatého egoismu, sadistické pomstychtivosti, kruté nenávisti, tajného zadostiučinění z tragického utrpení divadelního hrdiny, veselosti a smíchu z ubohosti hlupáka. Amoralnost umění není problémem, byla vždy skutečností. Umění bylo většinou špatným vzorem. Odvážné hrdinství bylo námětem umění nikoli pro své mravní kvality, ale pro kypivost emocí, které vzbuzuje každá vzpoura, pro prudkost vášní, jež rozevře boj. „Tragický pád“ nebo „harmonický závěr“ není v umění pro ocenění dobra nebo trestu, ale proto, aby pro lidskou vnímavost povstal celek. Tímto závěrem vypíná lidský zájem svůj indukovaný proud. Jinak by neuspokojený fungoval naprázdno.

Společenská konstrukce, která buduje v čistých proporcích harmonický život — tato konstruktivní snaha osvětlit všechny tmavé kouty, špínu a bídu života nešla bez povšimnutí podle opiových doupat umění. Nic nekontrastuje víc s plánem konstruktivismu než tato vysněná veselost, která se povaluje v exkrementech kalného života, než nádherná lež, šroubovaná až do fantaskně nakloněných pater opilého nebe. Ohromná iluze, toto závratné nic, kterému byly obětovány nejlepší síly lidské — je sociálním faktem, je nepopíratelnou skutečností, ba říká si, že je tím nejlepším, co život má.

Konstruktivismus staví tedy otázku, je-li iluze sama funkcí, nebo ukazuje-li nedostatek funkční organizace. Vzniká-li, jako k síle dostředivé vzniká odstředivost, jako reakce na popud,

jako dosažení rovnováhy. Konstruktivismus dopovídá, že iluze je nedostatkem, že vzniká na předpokladech, jež nejsou zcela konstruktivní, je známkou, že životní organizace někde není vyplněna úplně nebo dokonale. Nejde o to brát iluze, ale dávat skutečnost. Poskytovat takové zaujetí smyslem, senzibilitě a všem nadbytkům energie fyzické a psychické, že nevznikají tragicky umělecké závratě těla a ducha. Konstruktivismus chce tedy revolucionovat pojem umění. Obrací se k jeho nejprvnějším předpokladům. Věřící, že z reálného splnění těchto předpokladů zformuje se tvar i funkce umění. Hledá neiluzionistické, netragické, radostné a poetické funkce barev, zvuků a slov. Jde na věc laboratorně a při snaze po spoutání smyslů, po primárních funkcích, po nejprostších, nejsamozřejmějších základech nespojuje s barvou, zvukem, prostorovým tvarem žádné asociace. Tvoří umění vjemů, umění fyziologických účinků vnějšího světa na smysly. Odpoutává úmyslně tvary od podobnosti se světem představ nashromážděných v nás životem. Dosahuje v tom podivuhodné čistoty (Lisickij, Moholy-Nagy, Richter, Egge-ling, Mondrian), tyto laboratorní vědecké tvary zdají se ve své odvážné rovnováze a vědecky zamýšlené účinnosti snad jakýmsi uměním, abstrakcí, snad zaujetím matematickou krásou, snad novým klasicismem forem. Ale ani abstrakce, ani dojmy početní rovnováhy, ani klasické umění nemá nic společného s tímto konstruktivistickým problémem. Je to umění velmi reálně a konkrétně odvážené, poezie samozřejmě čistoty, primitivismu v moderním slova smyslu, bez dekadentních a perverzních alur; umění pro všechny — fyziologicky stejně poutavé jako jemně odvážené. Umění hodné společenské harmonie socialistického řádu, umění pro člověka, jehož život je plný činnosti, jehož fyzická síla je nejenom absorbována prací, ale i tělesnou hrou. Konstruktivismus nemůže předpokládat zahálčivých schopností, neuspokojených funkcí, položivota, lačné chudoby po nejprost-

ších podmínkách života nebo nudy, již zachraňuje jen nejfantastičtější dráždění představ. Konstruktivismus nemůže být proto chápán jako nějaká dosažitelná umělecká realizace v libovolném společenském řádu, je významově zavázán k tomu, aby stavěl všechno od skutečného základu, tedy aby umělečkou nadstavbu podmiňoval sociálním zřízením. Jest mu tedy předpokládati činného člověka, novou organizaci práce, a nad touto organizací budovat uspokojení luxusu. Toto umění nezákladných tvarů nemůže uspokojit romantického měšťáka, senzibilitu lidí, kteří nadčlověka v umění hledají jen proto, že nenalézají v životě ani lidského průměru. Umělec přenášející logiku (nebo lépe: alogičnost) umění do života je tak trochu blázen, vzpomeneme-li, jak podle freudiánské definice se vymezuje šílenství: báseň, kterou se nemocnému podařilo žít. Konstruktivismu jde o to, aby oddělil obě funkce. Stejně jako nemísí materiál, nepřenáší „logiku“ a výpočet jednoho materiálu na druhý, nemísí ani logiku lidské fantazie s logikou jevů, logiku úsudku s logikou citu.

Konstruktivismus znamená uspokojení základních potřeb lidských a tím samým vymýcení všech iluzivních, mámivých, opájitvých a náhražkových funkcí, které kdy umění mělo. Skutečné funkce umění neodpovídaly jeho pověsti. Fetišistický názor na umění vypěstil se až k poetickému mesiánství: k představě o spáse světa básnickým géníem. Romantismus stejně jako expresionismus léčily svět extází svého básníka. Slovy. Poselstvím. Patosem výkřiků a zjevení. Toto měšťácké umění znovuzrozuje svět hudbou wagnerovských žesťů. A proč by svět nemohl být přiveden k rozumu i barvou nebo sochou? Nadčlověčství je v XX. století umělecké mesiánství v básnické formě. Toto mesiánství i nadčlověčství, které zamotávalo svět i básníka do větší ještě bídy, musilo vést k tragickým rozkolům člověka a světa. Neboť logika světa nikdy neodpovídala logice strof a melodií. Umění musilo být názorově pesimistické.

Konstruktivismus popírá tragické rozkoly jedince se světem. Pesimismus umělecký nechápe jako popření všech životních hodnot, ale jako senzuální a představo-
vou reakci na opojení a dary světa. Konstruktivismus nedává umění právo k útěku ze světa skutečností do světa krásných iluzí, ale chce od něho, aby se dovedlo vyrovnávat se světem, aby harmonizovalo opojení skutečností opojením fantazie, aby práci vyvažovalo hrou, aby k pocitu povinnosti dávalo pocit štěstí, aby k dobrým základům vršilo odvážnou stavbu.

Konstruktivismus determinuje umění v celku, pojmu a funkci. Neformuje přímo, nedává tvarových zákonů, nenařizuje názoru, syžetu, nezasahuje bezprostředně do odborné práce umělecké. Lze-li uvést konstruktivismus do nějakého vztahu k umění, je to jen množstvím skutečnosti, kterou konstruktivismus postavil před umění, je to jen formováním člověka jako společenského tvora, jehož konstruktivismus odevzdává umění, aby mu dalo nikoli imaginaci štěstí, ale aby harmonii hmotných potřeb doplnilo harmonií citového života, radostí činné fantazie a štěstím pracujících schopností, které nemají překážek. Konstruktivismus determinuje lidské by-
dlení, organizuje cílevědomě výrobu a spotřebu potravy; staví jedince doprostřed společnosti tak, že ke všemu a ke všem jdou přímé, schůdné cesty, proměňuje anarchii zmotaného prostřednictví a prostředníků v naší společnosti na poměry primitivně srozumitelné a jasné — tím vším determinuje také člověka. Předpokládá z nové společenské konstrukce hluboké změny v senzibilitě lidské. Můžeme říci, že civilizuje citový život člověka, že civilizuje i „podvědomí“, protože tělesným nutnostem vyhovuje v potřebách i v činnosti a psychickému životu dává vědomí a uvědomění toho, před čím se zastavuje současný život a svět jeho hodnot. Civilizace psychického života člověka a společnosti, nové stavy senzibility, zostření a zjemnění nervů do nových nervóz, to je konstrukce, se kterou je hlavně počítat umění.

Konstruktivismus prodlužuje tím svůj plán, vystavený na nejvšeobecnějších a spolehlivých základech, do oblasti jevů a dějů vyhrazených posud intuici básnické, odvaze dryáč-
níků, hypotézám uzavřených filosofů, šílenství posedlých psychiatrů a spekulaci vyděračných hypnotizérů a chce nahradit šílenství, hypotézy, humbuk a spekulaci svou vědeckou determinací. Ať svou věc provede či nikoliv, ať najde metody této práce, nebo je mu třeba ještě velmi dlouhého úsilí — plán je bezpečně založen, logika je příkladem důslednosti a cíl je hodný tohoto století. Ať jmenujeme psychotechniku, ať vzpomeneme psychoanalýzy, oba tyto vynálezy a metody vědecké práce — spíš než filosofické systémy — jsou dokladem pro současný vstup vědecké determinace do duševního dění. Jsou objevením metod, kterými lze získat některé konstanty fyziologického a psychického života. A po objevení těchto konstant musí následovat totéž, co po objevení soustav zákonitostí v přírodních vědách, civilizace jich, využití jich pro „bohatství“ člověka a společnosti a konečně vědomé jich organizování k lidskému cíli, k rovnovážné harmonii, již lze nazvat novou, civilizační kulturou. Ohromné a nepřičetné plýtvání nervovou a psychickou energií dospělého dělníka i učícího se v současném životě roste ještě do přízračnějších a hrůznějších forem, jakmile je možná toto plýtvání porovnat s výsledky rozumné a vědecké civilizace duševní práce a učení. Myslíme na to, jak ústavy, jakým je Centrální institut práce v Moskvě (CIT), jak ty proměňují vzhled a rozlohu duševního života dělníkovy, jak šetří jeho schopností, jak tu se snadno a bez katastrof míjejí krize, které rozbíjejí jednotný růst duševních mohutností u našich dělníků a učících se v zoufalství, sebedopceňování, odporu k okolí a práci, v rozlomení každého přímého vztahu mezi světem, společností a nitrem. To je zatím jeden a úzký příklad ekonomizace, vědecké konstrukce, jež našla své konstanty v několika fyziologických zákonech, na nichž dovedla postavit plán obnovy hospodářského života. Tato oblast, týkající se toho, co je nejdůležitější v organizaci duševnosti; práce a výroby, je jen úsekem v duševních proje-

vech člověka. Podle stupňů důležitosti a potřeby dojde i na ostatní. Vždycky na jedné straně půjde tu o nejracionalnější a nejekonomičtější využití energie, aby se na druhé straně získalo co nejvíce přebytku času a sil. Nadbytky — ty jsou pramenem pro získání tohoto pocitu, který pokládáme za pravý cíl života: štěstí. Život nežijeme pro ekonomii energie a času: dostává cenu jen utrácíme-li energii i čas, získané přísnou ekonomičností, v neekonomických, luxusních projevech, jež člověku zaopatřují pocit štěstí.

Takto tedy konstruktivismus zasahuje přímo do umění, avšak vzdaluje se více a více od názvu „konstruktivistické umění“. Jediné, zač umění konstruktivismu vděčí, je vytvoření těch předpokladů, které provokují vznik jeho. Předpokládá se určitá civilizace přírodních sil a hmoty pro člověka, předpokládá se rovněž určitá civilizace ve způsobu myšlení, cítění a chtění člověka. Názor tohoto nového člověka je ovšem i názorem umění. Práce umělecká, tj. práce na vytvoření nových forem, na vynalezení nového způsobu dojmání — je charakterizována stejně jako každá práce: svou vědomou metodičností a ujasněním cíle. Čistotou ve zpracování a solidností v jednotném materiálu, vyloučením všech nesprávných nebo příživných funkcí. Umění musí být uměním. Jinak by bylo nečistým tvarem a nedopatřením zmatené práce. Pokud přestane být uměním, znamená to, že vyloučilo ze sebe funkce, které v životě nacházejí uplatnění lepšího, anebo že ztratilo funkce, jichž dobře konstruovaná společnost nemá zapotřebí. Toto umění konstruktivního řádu má tutěž touhu — pokud je prací a řemeslem, aby proniklo až k určitým konstantám v duševním životě člověka, na nichž by mohlo stavět. Touhou umělců, pokud jsou výrobci a řemeslníky, je stejná ekonomizace práce, vylučování oněch geniálních obětí, které umění a jeho luxusu přinášelo tolik uměleckých existencí, tyto geniální „skoky do tmy“, tyto odvážné, nenávisně potí-

rané zázraky umění, které se platily smrtí hladem, nervovým zničením nebo zkažením tvořivé síly tolika umělců — tato umělecká salta musí se stát bezpečným vědeckým tréninkem, vědomou prací, metodičností tvořivou, jakou je metodičnost vědce, vyhledáváním a stanovením příčinných vztahů mezi námětem umění a vnímáním. Umělci, kteří předjali tyto názory konstruktivní společnosti, jsou stejně tvůrci jako experimentátory. Jejich experiment není ledabylost nebo zvědavost, jež si sama dělá potěšení nebo má zadostiučinění ve vlastní exhibičnosti, ale experiment je ověřování tvůrčího plánu a pokus o tvar dobytý fantazií z přesných předpokladů. Mají touhu najít ve vnímavosti lidské pevné opory, chtějí vysledovat cestu od uměleckého objektu k emoci diváka. Věda v tomto umění není sama sobě účelem, není to „vědecké umění“, ve kterém by vědecké náměty byly traktovány tak, jako naturalismus traktoval nauku o dědičnosti, nebo Lenormand dramaticky zpracovává nauku o výkladu snu, ale je to důraz položený na fakt, že umělecký předmět je hodnota objektivní, která má platnost v určité obecnosti, a tedy má také objektivní a obecné vztahy ve své práci. Čím tento vztah je obecnějším, tím je pro umění závažnějším. Ale věda je mnoho pro umělce a velmi málo pro diváka, čtenáře, posluchače. Fakt, že železo je těžké nebo že je vodičem tepla a elektřiny, nám nepoví nic ani o parním válci, ani o železobetonu. Nad vědou roste teprve tvoření. Tvoření předpokládá nikoli otroctví vědě, ale odvahu postavit si cíle, jež přirozená fakta překonávají. Obecné, přirozené a přírodní dojmavosti jsou málo umělci. Tvoří spíše proti nim, tvoří, aby postavil proti nim rovnomocninu, aby dosáhl síly přírodních dojmavostí pochodem a metodou zcela odlišnou, protipřírodní v tom, že je to metoda lidská. Umění je svobodou ducha, svobodou, která dosahuje vrcholu lidské činnosti, opatřujíc pocit z dosažení cíle života, dávajíc štěstí.

(Fronta, duben 1927)

Dnešní situace umění není naprosto tak zoufalá, jak se snad hlásá hned z několika stran. Ukázalo se nade vše jasně, že umění nemůže být samo pro sebe a že aspoň kus nějakého cíle nad obzorem být musí. Jenomže tohle právě nesou těžce generace včerejška, z nichž jsme vyšli, a těžko toto sousto polykají, zatímco obzory jdou vstříc často s nehotovými experimenty a kupodivu! pořád i s malou technickou pohotovostí. Staré doby se zase vtínají do nových a to nás mate ještě více.

Ale snad je to všechno opravdu nějaký vítězný přerod a na mrtvolách „ze zbytečných rozpaků“ nezáleží.

Ze všech umění vidím před sebou jasně budoucnost architektury a sochařství. Tyto obzory se zvládnou, neboť lidstvo se už nekrčí. Méně jasna je mně budoucnost filmu a divadla; prožili jsme a prožíváme v jejich vývoji spoustu hesel, která jsou zmodernizovaná ničemnost a starý kalendář nového vydání. Velmi mne zajímá román a jeho kombinace s dějinami, statistikou, brožurou i dramatem. Myslím, že „román“ stane se požadavkem a nutností budoucnosti, ale románové historie to nebudou. Sociologické pravdy rozleptají dnešní román na špinavé smetí, filosofie je vyvětrá — a všichni konstruktivní lidé hodí do toho materiál, který bude barva sama a dynamit sám. I bude zase rozkoší, ctí a zoufalým příkazem čísti knihu.

Konkrétní práce? Házet už předem do oblak i na štíty

poděšených domů tmavé i veselé hrůzy přichystaného velkého dobrodružství, na jehož příchod čekáme od nepaměti všichni, a pro tento časový úsek od chvíle, kdy se narodíme.

(Fronta, duben 1927)

Principem všeho kosmického dění je pohyb. *Rytmus* = konkrétní obraz abstraktního pohybu. Všechny nejvyšší projevy lidství jsou konkrétním promítnutím — výrazem tohoto kupředu spějícího kosmického rytmu — neb vše se rodí, vyvíjí a upadá na tomto kupředu letícím abstraktním oblouku = „časoprostoru“ a nic nezachovává ani vteřinu své tvářnosti. Všechny kosmické organismy jsou podřízeny tomuto kosmickému tvůrčímu procesu a probíhají třemi stadii:

neurčitým mlhavým počátkem (vznik ideje, vzrůst intenzity koncentrace), určitým vrcholným momentem a stadiem, kdy upadají do neurčitého, mlhavého konce.

Nastupuje *modulace* = vybavení určité nové ideje z mlhavého počátku. Každý organismus pohybuje se těmito krátkými oblouky psychofyzickými na vylíčeném oblouku časovém.

Hudba, melodie, znějící pohyb, musí být konkrétním promítnutím pohybu tvůrčího organismu na oblouk času, jenž letí svým abstraktním rytmem kupředu. Situace psychofyzické udávají pohyb tvůrčího organismu a současně „světla a stíny“ =

intervaly tónové,	myslí-li zvukově,
„ barevné,	„ barevně,
„ tvarové,	„ prostorově.

Má-li organismus schopnost a potřebu produkovat „dvousmyslově“, tónobarevně, a shrne-li toto myšlení v jednotnou výrazovou formu = *barevná hudba*.

Tato melodika je přesným a pravdivým zrcadlem vnitřního pohybu organismu a logickým přírodním zákonem *pramelodie*.

Tedy v pohybové melodii nemůže se žádný tón nebo rytmicko-melodická figura v jednu již zazněvší formě opakovat. Každý tón má smysl vždy jen pro nejbližší příště následující.

Pohybová melodika, kupředu toužící, nemůže se ovšem utloukat na 12 chromatických tónech. Dravý proud melodické invence si musí rozšiřovat tónový materiál, tvoří nové tónové řady k dosažení pravdivějšího uměleckého výrazu (řady čtvrttónů, šestin tónů ap.).

V budoucnu rozšíří se výrazový materiál jistě na nejkrajnější přírodní zvukové hranice.

Přirozené zákony pohybové melodiky ukazují oprávněnost nejen hudby čtvrttónů, ale i šestin tónů a osmin tónů i šumů (notace v číslicích).

Pohybová melodika nesnese ovšem ani zasazování tónových řetězců do starých, vyježděných forem hudebních.

Je schopna vždy jen jediné formy, „oblouku“, vždy jen jednou tím způsobem časem probíhajícího.

Je schopna miliónů „oblouků“ vždy jiných, tedy miliónů vždy nových forem.

Je počátkem nového hudebního slohu, vyjadřujícího novou hudební pravdu.

(Fronta, duben 1927)

E. F. Burian:
VOLNOU CESTU NOVÝM HUDEBNÍM
KRÁSÁM!

Umění vyjadřovat se tóny.

Tedy ne citečky, jejichž úkolem bylo dojmát. Ne melancholická prázdnota, pohybující se v atmosférických prázdnotách. Ani andělská pomoc filosofů metafyziků. Ani rozprádání nekonečných tasemnic ponurých nálad.

Umění vyjadřovat se tóny.

A především umění.

V tónech je hudební počátek, hudební zadostiučinění. Nic nového, a přece revolučně převratné. Víme z dob minulých, kdy muzikant se zaměstnával mimohudebními problémy, rozprádal cyklické debaty, měnil hudbu na profesorský algebraický pedantismus, že znečistil hudební umění posláním, jež mu nepřísluší:

malovalo se,
stavělo,
básnilo,
filosofovalo se,

a div, že nesočařilo,

a prvopočátek hudby: *tón* byl opomenut a velmi šikovně zkonzumován. Nevědomost, z níž bylo jenom několika málo géniům dáno osvobodit se, a to jenom tehdy, byli-li pokrytečtí, že jenom napohled se jejich díla nelišila od nehu-

dební doby. Základně však vyzpívali svůj účel jedině novými komplexy tónů a jenom hudební velikost byla s to zdolat mimohudební představy vybavované nebo násilím vtloukávané a okolnostmi navěšované. Velkou chybou těchto komponistů byla jejich estetická nezúčastněnost. Mohli připravit mnohem lépe svoji dobu a zjednodušit vnímání svého novátorství.

Tón.

Zvuk s definovatelnou výškou. Spleť alikvotních konsonancí.

Zvuk.

Výška nedefinovatelná. Spleť alikvotních disonancí.

Samoúčelný materiál. Malířova osvobozená barva. Alikvotní záchvěvy jsou podružné, odvozené. Fyzikálně omezená nutnost, jež obepíná vlastně všechno živé, schopné pohybu. Proto tón a jeho akustický problém má na tvoření teprve druhořadý vliv. Hudební tvoření vyplývá principiálně z *pohybové zákonitosti tónu*, z jeho bohatství začínat a následovat.

Tedy: materiál hudebního tvoření je dělen ve dvě, jež je jeho formou i obsahem,

v tón, zvuk,
v pohyb.

Negací ustálených a vžitých forem nalézáme nové klady, v nichž vlastně „nové“ je jenom zvrtně pochopené:

zvuk:

dříve: schopný jenom svojí definovatelnou výškou a literární návěsností;

dnes: uznáváme kultivovanost veškerého zvuku, jehož vazba je čistě hudební ve tvůrčím okamžiku (nikoli ustálenou formou);

popíráme možnost zvukového literárníčení;

pohyb:

dříve: podružná technická samozřejmost;

dnes: samostatná, svéprávná složka;

nástroj:

dříve: pravidelně znějící prostředek k symbolickému a tónomalebnému výrazu;

dnes: osvobozený prvek skladebného crescenda;

nástroj reprezentuje zvukovou alikvotní konstrukci.

Řečená negace zvrátila formální ustálenost až tam, kde nechceme absolutně svobodně rozevřít formální dějstvosť v uzavřené celky. Také tehdy, kdy cítíme polydynamičnost některé formy nebo tvoříme kontrastně. Negace není tedy výlučným popřením, poněvadž veškerá výlučnost je již určitá klasická, řekněme homofonní stylovost. Ve výlučném spatřujeme dekadenci posledních let, jež dospěla k ismistickému puntíčkářství. Tedy popíráme sonátu, ne však sonátovou formu, zvláště nepřekáželi nám ve tvoření sonátových skic atd. Popřením nestáváme se výlučnými. Popíráme každou výlučnost, která by vedla k ohrazení *umělecké mnohosti*.

Řekneme-li: umění nemá zákonů, předložíme si zajisté nový zákon absolutního tvoření, jenž je daleko zodpovědnější než všechny škatulky posledních generací. Chápeme-li umělce jakožto jedinou možnou jednotící formu a jediný zákon, vyčerpáváme tím uměleckou zákonitost, osvobozujeme umění od profesorské pravidelnosti a uvolňujeme prázdnu a neživotnou konsekvenci, aniž se stáváme nekonsekventními.

Tak odevzdáme skladateli veškerou tvorbu od Palestriny až po Schönberga, od řecké tragédie až k francouzské Šestce. Poskytneme klasicky čistou formu, aniž se zardíváme nad její jednoduchostí. Nebude nedovolených kontrastů příkladného foxtrotu a symfonického finále. Nebude „šlágrů“ ani tzv. „vážné“ hudby. Nechceme „seriózních“ snah, jež byly vlastně jenom systematickým vykrádáním „nevážné“ hudby klasických vzorů. Bezvýhradně jsme proti zeslabování

hudebního umění ustavičnými šosáckými pravidly, znemožňujícími volný rozlet a vývoj.

Proti dekadenci školometů a diletantů!

Výlučnost, do níž jsme byli vhnáni ustavičnými požadavky pseudokulturní společnosti, byla vždy nevyvíjová. Balancovala na určité čistotě rasy. Umělecké dílo musilo mít podmínku, nebo bylo závislé na podnětu. Tvoření bylo obohacováno „vnímáním“ a ne (jak jedině možno) opačně. Jakési speciální předpisy atletického cvičení pro pravou ruku, s naprostým opomenutím břišních svalů a nohou, takže se nám pravá ruka vyvinula do kandelábrovitých rozměrů a tělo zakrnělo. *Výlučnost je uzákoněný nepoměr*. Nacpávejte tříměsíční nemluvně kvasnicemi! Netvořte, nýbrž problémujte! Hudba, umění sluchu a nervové soustavy, zvrhla se na matematický problém z nedostatku pochopení a životní síly.

Dvacáté století nudíme vynálezy století osmnáctého.

Jsme příliš zaprášeni muzejním prachem a naříkáme na úpadek kulturního zájmu. A jinde neumíme než obléci si moderní šaty přes konzervativní utahaninu, jíž se paradoxně přezdívá „tělo“. Obecenstvo jezdí na motocyklech a létá v aeroplánech a umělec drcá v dostavníku. Nerovný hon tím spíše, rozhodli-li jsme se předstihovat technické požadavky publika tím, co není kontrolovatelné, totiž: „myšlenkou“, nebo příhodněji řečeno ideou. Takové tenisové hry „ideami“ pořádají vesměs všechny současné kulturní podniky a školní katedry jsou ustavičně obléhány pořadateli takovýchto závodů na život a na smrt.

Hudba, donedávna za veškerým pokrokem „s křížkem po funuse“ jdoucí, nemůže již být tím úzce výlučným uměním, jakým se vyznamenávala. Hudba s tak výslovně účinnou širokodechou uzpůsobeností, neinteligencí, v mnoha případech očividně chtěnou a nucenou, vtěsnána v pedantické formuláře pokulhávala tak dokonale „popelkovsky“ za ostatními umění-

mi, že bylo pomalu ženantním chodit do koncertů „současných“ projevů, anebo čist odborné články nebo i referáty. U nás vyspělá kamaráderie napomáhá této květeně naší hudební kultury. Svobodný projev je vzácností a uvědomit si to by bylo velmi důležité, hlavně pro náš mezinárodní význam na hudebním fóru.

Dadaismus. Rozuměli bychom tím více než úzkou vymezenost vlastního slova. Nezastavíme se jenom na vnějších prostředcích: rozvratu hudební tektoniky, rozvratu vymezené tonality atd. Dadaismus (prostředková výlučnost, název snad nejlivnějšího z prostředků, jež nám byly dány k mnohotvárné formě) naučil nás mnohemu z opomíjených všedností, prázdnot a sentimentalit. Naučil nás mnohem více: naslouchat zdánlivě nehotovému a stupidnímu. Byl čas, kdy jsme se honosili každým okřídleným slovem. A dnes, hlavně vlivem bezpředmětného (ovšem!?) dadaismu, myslíme mnohem tvárněji. Jak krásná je kompozice, inspirovaná větou, již rozumí jenom okamžitě a bezdůvodně zanícení! Atonální skladba není krásná jenom svou novou technikou, ale i tím, jak hýří radostí z každého primitivního, rozšklebeného zvuku. Dadaismus ukázal nám pouliční odrhovačky a rozvrzané flašiny. Přinesl nám džez a mechaniku, oplzlou melancholii barových animírek. Vnesl do naší mnohosti nejjemnější kmity absolutní zvukové krásy. Dadaismem vážíme si ošklivosti a bezdůvodnosti, což jsou zajisté přednosti této obdivuhodné výlučnosti, tohoto rámusivého, bláznivého foxtrotu, opilého Hotentota. Dadaismem jsme se opravdu obohatili o krásnou tělesnost a optimismus.

Pohybová konstrukce a konstruktivismus. Rozdělme technické termíny od ismů. Budeme snáze rozumět povrchností a zbytečným zmateninám výlučnosti, jež nám přinášejí málo nebo vůbec nic. Jsou jistě rozdíly mezi výlučností,

jež podmiňuje nějaký formotvorný následek, a jinou, jež podmiňuje pouhou technickou znalost. Pohybová konstrukce je jistě požadavek bezvýhradný. Bez ní si asi sotva představíme hudební základ. Ismus, položený však na základech pohybové konstrukce, kde vlastně se stane tato jakýmsi nebetyčným fenoménem, je naprosto chybný. Nestvoříme zajisté ismus z technického poznatku instrumentace. Pohybová konstrukce nemůže být zákonem, jež by nám matematicky omezoval naši fantazijní schopnost a svobodnou tvůrčí vůli. Konstruktivismus je pouhopouhá zmatenina pojmů, kde hudební cit, hudební tvoření je nahrazováno tvořením výtvarným. Výlučnost, jež nenese nových elementů obohacujících naši skladebnou schopnost jako např. dadaismus, je výlučnost bazírující na pouhé části technického materiálu; není zde invenční inspirace, je to nehudební zmatení pojmů. Impressionismus nazvali bychom hudební literárníčení. Konstruktivismus je hudební výtvarníčení, a my přece chceme mít hudbu čistou od veškerého cizorodého vlivu. A potom mimo pohyb, jež je jistě v principu jako materiál soběstačný, jsou zde technické složky variační a imitační, které popíráme co do jejich umělecké hodnoty. Vše tam, kde je toho třeba, a ne se omezovat a napřed se zahrabávat a zabíjet ubohou konsekvencí!

Divadelní projevy posledních let daleko se nerovnjají projevům minulé generace. Najdeme málo děl, v nichž by se dobrý nápad shodoval s novou technikou a naopak. Revoluční význačnost, omezená Schönbergem a Stravinským, spojuje nejostřejší hranice vyvrcholeného a nového. Jinak unavená malátnost, hledanost, schopná nanejvýše vnějších projevů nikterak nedoložených.

Tam, kde mohou být nové cesty raženy konstrukcí, dospívá se k jakýms takýms výsledkům. Pohybová zákonnost, konstruovaná ve hmotné polyfonní děje, absolutní výška hudební tektoniky, útek od exprese a imprese. Nic víc než určitou tradici nenalzáme v prokomponovaných scénách konstruktérových, přes zdánlivý revoluční vzruch. Nemůžeme

v prostředku (polyfonii, polyharmonii, osvobozené mnoho-
hlasé konstrukci) spatřovat ničeho zvláště nového, neboť pro-
středek může být podmínkou k novému a nikoli samoposta-
čitelnou definitivní formou.

Chceme-li studovat powagnerovskou a posmetanovskou
operu, stačí, povšimneme-li si určitého význačného vzoru,
třeba: Debussyho, Schönberga, Stravinského, u nás Ostrčila
nebo Janáčka, a již rozumíme všem ostatním. Děj je
pozměňován a rozvláčňován. Nevidíme nic jiného než jakési
„harmonizování“, nebo lépe řečeno: určitými změnami pod-
kládaný dramaticky sotva postačitelny děj. (Bojíme se říci
význačný.) U nás si nemůžeme představit hudební drama
bez důkladné znalosti Otakara Ostrčila a zajisté vzpomeneme
Janáčka, zadíváme-li se do nadrealistických, vášnivých linií
zpívaného slova. Paradoxní, že tradice, s jakou po-
stupují němečtí novátoři s Hindemithem a Křenkem v čele,
se absolutně vyrovnává se zdánlivou netradičností francouz-
ské „Šestky“. Netvořivost, konsekventní tradice a antitradiční
emoce jsou zřejmé hlavně svou výlučností. Výlučnost kterého-
koliv ismu (jak jsme shora podotkli) je na překážku nejen
absolutní tvůrčí svobodě, ale i dostatečné informovanosti.

Realismus v akademické deklamaci.

Bude nejlépe, rozdělíme-li deklamaci:
v hudební deklamaci
a realistickou.

Rozdíl se nám těmito přibližnými názvy dostatečně osvětlí.
V hudební deklamaci zahrnujeme každé zhudebnění
slova, tj. vyhýbáme-li se úmyslně veškeré detailizaci vztahů
básně a hudby. Nestačí dramatická kompozice rozdělená ve
dvě dynamické linky, básnickou a hudební. Čekáme ještě na
specializování vztahu, které spojení těchto skladebných složek
podmiňuje. Slovo, přirozenou svou podstatou osvobozené,
„zhudebníme“. Všechny pokusy o zrealizování deklamace
zrodily prázdny akademismus, jenž ochudil dramatický vztah

básně a hudby o kontrast, zliterárnil a někde i zvýtvarnil ji,
jež měla být v prvé řadě hudbou a potom vztahovou a násled-
nou kompozicí. V negaci akademické deklamace, v dadaistic-
kém projevu melodické linie ničeho neboříme, nýbrž očiš-
ťujeme zpěvní styl od hudební dekadence.

Veškerý mimohudební *zápis* slova je nám na hony
vzdálen. Natož pak básnická převodnost slova v hudbu
(Monteverdi, Gluck, Wagner aj.)!!

Jsmo-li na rozhraní mezi operou a hudebním dramatem,
rozhodneme se pro operu, jelikož nestává naším divadelním naivitě
a hudebně scénické tvárnosti nijakých nehudebních a nesty-
lových překážek. A potom: možná že budeme někde i mimo-
hudební, a to je naše kapitola o potření všeho výlučného ve
tvořivém, živém umění.

Všeobecnost. Nový styl ve starém i budoucím. Nutnost sou-
časné revolučnosti, současných protestů proti patentované
a dokonale nudící stabilizaci.

Konec výlučností a neomylným vynálezům. Přirozený následek
minulé i současné dekadence, ve které spatřujeme vybledlý
aristokratismus naškrobených pavíánů a skvěle ošacených
nedochůdčat.

Ismy a tradice, slova, jichž význam je tentýž. Baletka tancu-
jící v jiných a jiných kostýmech, zatímco by lépe učinila,
tancovala-li by nahá.

Mimoodborný obsah. Kropenka u chrámu umění a umělec se
schoval... a konečně postoupil na koncesovanou svíčkovou
bábu.

Vše, co se v hudbě vyznačuje primárním: zvukem, rytmem,
pohybem, tvárnou dynamikou, vše, co může nástroj nebo lid-
ský hlas snést, všechn formotvorný materiál má v novém
umění neskonale možnosti svou svobodnou svéprávností. Nová
hudba nebude používána. Nová hudba stojí v přímém vztahu
k člověku, jeho zvyklostem, potřebám, tragice, grotesknosti,
humoru, oplzlosti, sentimentalitě, všemu, co vyjadřuje člověka

a co ho nutí naslouchat pozorněji než všem utahaninám a premiérám, jež se mu vnucovaly jako současné produkty.

Nový člověk a nové umění. A hudba svým dokonalým nervovým materiálem může dokonale vyplnit nového člověka, vyjdeme-li od principu, že:

každému nervu odpovídá tón a každé hmotné soustavě tónový komplex.

(Fronta, duben 1927)

Míra Holzbachová: TANEC

Tanec je syntézou dynamických a fyziologických funkcí, je asociací všech funkcí pohybových: sportu, práce, všedních pohybů apod., je prazážitkem životní radosti a lidských zkušeností.

Biomechanické užití standardních výrazů.

Tvoření taneční spočívá na intenzitě rytmických zážitků z životního víru. Tanečník chápe pohyb jako funkční prvek dění, jehož svrchovaným velitelem je čas — rytmus. Vylučuje jakoukoliv myšlenkovou programovost.

Tanec je proměna intuitivních silosměrníc, podmíněných rytmicko kinetickými impulsy. V žádném případě není uměním dekorativním, ornamentálním.

Taneční nejsou řady pohybových obrazů, ilustrací a studií, neboť na místě syntetického, spontánního výrazu dostáváme tu rozbor pohybu: prohloubané, těžce vydobyté vzorce, které nakonec strnou v živé obrazy — bez života. Je to vzdalování se tanci a jeho svébytnosti.

Svébytnost tance měří se sebeurčením osobnosti. Kdo tvoří, nepracuje podle předloh, je vynálezcem sám.

Tempo moderního života žádá rychlý a silný zážitek, silný a rychle mizící vjem.

Větu v jednom slově!

Silný okamžik!

Zkratka!

Neživotnější výraz života!

Míživé, snadno zapomenutelné, ale vždy znova krásně ubíhající pásmo filmu!

Okamžik — postřeh.

Okamžik — vjem. Napětí, uvolnění, hra svalů, vypjetí, zdolání — rodící se z věčného rytmu, živého těla. Toť prvky čistého tanečního tvoření.

Tanci přísluší jen inspirace ryze taneční. Ne-třeba myšlenkových nebo literárních ani hudebních náplní. Tančící tělo mluví k nám svou vlastní řečí, řečí taneční.

Tanci je především třeba tanečnosti. Čistoty práce!

(Fronta, duben 1927)

Jiří Voskovec:

ŽELVA, O KTERÉ SE NIKDO NEZMIŇUJE

Smrtné
křeče?

1. Strašně mnoho se dnes hovoří o umění. Býváme tím často znepokojeni a považujeme to teoretizování za smrtné křeče. V tomto zmatku je však třeba usuzovat prostě: mluví-li se neustále o umění, musí patrně někde existovat. K hledání pak nestačí rozšlapávat staré vtipy. Jedním z těchto poněkud opotřebovaných vtipů je heslo *umění přestane být uměním*. Roku 1921 to byl jistě duchaplný paradox, který znamenitě vyjadřoval nutnost odestetizování umění; činí-li se však z něj fundamentální zákon „nové kultury“, zní to přinejmenším prostoduše.

Stephenson
a kůň

2. Když Stephenson vynalezl lokomotivu, neprohlásil nikdo, že *kůň přestane být koněm*. Byl nahrazen parním strojem, ale nikdo mu nevzal a nemůže vzít jeho „koňství“. Není senzační novinkou, že podstata věcí se nedá měnit. Umění zůstane uměním, i kdyby mělo být nahrazeno něčím jiným: pak prostě přestane existovat, ale jeho mrtvola bude poctivou mrtvolou umění.

Není
lokomotivy

3. Hlavní však je, že se dosud neobjevil Stephenson umění. Zdá se, že přes vážnou krizi, kterou umění prochází, nemá dosud nejmenší

chuť zemřít; zdá se hlavně, že se nikdo nechystá nahradit tohoto pozoruhodného koně ještě mnohem pozoruhodnější lokomotivou.

4. Nemoc naší doby je utkvělá představa, že „dochází k přerodu“. Nový život. Nový svět. Dvacáté století. Revoluce. Revoluce jsou jen na ulici, při dobytí Bastily, při prvním pohledu na první kubistický obraz a pak v učebnicích dějepisu. Život je komplikovaný a intelligence je stroj na schémata. Abychom neztráceli čas, a abychom si lépe rozuměli, říkáme, že „vypukla revoluce“ a že „kubismus rázem otevřel malířství zcela nové horizonty“. Ve skutečnosti spočívají revoluce právě jen v tom několikadenním střílení na ulici a dobytí Bastily. Řekl bych skoro, že revoluce je dobrodružná ozdoba vývoje. Je krásná a je žádoucí, je však svrchovaná evoluční jako všechno, co se zakládá na buněčném životě. Nikoliv, nejsme v žádném vysloveném přerodu. Možná že se jednou v historii bude počítat renesance od patnáctého do dvacátého století. Možná že dvacáté století bude zahajovat kapitolu o jakési nové civilizaci, jakou byla gotická a renesanční. Nechme vnoučkům tu radost a dovolme jim, aby si trochu zjednodušili naše zpráchnivělé osudy.

5. Zjednodušovat, budiž: je to však dovoleno pouze registrujícímu intelektu. Máme plné právo si zjednodušit historii. Je však hrozně zbabělé zjednodušovat to, v čem žijeme. Ovšem, skutečnost je dnes složitější než kdy jindy; válka a jiné světové atrakce učinily život ještě o něco komplikovanějším, než byl dříve. Ale právě proto se nesmíme skrývat před tím hrozným životem ve formulkách programů a znamenitě vykonstruovaného konstruktivismu. Každá ho-

tová estetická teorie je dnes nutně Tatlinovou věží. Slouží k prostituci v „internacionálních revuích“ desátého řádu.

6. Zdálo by se, že odmítáním nekompromisního, pevného a „revolučního“ uměleckého programu schvalujeme provizorium. Jako bychom říkali: „Žádný konstruktivismus, pryč s poetismem, purismem i nadrealismem, dokud kulturní situace světa se nevyjasní, dokud lidská společnost nebude zase zralá pro velkorysou kolektivní kulturu. Zatím čekejme. Inter arma silent Musae. Můžeme třeba jen tak zkoušet dělat umění. Tak trochu alchymie. Něco kuchtiectví. Probírejme se v babiččích receptech.“ — Nic takového. Právě z odporu k provizoriu je třeba zavrhnout takzvanou stoprocentnost. Takzvaná stoprocentnost, toť chtít stavět bezpodmínečně z železobetonu, když cihly jsou za daných okolností oprávněnější, takzvaná stoprocentnost je také tvrdit, že malířství je mrtvo, protože přišla fotografie. Výsledek je ten, že „stoprocentní architekt“ vůbec nestaví, protože nemá co, a rýsuje rozkošné stoprocentní plány, a že „stoprocentní malíř“ ani nemaluje ani nefotografuje a těší se, až v standardních magicity budoucna se budou promítat jeho reflektorické hry (stoprocentní). *Není právě toto nejohavnějším provizoriem?*

7. Husitství nevzniklo náhodou: jsme národ velmi nábožný, velmi vzdělaný a velmi teorie-milovný. Němci nám dali tupou lásku k dogmaticky vypracovaným těžkým programům a manifestům a „slovanská duše“ nás žene k sentimentálnímu fanatismu. A protože od Šumavy k Tatrám není daleko, nezvykli jsme čilému pohybu. Jen rozumět, pochopit. Když jsme jed-

nou pochopili, máme dost času. Usedneme klidně v srdci Evropy a prohlubujeme, ujasňujeme, provoláváme a dogmatizujeme. Hle:

— Pan Erenburg jednou prohodil, že umění přestane být uměním. Zaslechli jsme, zalíbilo se — tedy budiž, přežvykujeme. Pan Erenburg dávno zapomněl a my mu čím dál tím více přicházíme na chuť.

— Pánové Jeanneret a Ozenfant kdysi lidem otvírali „oči, které nevidí“ krásu moderní techniky. Manifestovali, naznačili, karikovali a poznali, kde je vhodné přestat. Nám zatím už oči dávno vypadly nad vši „poezií vrtulí a ústředního topení“, ale jdeme hrdinně vpřed co ubozí slepci tápající po standardizaci, normalizaci a typizaci mmmoderní kkkultury.

— Na kterémhistorickém flámu bylo vymyšleno k obveselení společnosti slovo poetismus; není dosud známo, jakým právem ostatní, snad mnohem zdařilejší vtipy toho večera byly zapomenuty, zatímco poetismus se bude asi brzo vyskytovat při maturitách. A přitom se každý chrání prohlásit: já jsem poetista. Poetismus je — a dost. Viděl bych rád v Chebu nebo v Horním Dvořišti na hranicích alegorickou sochu třeba praotce Čecha nebo Jana Blahoslava, ukazující do vnitrozemí: *totož jest království psaného slova. Hoc est regnum litterae scriptae.*

8. Všichni křičí, že mají po krk „ismů“. Proto se dělá následující: vezme se nový ismus, natře se a vyleští a řekne se: hotovo, tenhle je ten pravý. Dál nehrajem. — Za rok lze hru opakovat. Stojí toto zklamání za všechnu zuřivost proti ubohým ismům? Není lepší počítat s tím, že nový ismus je jen docela obyčejný ismus? Vědět předem, že nevydrží. Zachovat si pružnost. Ó, to

Střídejte
boty,
ponožky!
Střídejte!

není chytráctví, to není neupřímnost, to není ani zrada. Umělec páše zradu jen tehdy, přestane-li být umělcem. Byl-li umělcem pod jedním heslem, zůstane jím i pod příštím. Nad Picassovými obrazy byly postupně vztyčeny vlajky kubismu, klasicismu, ba i nadrealismu. Cocteau běhal s apollinairovskými kubisty, s dadaisty, s „Šesti“, když je třeba, běhá sám. Může se oběma vyčíst, že nejsou umělci?

Je to tak prosté. Máme v prostoru ošklivé, mizerné klima. A i umělcům je třeba šatů. A pak, je přece třeba trochu šviháctví. Proto podle ročních počasí vycházkový úbor dadaistický, nadrealistický apod. Jak je to správné, dokud umělec nezapomene, *kde končí jeho prádlo a začíná vlastní kůže!*

Vznešení
lupiči

9. Koneckonců by se dala doporučit věta: ať si každý dělá co chce. Vzhůru k anarchii, vezmi bombu, kamaráde! — Stojíme tu před rozhodnutím velmi delikátním. Skutečně, nic vznešenějšího nad dadaismus: musíme smeknout před Soupaultem, Tzarou, Ribemont-Dessaiguesem, u nichž dadaistická anarchie nechala umění netknuto. Vznešení lupiči pobili policii do posledního muže a všechny šperky zůstaly na svých místech. — Mám obavu, že u nás by došlo k drancování; i anarchie by se stala fanatickou teorií. Proto šeptejme jen zcela potichu: bez vnější přísnosti, na vše kašlající, buďte pilnými, pozornými a cituplnými badateli.

Krvavé
příměří

10. Až váš nejhlubší a nejpokornější klid se ustálí ve zpěněné sklenici s vaší nejprudší vášní, až se uprostřed nejdadaističtějšího a nejrouhavějšího řehotu přátelsky usmějete na nejnesitelnějšího klasika, až zaslžete nad dojemnou

rovnoběžností nejprotichůdnějších uměleckých směrů minulosti, přítomnosti i budoucnosti, až za velikého příměří relativity budete potmě levicí rdousit své úhlavní protivníky, pravicí hladíce své drahé přátele, ukáže se vám umění, zázračné zvíře, želva,

„váhavá a pevná“, želva, o které se nikdo nezmiňuje.

(Fronta, duben 1927)

1.

Netvořili jsme „konstruktivismus“ pro nesmrtelnost v trvání, ale pro překračování hranic. Co dnes se zdá být posledním písmenem konečné abecedy, bude zítra jen prvním znakem abecedy jemnější a přesnější, neboť každým dnem vkus a touhy lidí stávají se křehčími a jejich schopnost výběru dokonalejší. Matematika vypočítává tvary staticky bezpečné, vždy víc a více odhmotněné, z materiálů a spojení, o nichž včera jsme ještě neměli ani tušení.

Nejde již o antidekorativní estetiku, ale nejde ani o konstruktivistickou estetiku. Nejde o moderní umění. Slovo moderní de facto vůbec neexistuje. Nelze mluvit o modernosti ve vědách, kde trvá pouze neustálý vývoj, kde nový objev vždy navazuje na objev předešlý v řadě geometricky se rozvíjející. Nelze mluvit o pokroku v umění. V umění běží vždy jen o změnu forem, sama podstata se nemění. Obraz zůstává obrazem, ať již prostředky jeho stvoření odpovídají možností 12. či 20. století (vždy ovšem v onom století). Tak i obytný dům zůstává obytným domem s neměnnou funkcí bydlet, továrna továrnou ap. Každou hodinou však přistupují nové problémy (ekonomie pobytu) jakožto pokračování zdokonalování lidských požadavků. Jimi způsob vyjádření účelu se přeměňuje s vědomostí technickou, čímž vzniká forma odpovídající materiálu a cítění doby. Jedině forma je proměnná a esteticky závislá na proudění teorií;

forma jakožto funkce materiálu. Předpoklad: technická znalost všech možností matematicky skládající se v jednotku.

Avšak tak jako každá matematická rovnice, ač správně vyčíslená, není jistě krásná ve smyslu matematickém, tak každá architektonická jednotka, ač konstruktivně (ve smyslu užším) dokonalá, není dobrá ve smyslu architektonickém. Tak jako dobrý počtář nemusí být matematikem, tak dobrý stavební konstruktér není ještě architektem. (Sem ovšem nepatří základní neznalost v sečítání a odečítání.)

Kdyby se architektura takzvaná moderní měla hodnotit pouze použitím posledních technických vymožeností, znamenalo by to, že vůbec žádná dobrá architektura neexistuje, neboť v okamžiku, kdy nějaký objekt by byl dostavěn, nutně by již byl zastaralým v dnešní době nových a nových zdokonaňování a objevů. Měřítkem pro architekturu, že v době stavěná, nutně patří té době, je, jak se snad již chápe, jedině její harmonické naplnění účelu.

Architektura je pro člověka a člověk je složen ze složek v harmonickou jednotku. Složky ty ovšem jsou dnes pro každého víceméně shodné, či odlišné (věci záliby, temperament ap.), složeny však dají jednotku kolektivu = harmonie jednotek. Individuum ve věcech cíle podřízeno je kolektivu, ve věcech záliby samo sobě.

Proto je třeba vyhovět zálibám a touhám jednotlivců na bázi sociální, konstruktivní, ekonomie, hygieny atd. V praktických mezích možnosti celku. Neboť bylo by špatným lidem (rozumíme lidi tohoto století) nestejných individuálních zálib vnucovat obydlí odpovídající teoretické normě a tak lživým způsobem věci zjednodušovat.

Nelze popírat vznik nových forem jakožto funkcí materiálů zamýšlených jedině účelem (fyzikální a hyperfyzikální), řešení obydlí ve smyslu bydlení, a to vně i zevně, neboť vše tvoří prostor. Bydlet není jen cesta od postele ke stolu, ale také z práce domů. Pocit jasný a účelný organizace půdorysu pro fyzické potřeby je stejně závažný, jako pocit vizuálního uspokojení pro praktickou hygienu ducha. Nikoliv tedy organizace

půdorysu, ale organizace prostoru. Obydlí není americkou konzervou, ale obydlí je částí vesmíru. Tak jako dům není sochou, tak ani není strojem. Dům neprodukuje život, ale život produkuje dům. Dům je ohraničený prostor, v němž necháváme prchat hodinám svého života, kde pracujeme, jíme, radujeme se nebo oddáváme se nečinnosti na cestách náhod. Vnímat tento prostor všemi schopnostmi 20. století. Proto architekt jej organizuje s použitím veškerých vymožeností technických a všech hodnot uměleckých. V praktické možnosti kolektivu uskutečnit vše, co souvisí s ekonomickou konstrukcí domu, a vyhovět i onomu mimomateriálnímu, hyperfyzikálnímu, zachytit harmonii člověka, stavby a přírody jakožto součástí tohoto světa.

2.

A tak konečně člověk unaven jednotvárností hesel oddá se faktům zákonů o melancholii individualismu. Po jakési době se shledá, že ani se tak příliš nemýlil, ale že jeho schopnost tvořit pozřela zákony, že na ně již zcela zapomněl, a právě proto, že mu nikdy ani nenapadlo, že by problém byl ukryt v tom, jak s půvabem a elegancí by běhal po rukou a psal nohama. Dělal co uměl, co se naučil a k čemu byl určen. A tak by se zdálo vše jednoduché a prostinké.

Zdání prostoty věcí dojíhá duchy nekomplikované, kteří dobře rozeznají barvy a tvary, ale jejichž myšlenka se zmate a prchne, když kdosi rozbije onu věc na tisíce kouzelných střepů. Prostá věc dojíhá duchy rafinované, kteří v jakémsi úžasu shledávají, že to, co viděli každého dne, uviděli za kteréési chvíle, aby o tom nikdy nemluvili, aby na to zapomněli, ale aby to povždy pociťovali.

Komplikovanost je ve věcech. Její trvání je v nás. My ji buď odkrýváme, nebo skrýváme, podle potřeby a) fyzikální, b) hyperfyzikální. Hodnota a krása věcí je v jejich nekonečné variabilitě (variabilita v mezích základních, kde podstata prospěšná celku nemění formu nutnou funkcí, nýbrž pouze

vyhovuje individuálním touhám a žádostem na stupnici základního tónu, kteráž se rozrůstá s kultivovaností v nekonečné oblasti nových senzací), v tom, že každé individuum ve věci, potřebou kolektivu určené, vybírá si to, co jeho senzitivnosti je nejbližší a z čeho jeho požitek je nejintenzivnější.

Barvy a tvary abstrahované od účelnosti, která je samozřejmým předpokladem:

Barvy základní staly se nudou. Barevná směs, toť projev příliš barbarický a nevkusný. Zde běží pouze o tóny, o nuance, o odstíny sotva postřehnutelné, o nebeské modře ne již hodin, ale vteřin, o zeleně rafinované pohody, o žlutě náhlých probuzení za záclonami dne, o čtvrttóny, o setiny, o milióntiny tónu, o celou novou škálu zjemněnou kulturou barevného zření, tedy o barvy nejčistší, nejumělejší a nejtechničtější, neboť všechny chemickou cestou vyrobené pro veškeru potřebu vznikají lidským výmyslem a strojovou prací.

Tatáž obroda je i ve tvarech. Např. stupnice krychle a stupnice koule. Nejčistší, nejrafinovanější poměr jejich použití v kterémkoliv umění: jejich průměty čtverce a kruhu v harmonické kombinaci v ploše. V malířství i v architektuře stupnice na základních tvarech vykonstruované. Z jich vzájemného poměru, důmyslnosti v uspořádání, eleganci ve spojování vzniká harmonická jednotka, jejíž hodnotou není porušena rovnováha prostoru, v němž je umístěna.

V architektuře harmonická jednotka, harmonická v prostoru, účelností odpovídající požadavkům sociálním, hygienickým, praktickým a ekonomickým celku a v potřebách „mimopraktických“ vědecky prokázané individualitě každého jednotlivce, normalizací (normalizací, která však není ztrnulá, ale proměnná zdokonalováním) částí použitých, jich vzájemným spojováním, jich výběrem ze sérií, podle estetických principů individua, bude uskutečnitelna snad v nejkratší době ve státě, postaveném na vědeckém podkladě hospodářské rovnováhy.

Tato jednotka, zakotvená ve svém umělém okolí zahrad, vodotrysků, světel, hřišť a koupališť, všech kouzel techniky a poezie, bude harmonickou součástí světa.

3.

V dnešní době nikdo nemá práva odpírat si jakéhokoliv dostupného požitku, ať je to oběd, ať sport, práce, ať je to nálada, obraz či báseň, ať rychlost či vzpomínka, jež způsobují pocit blahého uspokojení. Je nám třeba, můžeme-li radovat se kolektivně, je nám třeba, můžeme-li radovat se individuálně. Všechno a ze všeho. Pole vnímání nesmí být zužováno, ale rozšiřováno všemi skutečnostmi. Víme, kam pověsíme každého večera šaty, ale náš poslední pohled z patentní sklápěcí postele utopí se v jednotvárné, vždy stejné lhotejnosti zdi. Změnu, zázraky vypočítaných stínů elektrických lamp podle chvilkové nálady a konstelace souhvězdí, mechanické pohyby stěn, zvětšování či zmenšování prostoru podle pocitu neb skutečnosti společnosti či samoty, dveře a okna prakticky uspořádaná podle fyzikálního zákona o prostupnosti v průhledy vypočítané a proměnné, mechanická hudba gramofonu a kroků, vůně květin a emocí. Vše ekonomicky spotřebovávat, moudrost i práci, opojení i sen, neboť život je směs reality a ireality v harmonické rovnováze.

(Fronta, duben 1927)

Umění dospělo své konečné fáze bezpředmětnosti. Dosud vždy bylo utvářeno okolnostmi, a dnes více než kdy jindy.

Stroj odebral mu i poslední nádech jakékoliv účelnosti, důsledek toho byl: horečné hledání nových cest a nových forem takzvané umělecké tvůrčí aktivity.

Jsouc moderní specializací a ekonomickou normalizací odloučeno od konkrétní práce, ostatně vždy pochybné, bylo logickým vývojem nuceno omezit se na abstraktní prvky. Tedy vrchol a zároveň teoretický zánik umění. Dále jít je jít zpět.

Za světové války užívalo se náhražek, po ní následkem zvýšené produkce zmizely. Po velké válce tříd zmizí umění jako umělá a nedokonalá náhražka skutečného života, který měl se uměním vyžít proto, aby byla zachována hospodářská a sociální nerovnováha.

Umění bylo zbrání tím, že nutilo člověka pracovat na něčem, co nesloužilo jeho faktické potřebě. Dnes je estetickou výchovou zatěžována výroba tak, že kolem plných skladů chodí lidé, kteří nutně potřebují výrobků, ale nemohou zaplatit za ně uměle maximální ceny.

Tedy ze stanoviska komunistické společnosti: umění je zločin na chudých.

(Fronta, duben 1927)

Krise
dole

Současný řád společenský se nachází v krizi, jejíž hospodářské kořeny dovozují zřejmě jeho bezvýchodnost. Nadvýroba a nezaměstnanost, stálé výrobní krize ukazují, jak se kapitalismus octl ve slepé uličce. Přes Společnost národů a pacifistické řeči státníků víme všichni, že poměrný poklid, který přinesla poválečná „konsolidace“ a „stabilizace“, není ničím než přestávkou a klidem před novými výbuchy. Imperialismus je politickým výrazem této situace kapitalistické společnosti, jež musí bojovat o nové trhy, aby udržela svou exploataci nadhodnoty.

Konec této exploatující civilizace se blíží neodvratně. Jestliže revoluce v Evropě samé dočasně ochabla, chytají její plameny tam, kde je kapitalistická Evropa nejzranitelnější: v koloniích a zemích méně civilizovaných. Čína je v přítomném okamžiku ohniskem tohoto procesu. Není to krize civilizace vůbec, ale jen dočasné její formy, společenského řádu. Po jeho překonání a přeměně otevrou se nové, netušené obzory. Zdravé jádro civilizace je schopno vývoje a je mu nutno přisvědčit a zdůraznit je

proti zbytkům starého feudálního řádu a životního slohu, jimiž romantikové minulosti a rousseauismu chtěli by léčit přítomnost.

Industrialismus dovedl přítomnost tam, kde je — na hranici nového světa. Vytvořil svůj pracovní a životní sloh, zárodky nového životního slohu, jenž bude jednou, až bude ovládnut mladou, na vzestupu se nacházející třídou, nerozlučitelně spojen s jejím jménem v dějinách jakožto její sloh. Věcnost, anonymita, vnitřní formová pravdivost, kolektivnost a mezinárodnost budou především jeho typickými znaky. V posledních letech domýšlejí se usilovně jeho principy ve výrobě. Domýšlí se smysl a řád strojové výroby, jež opustivši napodobení řemeslných výrobků, počíná vyrábět věci nejen kvantitativně a hospodářsky, ale i tvarově nadřazené. Její principy: mechanizace a funkcionalismus počínají vítězně pronikat nejen jí samou, ale i společenskou nadstavbou. Racionalizace, typizace, normalizace, vědecké řízení práce, stejně jako hromadná, sériová výroba věcí účelných a ušlechtilých jsou posledními jejími slovy, aktuálními v přítomnosti, zároveň však doklady pro bezvýchodnost současného řádu. Neboť kdežto v socialistické společnosti budou ohromnou vzpruhou dalšího vývoje, zesilují v kapitalistické jen její krizi. Vývoj dospěl neodvratně na hranici obratu k nové společnosti, neboť největší výboje se zvracejí ve starém řádu v pravý svůj opak. Je nutno symfonii přítomnosti předeepsat v čelo jiný klíč, aby zmizely disonance.

Vypadalo by to někdy jako konec Evropy, kdyby nebylo Ruska, jež svým sociálním aktivismem ukázalo východisko, zaktivovavši masy

a získavši pro socialistickou přestavbu jednu šestinu světa. Kdežto v západní Evropě demokracie se mění otevřeně či skrytě pod tlakem třídních rozporů v měšťácké diktatury, jež berou v ochranu reakci všeho druhu, roste v Rusku hospodářská demokracie. Proto se k socialistické výstavbě v Rusku upírají zraky všech pokrokových lidí Evropy. Tak se svět seskupuje ve dvě veliké skupiny, věci spějí na ostří nože. Na jedné straně poslední fáze staré společnosti, na druhé začátky nové. To je příznačná situace dneška, jež dává význačné rysy též kultuře.

Na ostří
nože

Krise
nahore

Odpovídá jí především přítomná situace duchová. Krize individualistického životního slohu je zřejmá a přiznává se všude. Objevil se zřejmě anarchií bez řádu, podpíranou formálním systémem legality. Zostření třídních protív učinilo z intelektuálů a umělců, krátce z tvůrčích lidí, kastu obzvláště vyobcovanou ze společnosti. Někteří dělají ze své osamocení princip a výsadu, jiní — správněji — cítí neplodnost a neudržitelnost této situace, projevující touhu po pospolitosti. Zdá se však, že vytoužená duševní spolupráce nebude uskutečněna dříve, dokud intelektuálové neprojdou peklem exploatace vlastní práce, tím, čím prošli a procházejí dělníci rukou. Intelektuálové pracují dnes na svou pěst, jsou na řemeslném stupni individuální výroby duševní. Zdá se, že musí projít obdobím kapitalistické trustizace a poroby, aby mohli vejít v novou pospolitost pracovní. Jsou zde ovšem kolektivní sklony, vzbuzené následky války: stará generace je vy-

Ve slepé
uličce

Nový klíč

žívá v Pen-klubech, panevropských uniích, v komisích pro intelektuální spolupráci při svazu národů aj., mladá v internacionálních stycích avantgard a — aspoň zčásti — v bojovné a pracovní pospolitosti s proletariátem. Povědomí pospolitosti se však uplatnilo zvláště u mladé generace, u níž kolektivní ovzduší bylo pro tvorbu nového namnoze důležitější než sebenadanější jednotlivci. Než to jsou vše pouze náznaky, jež mohou se proměnit ve skutečnost teprve v nové společnosti.

Zároveň však počíná vyrůstat a uplatňovat se nová názorová a myšlenková orientace, odpovídající pokročilému stadiu industrialismu a připravující přechod do nového světa. Člověk se stává stále více pevným středem a měrou světa. Bylo potřebí, aby i fyzikální vědy přičinily k tomu své slovo, prohlásivše s Einsteinem vesmír za konečný? Starý humanismus byl ovšem přehodnocen v třídní vědomí, jež je dnes historicky podmíněnou formou výrazu lidskosti. Proti měšťáckému transcendentalismu staví se uvědomělá pozemskost, jež znamená radikální relativizaci jakéhokoliv principu nadlidského (ne však absolutní relativismus), proti individualismu kolektivismus, proti pesimismu a relativismu vnitřní jistota a snaha o nový lidský řád. Nová myšlenková orientace je poněkud dogmatická, a může jí být, protože není vydána nejistotě, že nadosobní řád, o nějž usiluje, je abstraktní a člověku nepřiměřený, že by se tedy činy mohl obrátit proti člověku. Má program velmi lidský, pozemský, jednoduchý a dosažitelný, odpovídající ne individuu, ale celku. Nezná iluzí, proto ani deziluzí a bolesti z nich. Miluje maximum deziluze, neboť

O nový řád

Člověk měrou všeho

Revize ve vědách

i pak zůstává dosti věcí, jež obohacují život. Namísto náboženství, poutajícího člověka autoritou nadlidskou, vstoupilo povědomí lidské autonomie. Chceme-li hledat dnešní formu náboženského citu, můžeme ji nalézt pouze v masovém sociálním hnutí, ačli není lépe říci, že náboženskou formu určitých tendencí lidské bytosti nahradila forma sociálního usilování. Zlidštění a zesociálnění prostupuje všemi obory duchovými, určuje i novou noetiku a doplňuje pragmatistickou teorii poznání v ten smysl, že kritériem pravdy je užitečnost pro kolektivum, popřípadě pro třídu, jež dnes jedinečně bojuje vpravdě za práva, existenci a smysl lidství. Po válce, v době nouze a zvýšené sociální citlivosti, počíná se většina oborů lidské duchovosti rozpomínat na to, plní-li nějakou sociální funkci. Je tomu tak ve filosofii, ve vědě a v neposlední míře též v umění. Funkcionalismus stává se nadřazeným principem jak v produkci hmotné, tak i duchové. Bylo by provést v tomto směru radikální kritiku vědy, přičemž by se ukázalo, že mnohé obory vědní (historické a filologické, tj. sociálně buržoazní třídě nebezpečné) neúměrně přebujely a rovnají se svým ničícím intelektuální nadprodukce dekorativismu ve výrobě, odvracejíce nadané jednotlivce od věcí buržoazii nebezpečných, a proto jsou jí velmi fedrovány na úkor druhých. Radikální revize je tu nutná. Mohli jsme jen stručně a jen v některých vědních oborech tuto změnu nazíráni ve Frontě zachytit. Děje se to hlavně tam, kde historikomaterialistická metoda, kterou proletariát vzal z hlubokých příčin historických za svou, stává se metodou vědecké práce. Budiž zde ještě zdůrazněno, že revoluční práci v kul-

turních oborech nemůže ani určovat, ani vést proletariát a jeho politická avantgarda, a proto je nutna vlastní iniciativa revolučních intelektuálů jdoucích s dělnickou třídou k vytvoření kulturních dispozic pro nový sociální sklad. Dělnická třída této práci (k níž poněkud chtěla přispět také Fronta) poskytne jistě svou podporu, neboť, jak vidíme v Rusku, vítězná ji podporuje, adoptuje či docela asimiluje a běže za svou. Na druhé straně většina nejzazších výbojů tvořivých lidí není realizovatelná bez vítězství dělnické třídy a socialistické společnosti.

Mnoho
mlh

Především však jsme chtěli Frontou přispět k ujasnění problematiky umění. Ne proto, že by jeho role v budoucnosti byla veliká, ale že se přečeňuje také komunisty a působí škody. Také umění, jak dosud bylo traktováno, bylo namnoze odváděním od sociálního aktivismu, ničěním nadprodukce pomocí nadpráce. Toto staré umění nese dnes hluboko v sobě zárodky své úplné a neodvratné zkázy. Podporuje ji to, že je takoruka výlučným majetkem buržoazie. Ježto je mu vzat konzum (a vzdává se ho i samo svou neaktuálností), i produkce jistě bude brzy váznout. Žije již dnes ve své izolaci jen opakováním, obdobami, svévolným novým kombinováním kdysi organicky nalezených prvků a forem. Přepěstění luxusních forem „umění“ spočívá na zániku všech jiných forem dosavadních, jež způsobila strojová produkce a její důsledky. Řady směrů, ismů, jež se objevily v posledních desetiletích, byly na jedné straně jen radikálnější formou obměn, ale i znakem, že umění si svou krizi uvědomilo, a pod-

Destrukce

vědomou přípravou nové zákonitosti, nové, elementární tvorby. Nejvýznačnějšími z nich byl futurismus, jenž přinesl ostré moderní tempo, počal se vyrovnávat se strojem a bořil staré. Ještě radikálnější destrukcí starého umění bylo dada. Znal (ve svém nezlomeném prvním náporu) jediný poměr ke starému umění: bořilo je. Bylo to nutné. Bylo třeba vyčistit terén, aby bylo volné místo pro novou stavbu. Bylo velikým procesem relativujícím. Sklidilo definitivně velkokněžské postoje umělců, žvasty o „tvůrčí svobodě“, „duchové podstatě umění“ apod. Přijímáme plně jeho výsměch starému umění, ale nejdeme za ním do jeho destrukce všech hodnot.

Nepřítel
zotročen

Umění, jež v podstatě spočívá na bázi řemeslné individuální výroby jedinečných kusů, objevil se veliký nepřítel ve stroji. Zatlačil je do úplné izolace, a vytvářeje nové kvalitní tvary, vytlačoval tvary staré. Umění se pokusilo jej však sobě učinit služebným. To je první stadium vyrovnání umění se strojem, jež ani dnes není ještě zcela rozvinuto. Přineslo umění nová, spočívající cele na stroji (film), zasáhlo umění výtvarná, hudbu i slovesné umění, vedouc k jejich mechanizaci, k užití mechanických, strojových prostředků. Hudba např. teprve dnes domýšlí možnosti, jež jí dává stroj (čtvrtónová hudba, nové nástroje reprodukční a v budoucnosti i produkční). Umělecká tvořivost přejala od strojové civilizace také její tvůrčí princip: vynalézavost. Vracíme se k pojmu umělce ve středověku, kdy jím byl vynálezce nových technik. Objevuje se nové kritérium „tvorby“: ne fabrikace „krásných“ děl, ale stálé vynalézání nového, rozmnožování tvarových a emočních možností. Pohyb-

livost strojové civilizace zasahuje umění a tvorba nového stává se principem „tvoření“ vůbec, jímž se soudí, co je dobré a co ne. Ruší se všechny hranice a jde se mnoha směry do nových, neznámých končin. Že se moderní umělci dovedli vzdát tvoření „výsostných“ děl pro nalézání nového, době a sociálním požadavkům odpovídajícího, to je znakem, že se počíná probouzet nové kulturní vědomí a svědomí.

Vedle domýšlení možností, jež dává stroj umění, domýšlí umění svůj vlastní princip. Umění, aspoň dobré, bylo v podstatě vždy jen uměním pro umění. To je dnešní historická situace umění vůbec. Umění jsou izolované zbytky někdejší všeobecné formové schopnosti, dnes omezené na několik málo lidí. Strojová produkce tento stav vyhnala na ostří. Zpět jít je nemožno. Diferenciací, kterou přináší každý kulturní rozvoj, vydělily se z umění všechny účely vitální, stvořivše si každý svou vlastní formu. Revizí funkce, kterou prodělalo i umění, dochází se k přestavbě umění vůbec a k poznání, že sociální funkce, kterou dnes ještě umění má: být formou pro emotivní lidský život, či lépe: pro estetickou zkušenost, estetické akcenty při vnímání, že tato funkce je velmi užoučká, omezená sociálně na úzkou vrstvu specialistů — a na druhé straně, že nutno umění radikálně omezit na tuto jedinou funkci, kterou je s to plnit. Ale vedle toho nelze spouštět se zřetele oněch funkcí, jež plnilo umění staré a jež si vytvořily své zvláštní formy. Nutno si všimnout těchto nových tvarů, jejich funkcí, účelnosti, smyslu. O těchto nových formách a útvarech, jež tryskají či vytrysknou přímo z vi-

tálních účelů, jsou součástí praktického, účelového života a ne již „uměním“, jež budou vlastním a bohatým růstem nových forem, jež je však dialektickým řezem nutno přesně odlišit od „umění“, od estetických zřetelů, které nejsou sociálně vitálním činitelem, o nich promluvíme později. Sledujme zatím dále linii umění „čistého“, „absolutního“, „abstraktního“ (jak se v přechodné době i dnes nepřesně nazývá někdy toto umění na vyznačení protikladu proti umění předmětnému, napodobujícímu skutečnost, působícímu pomocí přeformované reality), či nejlépe elementárního.

Jest tedy vyloučit vše, co dnes do umění nepatří, majíc své vlastní formy: směnu zpráv, politiku, filosofii atd... V době vrcholné diferenciacie produkce hmotné i duševní (jež se asi jen dočasně po převzetí otežlých společnosti novou třídou bude poněkud nivelizovat pro její poměrný primitivismus psychický a zaměstnání úkoly společenské přestavby) nutno diferencovat útvary lidské duševnosti podle jejich funkcí. Útvarem vzniklým z ukojování estetických potřeb a vyjadřování estetických zkušeností je umění. Tím je dána zároveň jeho funkce. Podle ní reviduje moderní umění ve všech zemích svou metodu. Ve všech zemích dnes avantgardy s velikou úporností revidují prostředky a možnosti jednotlivých umění, usilující o „čistotu prostředků“. Odtud „čistá poezie“ čili poetismus, „absolutní malířství“, „abstraktní film“, „osvobozené divadlo“ atd. Každý obor snaží se zdůraznit své nejvlastnější, jediné oprávněné prostředky a účinky — tedy radikální diferenciacie. Touto radikální laboratorní prací se připravují prostředky — pro nové účely. Co z nich bude

A, b, c

Čistí se —

Odhalení
a
následky

přežato pro ně, zatím nevíme. Tudy však vede cesta. Za druhé přestává umění napodobovat skutečnost, ale nejen napodobovat: i vyjadřovat estetickou zkušenost oklikou přes realitu. Chce tvořit od začátku a docela jako příroda sama. Ztvárňuje svou estetickou zkušenost ne již prostřednictvím symbolů, výseků z přírody, žánrovými scénami atd., ale přímo tím prostředkem, jímž pracuje (optický umělec optickými prostředky, hudebník zvuky atd.). Umělecké dílo stává se samostatným organismem, jenž se obejde bez berlí věcí již vytvořených. (Každá věc je již výsledkem takového procesu.) Hlavní důraz tu přirozeně leží na vytváření (Gestaltung), ne na formě. Forma je již výsledkem tohoto procesu, čímsi ztrnulým, konzervujícím a konzervativním, co brzdí živý proces. Proto se nový umělec nedává vést cíli formovými, ale vytváří elementárně, ekonomicky a účelně (zde účel: vyvolání emocí, sdělení estetické zkušenosti). V tom se stýká současné tvoření avantgard s formovým principem industrialismu, kde rovněž je tvar vedlejším produktem vlastní práce. Výsledkem tohoto ujasňovacího a zčišťovacího procesu je ohromné stoupnutí emotivnosti (vnímatelné ovšem pouze dosti diferencované senzibilitě), naléhavosti a intenzity. Zredukovány na svůj účel a pracující svými vlastními prostředky, plní jej jednotlivá umění lépe, ekonomicky. Jako poetismus byl záchranou poezie vůbec, tak „osvobozené divadlo“ záchranou divadla atd. Umění se stává pěstěním duchové elasticity, duševním sportem.

Pohlédneme-li na toto umění sociologicky, vidíme situaci zdánlivě paradoxní: toto experi-

a jasní

V laboratoři

mentující laboratorní umění je dnes nejdále masám, a přece připravuje se jeho prací materiál a prostředky pro budoucí velmi sociální „umění“, respektive pro budoucí společensky vitální účely. Nemajíc možnosti rozvinout se plně a uplatnit sociálně, je odsouzeno k trapnému provizoriu, jež je pro mnohé neklamným znakem jeho „nemožnosti“ a nesprávné cesty, vypadá někdy jako bezhlavé, někdy tragikomicky, někdy jako pouhá teorie, ba neschopnost. A přece — řekneme to zde předem — připravuje se těmito pracemi umění příští, socialistické, beztřídní společnosti, jež podobně jako toto umění nebude společností méně organizovanou, ale více. Ale hned musíme dodat: nebude to již umění pro umění, ale pádem tříd (i jinými vlivy) bude splývat stále více se životem samým. Doklady pro toto tvrzení vidíme v Rusku, kde výtvarná avantgarda opouští umění, zařazující se do produkce, a kde Mejercholdovo divadlo slouží velmi konkrétním a aktuálním společenským úkolům — abychom uvedli jen nejmarkantnější příklady.

Na periférii!

Neboť tím, že umění se omezuje na útvar formující estetickou zkušenost, omezuje se velmi jeho vitální význam. Estetický zájem vzdaluje se z centra života na jeho periférii. Proměněno v zábavu, hru, rozptýlení, hýří umění pestrými barvami, ale stává se stále více záležitostí privátní. Umění, jež bývalo náhražkou života, prostředkem vládnoucí třídy k jejím třídním účelům, mizí a nové umění se skromně stahuje na své omezené pozice. Již dnes není hranice mezi věcí dokonalou a krásnou, již dnes krása praktické formy vytlačuje silně

Likvidovat?

formu, jež existuje pro sebe samu. A umělci sami opouštějí přepěstěné formy „umění“ ve prospěch diktatury obecných věcných forem, přecházejíce do obecné produkce a kladouce sami „umění“ do uvozovek. Až zmizí třídní rozvrstvení společnosti, jež je jednou z hlavních příčin existence umění izolovaného od života, bude splývat umění stále více se životem, ježto život sám bude dosti emotivní a bude v něm možno realizovat vše, co dosud se mohlo vyžívat pouze v umění. Rozvoj vědy o člověku (psychoanalýza!), znalost člověka zbaví ho posledního pláště podivuhodnosti a nepostradatelnosti. Ne tedy stabilizace a konsolidace starého umění, ale k likvidaci umění vůbec —? Ze dvou hledisek se k ní dochází: konstruktivisté z vnitřní techniky, dnešního studia a pojetí umění, komunisté (sociální konstruktivisté) ze stanoviska sociální funkčnosti. Perspektiva tato je ovšem daleká. Potrvá jistě dlouho, než z dnešního chaosu dojde se k takovému rozvinutí denního života v nové společnosti, že se tento život sám stane „uměním“. A možná že bude ještě déle existovat vrstva specialistů, jimž bude nezbytností. Vedle něho však pokvetou již mohutnější a naléhavější nové formové světy vyrostlé ze životní účelnosti, jichž v zájmu jasnosti bude lépe nenazývat „uměním“, neboť nepůjde tu o utváření uměleckých světů, ale o utváření života samého. Náznaky jejich máme již dnes a zdá se, že jde dnes skutečně o objevení forem a formového povědomí v zcela jiných oborech než v „umění“. Není tedy tato perspektiva pesimistická a škarohlídká, nýbrž přehodnocuje jen radikálně hodnoty a pojmy. Žurnalis-

Život
uměním

tika, dobrá, na světové výši, je dnes mnohem emotivnější než nejlepší román, povídka, báseň. Věcná jen a jen zpodobující (ne utvářející optické vztahy) fotografie, podobně jako žurnalismus plnící pouze úkol směny zpráv, je mnohem podivuhodnější, než co mohl nakreslit malíř nebo vymyslet fotograf-experimentátor. Průmyslová produkce zaškrcuje „umělecký průmysl“, užitková architektura působí monumentálněji než nejlepší „umělecký“ pomník. Rabkory a selkory s modrými bluzami a živými novinami v Rusku ukazují, jak v zemi spějící k socialistické společnosti beztrádní budí se aktivita širokých mas, jež nahradí produkci izolované vrstvy umělců, utvářejíc život sám v jeho aktualitě a dodávajíc mu oně pestrosti a živosti, jaké mu nedodalo nikdy „umění“. Jest posléze revidovat otázku po poměru umění k proletariátu, revoluci a socialistické výstavbě, pohlédnout na umění ze stanoviska třídního, revolučního a komunistického. Od té doby, co byla likvidována prozatímní naivní a nemarxistická koncepce „proletářského umění“, se u nás poměrně málo o tom přemýšlelo. Ne tak v jiných zemích. I zde jsme chtěli Frontou vyplnit jakousi mezeru, neboť je jisto, že tato otázka je aktuální z obou stran. Na jedné dnes téměř všichni moderní umělci by chtěli být nějakým způsobem revoluční (i když nejsou) a nelze jim vskutku přát ničeho lepšího, než aby se jim dostalo úřadu ruských futuristů: nových naléhavých úkolů společenských, jež by roztráštěly veškery hranice „umění“ a daly jim splýnout přímo s revolucí. Na druhé straně mnozí lidé, kteří myslí jako revolucionáři, cítí jako maloměšťá-

ci; a leckterý komunista útočí na nové umění proto, že ono v něm napadá maloměstské, neaktivní a nerevoluční složky jeho psychy. Je třeba zrevolucionovat kulturu — vedle revoluce politické. Obě dvě tyto revoluce co nejdříve spojit bylo též jedním z úkolů Fronty. Vyřešení komunistova poměru k umění nelze ovšem shrnout na jedinou jednoduchou, kratičkou formuli. Je třeba přemýšlet, hledat, osvojovat si, rozlišovat a hodnotit vždy znova — zrovna jako v politickém oboru.

Starý umělec jakožto člověk krásy tvarové musil být ve stálém rozporu s komunistou, člověkem činu, člověkem typicky neformovým, obsahovým. Bylo nutno přeměnit celou strukturu umění, upustit od zřetelů formových a přejít k hlediskům funkcionalismu, ekonomie a účelnosti, jak to činí moderní umělci, konstruktivisté, aby tento rozpor zmizel. „Proletářské umění“ bylo prvním, naivním pokusem o revizi funkce umění; ustrnulo, hlavně u nás, v etice a starém naturalismu. Ještě dnes slyšíme často všeobecné fráze o měšťáckém umění, za nimiž není určitých představ a pojmů. Dnes je pryč doba neurčitých hesel, nutno myslet věcně. Trockij dobře ukázal na to, že období revoluce a diktatury proletariátu není žádnou kulturně produktivní organizací nové společnosti, nýbrž bojovou, k jejímu vybojování. Dělat nějaké definitivní věci je dnes nemožno, jsme na přechodu. Plný rozkvět kulturní bude až v společnosti socialistické, beztřídní. Nutno právě rozlišit od sebe umění revolučního a umění socialistického období. Revoluční umění je přechodné umění naší doby; socialistické, beztřídní se teprve zdaleka připravuje; řekněme

to hned: laboratorní prací konstruktivistů. Obojí se od sebe velmi bude lišit. Ukazuje-li první všechny rozpory naší doby, je-li naplněno třídní nenávisť, je-li bojovné, bude umění beztřídní společnosti vyrovnané, socializované, proniklé duchem solidarity.

Revoluční
účelnost

Umění revoluční, umění revoluce může existovat pouze ve smyslu tvarů, plnicích účelně revoluční funkci. Nemůže mít žádných vztahů k starému umění, musí být prosto zřetelů estetických, jež revolučnímu účelu se nemohou podříditi, jsouce neseny jiným zřetelem. Ne že by nemohlo užít prostředků starého umění — jde jen o to, aby jimi plnilo ekonomicky a účelně svůj úkol. Toto si dosud málo uvědomili např. revoluční básníci. V oboru slovesného umění je proletářská žurnalistika takovýmto „uměleckým“ (možno-li vůbec ještě užít zde toho slova) účelným tvarem. Jinak je poezie revoluce v ní samé, v její skutečnosti, v jejím růstu, setrvačnosti, porážkách a opakovaných pokusech, v hrozném plýtvání energií, napětí boje, ústupech, vyčkávání, pronikání a vítězství. Proletariát básní skutečností, a pokud jde o duchový projev jeho kulturního přínosu, je tento po stránce obsahové především rozumový a našel svou formu výrazovou v historikomaterialistické metodě a ekonomice.

Je veliké rozpětí od revolučního umění k náznakům, jež ukazují, že vznikají prvky příštího umění beztřídní společnosti (a toto rozpětí, na první pohled vypadající jako spor protivných směrů, má i Fronta). Ve skutečnosti teprve oba dohromady tvoří celek dnešní problematiky umění. Jedna hranice je jasná: mezi umělci,

kteří uchovávají a opatrují to, co vytvořila měšťácká třída, a mezi umělci, kteří tvoří nové. Historický materialista musí dnes vědět, že nejde o vytvoření nového umění, jež je pojmem a zjevem třídním, ale o vytvoření beztřídních forem místo „umění“. A k tomu pracují oni umělci (abstraktivisté, elementaristé, konstruktivisté), kteří usilují o vytvoření sociálně účelných útvarů přísnou, čistě objektivní metodou. Spodním tónem všech uměleckých koncepcí, tvořených ze stanoviska komunistického, byl pocit potřeby revize funkce umění. Nuže, přebudování struktury umění je důsledkem podobné revize, a leží tedy na prodloužené linii teorií „proletářského umění“ a na lince k socialistické společnosti. Laboratorní, badací, experimentální činnost dnešních avantgard bude zužitkována jednou v socialistické společnosti pro vytvoření umění, jež splyne se životem. V Rusku již tento proces je namnoze v proudu. A tak aktuálnímu politickému dnešku zdánlivě vzdálené umění konstruktivistické není buržoazní, ale připravuje se jím vzdálená budoucnost nové beztřídní kultury. Komunista nemůže je zásadně odmítat. Musí relativizaci umění a vylíčenou perspektivu k jeho likvidaci vzít za svou.

K beztřídní kultuře

En avant!

Jednota nového kulturního názoru se rýsuje na obzoru. Připravujeme kulturu příští socialistické společnosti, nezapomínejme na naléhavé bojové úkoly dneška, neboť situace je na ostří.

(Fronta, duben 1927)

Skutečná fronta? Připusťme to na chvíli. Nuže, pak tedy fronta čeho? Redakce (František Halas, Vladimír Průša, Zdeněk Rossmann, Bedřich Václavek) prohlašuje, že chce vést čáru, kudy asi dnes probíhá fronta výbojů, vývoje a tvorby. To je velmi mnohoznačné a kulaté. Zúžené nastínění toho, co si redakce stanovila, lze snad nalézt v několika poznámkách článku soudruha Václavka. „Je třeba zrevolucionovat kulturu — vedle revoluce politické. Obě tyto revoluce spojit bylo též jedním z úkolů Fronty.“ „Především však jsme chtěli Frontou přispět k ujasnění problematiky umění.“ Konečně tuším, že Fronta měla zachytit „velké rozpětí od revolučního umění k náznakům, jež ukazují, že vznikají prvky příštího umění beztřídní společnosti“. Výboje, vývoj a tvorba nabývají již v úmyslech redakce restriktivního rázu a způsob, jakým byl úkol proveden, je restringuje ještě více. Revolucionovat kulturu! Dobře. Ale jak to, prosím, provést, vyřadíme-li sociologii a politickou ekonomii, tyto dva základy dnešní aktivity? Omezíme-li ostatní vědu, bagatelizujeme-li techniku? Ostatně kultura se nerevolucionuje náhodnou přehlídkou značně omezených možností. A revoluce kulturní se rozhodně nespojuje s politickou tak, že uveřejníme ve sborníku jako politický výboj dva nemarxistické články F. O. Navrátila a J. L. Fischera.

Přispět k ujasnění problematiky umění? To je něco jiného a v tom spatřuji význam Fronty a důvod, proč má být čtena

v soudružské veřejnosti. Třebaže nelze naprosto souhlasit s postupem naplňování tématu. Jestliže jsem se ptal ze začátku, zda Fronta je skutečně frontou, chtěl jsem tím vyjádřit dvě věci. Předně výhradu, že za frontu jsou považováni ti, kdož zodpověděli na anketu redakce o stavu umění. Redakce odhlasovala si papírovou frontu, vykonstruovala ji bez podkladu skutečnosti a zřejmě aprioristicky. Místo aby sbírala společné znaky a nadřaďovala je ve vyšší pojmy, aby ukázala, jak nová fronta roste ve zmatku umění, aby ji organicky zdůvodnila a učinila jasnou, prostě naházela vedle sebe velmi protilehlé názory. Taková fronta nepřesvědčuje. Za druhé neodmítám jsem určitě, že Fronta je frontou, protože nevím, čím by byl tento sborník, není-li frontou krize umění, živoucím zpodoběním chaosu. Nemyslím to jako hanu. To ovšem neznamená, že se lze smířit s tím, jak Fronta dopadla. Ponechání rozporů je zde metodickým prvkem redakce, „neboť často již samo zjištění faktu je dosti důležité“. Jisté je zjištění faktu důležité, i když napíšeme větu méně kompromisně, než je v předmluvě Fronty. Záleží však na výběru fakt; jde o podstatná fakta a nelze tvrdit, že by všechny odpovědi ve Frontě byly podstatné. Záleží ještě na něčem. Nestačí položit fakta, nebo spíše přeházet je a odejít. Když redakce se zmínila o rozporech, bylo lze se domnívat, že myslí na dialektický rozpor. Bylo by unikem a velkým činem ujasňovat krizi umění touto marxistickou metodou. Jenže uspořádání nemluví o syntézi dvou protiv. Rozpor je zde krásné opsání méně krásné věci: nedostatku kriticismu.

To je příznak doby, respektive dnešního stavu umění, příznak jeho nerozhodnosti. Co si myslit, dokazuje-li se ve Frontě stále nesmyslnost básní jako výrazového prostředku, a přitom básně tvoří velkou položku obsahu Fronty? Bije-li se A. Hába v domyšlivém článku za čtvrttónovou hudbu a o něco dále G. Antheil ji označuje za jednu z cest, jimiž hudba jít nemůže? Jsou-li tu názory pro i proti abstraktnímu filmu? Tvrdí-li K. Schwitters, že umění má cosi dělat se vrozeným pudem, a Lu Märtenová, že umění jsou izolované zbytky někdejší všeobec-

né formové schopnosti? A to je jen několik hlavních kontradikcí. Ochromným kladem Fronty je zase, že organizuje třídní duchů okolo podstaty umění. Má i odvalu nepředstírat si, že umění je jen ideologickou nadstavbou, jde hlouběji a proniká místy až k třídnímu základu umění. Fronta rozvíří mrtvý klid, navršený na heslech moderních ismů, nezůstává na povrchu, neuchvacuje se jimi, nýbrž snaží se ozřejmit jejich vývojovou linii a ukázat, kam ona linie směřuje. Na rozdíl od většiny takzvaných modernistických podniků je zahrocena komunisticky. Naneštěstí utápí se její tendence ve změti nejabsurdnějších představ a nejroztržštěnějších vývodů, v jakési hrůzné a nekompetentní diskusi účastníků ankety, což je tím horší, že dosud neexistuje jednotné stanovisko komunismu k umění. Fronta se sice obrací k myslícím čtenářům, avšak čtenář neúplně zasvěcený si z toho příliš „nevymyslí“. Chybný postup redakce zavinil, že se problematika umění Frontou příliš neodproblematizovala; z Fronty nevyplývá žádné jednotné stanovisko. Doslov soudruha Václavka nemůžeme za ně pokládat, neboť i on není více než „jedním názorem“, i když se pokouší o druh tance mezi vejci.

Všimněme si však blíže tohoto článku, protože jeho ideologie je ideologií vedení Fronty. Je tu řečeno, že umění má dnes v životě mizivý význam. Stroj zabil v umění vše řemeslné. Jiné disciplíny lidské tvorby převzaly jeho bývalé účely. „Umění revoluční může existovat pouze ve smyslu tvarů plnících účelně revoluční funkci.“ „Je tedy vyloučit vše, co dnes do umění nepatří, majíc své vlastní formy: směnu zpráv, politiku, filosofii atd...“ „Vlastnímu umění zbývá jen být uměním pro umění, formou pro emotivní lidský život“. Tak tomu velí „čistota prostředků“. Ostatně umění se stává „privátní záležitostí“. Bude stále více splývat se samým životem a konečně snad zlikviduje. — Z těchto několika řádek seznáváme dvě chyby. První z nich je noetická. Když jde soudruhu Václavkovi o čistotu prostředků, pak je omyl, co říká o umění. Umění není „čistým prostředkem pro emotivnost“, není elementárním, naopak citový vzruch jde zde oklikou přes rozum

což je efektivní ztráta. Jakákoliv přímá akce (např. sportovní) je daleko emotivnější. Druhý omyl (umění je privátní záležitost) soudruha Václavka je omylem celé Fronty. Je to přestupek na leninismu. Umění zrovna tak nemůže být soukromou záležitostí, jako jí nemůže být náboženství. To dělají sociální demokraté, že si vyberou nějaký odbor, jehož třídnost neberou v úvahu. My nemůžeme připustit výjimku. Je jasné, že umění ztrácí na důležitosti a vhodnosti, že se zužuje okruh jeho zájemců, ale je nesmyslem, že nějaká věc v třídní společnosti může mít netřídní charakter. I kdyby měla jen stín měšťácké náplně, je povinností komunisty stín přeorientovat, dokud se věci užívá. (Je ovšem otázka, má-li se vůbec užívat takové věci, již je umění, to umění, jež je náhražkou života a sváděním produktivních sil na neproduktivní pole, umění, o němž prohlašuje ve Frontě Gerhard Pohl, že věřit v jeho budoucnost znamenalo by věřit v budoucnost buržoazie.) Fronta celkově má příliš ráz privátní záležitosti, než aby řešila problémy umění z revolučně politického hlediska. Nestačí jen odpovédět na problém: umění a idea komunismu, nýbrž také na problém: umění a komunismus v praxi, umění a komunistická strana. A pak z Fronty vychází jistý téměř jednotný dojem. Jako by se jasnilo. Jenže tento jas je hodně podoben návratu k včerejšku. Politická reakce se již obráží.

Abychom přešli k technické stránce. Úprava Fronty je znamenitá. Vyloučení velkých písmen s poukazem na hospodárnost nezdá se dost odůvodněno. Články nebudeme jmenovat. Některé jsou však takového rázu (Schürerův o industrialismu), že volají po vytrhnutí. Druhy umění a vědy jsou zastoupeny nepoměrně. Obrazová část podává většinou již otištěné reprodukce v novém seskupení.

Shrnuji: Nelze zcela souhlasit ani s tím, co si Fronta vytkla, ani s formou provedení. Přesto je tu hodně plodných námětů, o nichž by soudruzi měli uvažovat.

(Rovnost 43, č. 119, květen 1927)

Několik slov k referátu s. Haluzy o sborníku Fronta (viz Rovnost 1. máje) připadá mně nutným jak ze stanoviska redakce Fronty, tak ze stanoviska mne, jehož článek zvláště podrobil kritice. Věcnou diskusi o problémech Frontou řešených nutno pro rozsáhlost jich přeložit na jiné fórum. Zde jen několik oprav a vysvětlení.

1. Redakce nevyřadila z Fronty sociologii a politickou ekonomii (už proto, že většina článků z nich vychází, i když nejedná přímo o nich), ani nebagatelizovala techniku a vědu, ale pojala, co jen mohla sehnat od poměrně malého počtu vědeckých pracovníků stojících dnes na stanovisku revolučního proletariátu.

2. Redakce nemůže za to, že řada lidí nedala vyžádaných odpovědí na anketu.

3. Redakce nemohla předstírat stav umění jiný, než je. Hodnocení jeho je v člancích, na něž zřejmě položila důraz, historikomaterialisticky dobře fundováno (Becher, Behne, Grosz, Hermann, Herzfelde, Märtenová, Pohl, Tyňanov). Jak jsme měli, chtějíce podat průřez, vylučovat nevěcně, co se nám nehodilo pro naši argumentaci? Celkovým řazením jsme pozornému čtenáři dali výmluvnou tendenci a vodítko k přestavbě dnešního umění, popřípadě k likvidaci umění vůbec!

4. Nebyli jsme tak domýšliví, abychom mysleli, že Frontou

zrevolucionujeme kulturu. Tu revolucionuje především výroba a pak její sociální důsledky. Chtěli jsme jen zprostředkovat směnu poznatků o tomto procesu.

5. Dávali jsme do Fronty články o výbojích, ne že bychom články samy považovali vždy za výboje.

6. Konstatujeme, že většina reprodukcí, obsažených ve Frontě, do jejího vyjití tištěna nebyla.

7. Obráží-li se ve Frontě nástup politické reakce, ponecháme úsudku soudružské veřejnosti. S. Haluza sám přiznává, že Fronta se na rozdíl od dřívějších podobných sborníků hlásí veřejně ke komunismu.

8. S. Haluza zasazuje citáty z mého článku do prostředí, v němž nabývají jiného významu, než mají v mém článku.

9. Netvrdím nikdy a nikdy jsem netvrdil, že umění „má netřídní charakter“. Naopak tvrdím (i ve Frontě), že umění je už svým pojmem věc třídně buržoazní.

10. Pravě o umění, že se stává soukromou záležitostí, myslím pouze na rostoucí jeho společenskou bezvýznamnost. Kdybychom byli jinak soudili, nač bychom pak byli dělali Frontu?

11. Odmítám, že bych „tancoval mezi vejci“. Pokusil jsem se poctivě ujasnit některé pojmy.

Jako závěr citát z Trockého jakožto metodickou poznámku: „Za bdělé revoluční cenzury může se provozovat dalekosáhlá a elastická umělecká politika, jíž je cizí jedovatost literátských kroužků.“

Když jsme před rokem sestavovali definitivní plán její, bylo nám jasno, že Fronta bude levou frontou a že do ní patří ti, kdož pracují pro kulturu příští socialistické společnosti, ať to vědí či ne, ať to chtějí či ne, a pak ti, kteří účelně pracují k tomu, aby tato společnost byla uskutečněna. Byla to příliš zodpovědná práce posuzovat z tohoto stanoviska lidi a jejich práci. I byli jsme liberální i tam, kde za svou osobu bychom byli rádi odmítli. Neboť chtěli jsme především informovat, dát do rukou myslivému člověku materiál, aby mohl z něho studovat (a v té úplnosti sotva kde byl shromážděn), nemanifestovali jsme, nevychovávali, nevedli za ruku. Proto jsme vzali do Fronty opravdové činy, ale i činy částečné, definitivnější i dočasné. Dvě tendence jsou snad ve Frontě jasné: proti „stabilizaci“ v umění a proti reakci. Vedli jsme úmyslně ránu do živého, tam, kde třídění duchů je dnes nejsilnější: vyslovili jsme své pochybnosti o umění, vypadli jsme proti starému romantickému obdivu k umění, považující to za svou povinnost z hlediska svého světového názoru. Není proto divu, že se ozvali ti, kteří věří dosud ve veliké poslání umění: skupina německých abstraktivistů — (ve Sturm). Zde nelze debátovat. Naše přesvědčení, že změna společenského řádu je nezbytnou podmínkou dalšího rozvoje kultury, nemůže se změnit tvrzením o výchovné moci a úloze umění. Ovšem: chtěli jsme také konečně jednou probojovat názor, že umění není věc

rozumu, částí ideologické nadstavby, ale něčím hlubším. — A vůči práci avantgard nechtěli jsme užívat obdivného tónu. Chtěli jsme zkrátka vykonat kus nelíbivé a nepopulární práce: ujasnit pojmy. Přimět čtenáře, aby sám myslel, soudil, hledal.

Kritická odezva byla opravdu slabá. Nebyla snad Fronta dosti vyzývavá, aby pobouřila? Či nedovedou se naši odpůrcové už vůbec opravdově s námi vyrovnat? Zatímco čteme řadu dopisů z ciziny, co v Německu se s Frontou polemizuje, co se jeví o Frontu zájem v SSSR, Rumunsku, Polsku, Holandsku, Finsku, mohli jsme číst zatím jediné poctivé vyrovnání s Frontou: byl to dopis dělníka — ze žaláře. Není to symptomatické? Nuže, spolupráce avantgard, odezva mezi čtenáři z drobné inteligence, hlavně učiteli, až daleko ze Slovenska je nám odměnou za podnik, ježž jsme svépomocně podnikli, kdyžtě nevíra nakladatelů v mladou generaci byla by Frontu pohřbila. — Odběratelé jsou vždy nejlepším svědectvím.

Seifertův Slavík zpívá špatně dává zamyslit se nad víc než nad obratem ve vývoji samotného Seiferta; dává zamyslit se nad jeho poměrem k Nezvalovi, nad osudy toho, čemu se říkalo poetismus, i nad budoucností té skupiny literátů, která bývá nazývána poválečnou generací. Promluvme si nejprve o poetismu.

PROPUKLO TO RÁZEM JAKO OSYPKY

K tomu dva citáty:

„Věřím, že i poezii se dělá revoluce a nejenom hladem a třídní nenávisť a třídními zájmy. Věřím, že myšlenka silně vyslovená může přesvědčit o větší revoluční energii než třeba určitý zájem třídní.“ Napsal František Götz, Host, leden 1923.

„Básníci minulého času (to jest autoři z roku 1923; poznámka citujícího) holdovali filosofii. Myšlenka. Její nenadálé odstupňování. Hú, jaká práce! — Plesnivé nevlídno pracoven. Myslitelé. Jsem v neustálém kontaktu se svým trávením. Všecky smysly v chodu. 36 antén a instinkt věčně protékající.“ Vítězslav Nezval, červenec 1924.

Necitujeme tu, abychom dedukovali. Je to jen malá ilustrace, již by měl předcházet Wolkerův manifest poezie proletářské. Ale tuto je řeč ne o Wolkerovi, ale o poetistech, jehož mladí otcové brzy Götze přetrumfli a vypálili rybník jeho

expresionistickému rozvažování. Ostatně Götz záhy za nimi pokorně přiklusal.

JAK TO PRASKLO A CO PŘEDCHÁZELO

1914—1918, světová válka. Fenomén politický, technický i hospodářský. Rozvrat Evropy. III. internacionála. Revoluce se vznáší nad Evropou i Čechami. Vše jde nalevo. Poslední bitva vzplála. Poezie proletářská. Rudé zpěvy, růžové vlny nadšení. Mládí, jehož smysly byly tak dlouho škrceny válkou, pije lačně z poháru revolty. Je jim dvacet let a chtějí umřít na barikádách. Ale revoluce nejsou barikády. Je to dlouhý, na léta rozložený proces. Seifertovi padají šupiny s očí, nechce už umřít, neboť i proletářům se chce šunky, vína a kaviáru. To už je ta druhá etapa poválečné lyrické generace, během níž Karel Teige definuje program poetismu:

„Z války vyšlo lidstvo znaveno, zneklidněno, hořce zbaveno iluzí, nemohoucí toužit, milovat a vést nový a lepší život. Poetismus chce vyléčit tuto morální kocovinu. Je strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody, beznáročně pacifický. Štěstím je komfortní byt, střecha nad hlavou, ale i láska, výborná zábava, smích a tanec. Chceme (Nezval, Seifert, Voskovec, Teige) obsáhnout všechny květy poezie nedělních odpůldní, výletů, zářících kaváren, opojných alkoholů, oživených bulvárů a lázeňských promenád i poezii ticha, noci, klidu a míru.“

To už je rok 1924. Poezie, jež byla třídní a proletářská, když nad světem troubil k poslednímu soudu rudý archanděl, stala se přirozeně senzitivní a hravou, naprosto beztřídní, jakmile upřela své oči „do Paříže, kde je k nebi blíže“, jak s melancholickým úsměvem prohlásil Jaroslav Seifert. Válka a revoluce a vašeň myšlenky chtějí od člověka všechno. Scelují ho a napínají jeho sentiment, vůli i rozum jediným směrem. Poezie a život, cit a myšlenka, krása a povinnost jsou jim jedno. Pak ale přichází reakce. Válka vyhladověla smysly, iluze o revoluční plnosti je neukojila. Tak tedy poetismus. Poezie jako

poduška pro unavené smysly, jako sklenice pro žíznivé rty.

1925: Jaroslav Seifert vydává knihu přesně podle receptu: Na vlnách TSF. Absolutní demobilizace třídně revoltních rozmachů, jež stvořily jeho Město v slzách. Odstraněna tendence se všemi ideologickými prvky. Svět se již nebouří, chce žít a tančit. Tu, jako v Nezvalově Podivuhodném kouzelníku, vymýšlí se svět, ne už kulatý, mučící se a mučený věčnými a časnými problémy pohybu, ale sladká mlhovina mimo prostor, čas i rozum. Tato lyrika se hraje, ne — odleskuje se v krajích požehnaně pokojných, jež začasť připomínají svoji prababičku, rokokovou idylu, pěstující ovečky, které mají okolo krku mašličky a na nich zvonečky. Rokokový trávník, na němž se hrávaly ony falešné maškarády, ovšem zmizel. Nahrazuje jej kavárna, fauna džezbandu, aeolská harfa Eiffelky; z napudrované markýzy je Gada-Nigi, jen Chloe tu zůstala, žel, ne už panna. Jsme o chlup upřímnější. Ale hraje se neustále tu, „u znamenitých pramenů Eau de Cologne“, za asistence šumivé limonády hvězd, hedvábných kapesníků a usměvavých černoušků. Svět této knihy Seifertovy je zřejmě až přes-příliš krásný. Je ze všech stran tak obklíčen nebezpečím, že hravá kouzla těchto básniček bylo nutno dát do skleníku, aby se nenastydla v zdravém a drsném průvanu života. Autor je tu zřejmě spíše obětí než tvůrcem této závojové krásy. Nebyl v ní doma, byla mu jen cestou k formové obrodě, jak o tom právě svědčí jeho „Slavík špatně zpívající“, který znamená úplně procitnutí z opojení poetickými drogami. Zbyla mu z této výpravy řada obrazových možností, zbyl mu měkký a vláčný verš — ale jistě taky pachů po uměleckém průmyslu, po vyšíváních, navoněných dečkách, zbylo jistě taky vědomí, jak lehce je možno využít epigonsky této básnické metody. Kolik těch epigonů statického, kvietistického poetismu vleče svůj pochmurný osud po plyších kaváren a po stránkách měsíčníků pro hanbu a strach lidského pokolení!

Ve vývoji českého verše znamená poetismus, tušíme, nikoli zahájení nových drah, nýbrž korektiv. Korektiv vývojově docela zdravý. Jeho nesporným kladem bylo úsilí po formě, po novém skladu slohovém, po novém větném i obrazovém přepisu vidění. Za to budiž mu chvála, lehká smrt a sladké odpočinutí! Odstranil přespřílišnou ideologii a individualistické pózy. Ale svým pasívním programem, fantaskním zrcadlením senzibility nemůže být trvalým nositelem lyrického tvoření. Právě epigoni ukazují, že z něho není východu, a i nejčistší poetista Nezval nahrazuje často požadavky čisté poetizace mnohomluvným verbalismem a bombastickou výmluvností, v níž se ztrácí rytmus i melodie a myšlenkové vtipy, filosofující žonglérství tu bující projevuje nahou primitivnost a vědomé zdětinštění ducha.

Sociologicky vzato je čirý a zákonný poetismus pasívním odleskem bezvýchodnosti poválečné inteligence, a byť se tvářil formově seberevolučněji, je sám veden a nesen proudem poválečné kocoviny v duších zdezorientovaných rozkladem všech společenských a tedy i kulturních tradic.

Tedy: dovršení, rozmělnění, zněžnění starých hodnot, a nikoli cesta k hodnotám poezie nové.

NÉNIE

Roku 1937 bude se procházet Vítězslav Nezval po pražských sadech a myšlenky, jimiž kdysi tak opovrhoval, pohnou se mu přes umdlený zdroj smyslů:

— Krásná minulosti! Ó hvězdy! Ó magoti! Ó poryvy krásy, naprosto osvobozené! Nemám s vámi již nic společného. Nelze vás ani jíst, ani pít. Svět se maličko pozměnil a kraslice, jež jsme malovali, dečky, jež jsme v Národní kavárně vyšivali, tlí zasloužile po pohovkách a po vitrinách, pro radost a potěšení starých panen. Ó metafory a asonance, cukr, pudr de Côté a kombiné, jež ševelila pod doteky našich prstů, dávají-

cích přednost před filosofií a morálkou přímému elektrickému styku! Podivuhodný kouzelník zmoudřel a zakopl o svých třicet let. Odevzdal jsem svůj lístek ve znamení revoluce a dělal jsem ji. Dělal jsem revoluci, revoluci, jejíž aktivita mě samého udivovala. Sbohem! Neexistuje už! Přesladili jsme své nápoje. Zapomněli jsme na chleba a na maso. Domnívali jsme se, že mezi vepřovou se zelím a koktajlem je nepřeklenutelná propast. Domnívali jsme se, že je možno odevzdávat svůj lístek ve znamení revoluce a rozeznávat své lidské já od svého básnického já. Ó magoti, ó ptáci mé slabosti navždycky odlétli! Naleznuvše novou pevninu, octli jsme se na ní s neplodnými starými pannami. Milovaly nás pro svou neplodnost, milovaly nás pro emoce, jež na ně sršely v spirálách našich ohňostrojů. Ó vůně po kalafuně! Život a poezie, vidím dnes, jsou jedno. Ať zhyne poetismus! Nemiluji už Karla Teiga. Šel, moudrý, za svými cíli. Co zbývá? Odevzdávám svůj lístek ve znamení revoluce a staré panny, i ty dvacetileté, dávají si mé poetismy k svátku. S bábou, gramofonovými deskami a vyšíváním deček. Poezie musí být jiná...

Tak pravil Vítězslav Nezval. Tak pravili lidé, kteří čtouce chtějí číst.

(Tvorba 2, č. 3, březen 1927)

Vážíme-li Směry a cíle, druhou kritickou knížku Píšovu, tím, jak přispěla k vyjasnění situace, sotva ji shledáme lehkou. V počátcích mladé generace byl Píša jedním z těch, kdož závazně prohlašovali, že „mimo komunismus není modernosti“, a kdož na tomto poznatku stavěli svou literární, v jeho případě kritickou činnost. Zdálo se, že je potřebí jen několika konvertitů, aby toto heslo, často jenom velmi lacino tradované, bylo postaveno na hlavu. Píša nebyl sice prvním ani posledním v řadě těch, kteří se ho zřekli, jeho nová orientace však působila nejvíce zmatku pro místo, jež v Soudech, bojích a výzvách zastával. Dnes předkládá soubor svého nového vyznání a ukazuje, že opouští platformu Soudů, bojů a výzev neztrácel pouze linii. Že ztrácel všechny předpoklady své kritické práce, zbavoval se možnosti zasahovat do soudobého vývoje literárního, zříkal se platnosti svých kritických slov. Ztrácel to, co bylo základnou jeho soudů, co jediné usměrňovalo jeho práci a dávalo jí skutečný, jasný cíl. Můžeme z toho vyvozovat i závěry obecné; naprosto zřetelné je to však hned u specifických znaků kritického zaujetí Píšova.

Již ve svých prvních statích vynikal Píša naprostou apatií k formě uměleckého díla. Tvar byl mu doplňkem, který jen v určitých případech mohl dosáhnout významu dokumentač-

Český filmový svět, roč. 4 (obálka)

Host, roč. 4 (obálka)

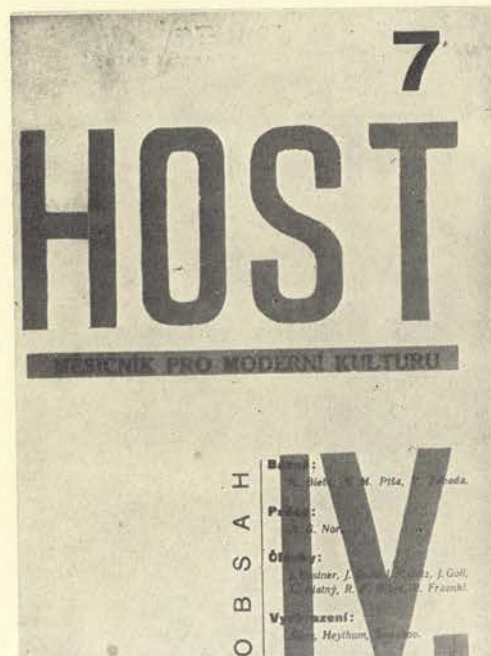
R. IV. Č. 10.

Chcete-li filmů?
Páta Negeri - princezna Malivani.
Jak se dělá film?
O myšlenky k scenáři.
Portréty filmových hvězd obdrží
lažlý čtenář C. F. S. přímo
z Ameriky a úplně zdarma.



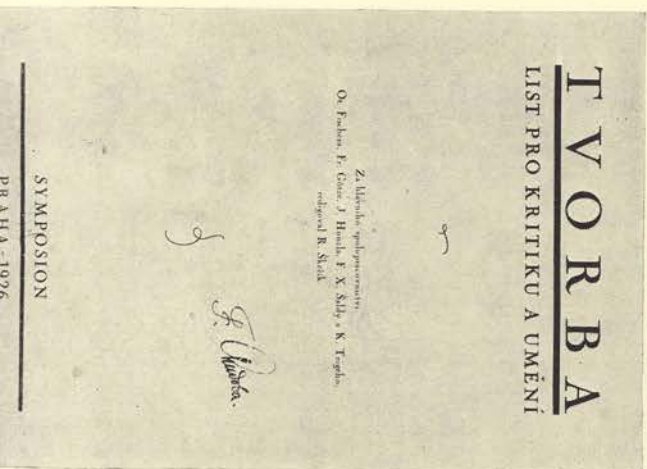
CENA Kč 2,-

BRUNO J. C. LIBI Časopis české kinematografie. Řed. MOJIB TĚMAY
Vydav. Karel Špaňhel, Praha 1, Anýžská 11. Znak



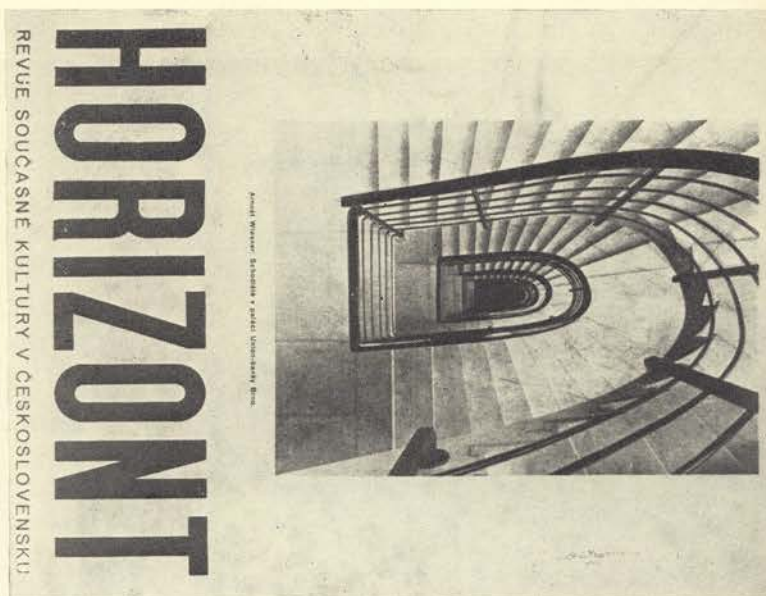


Trn, 2. roč. (obálka)



Tvorba, 1926 (titulní list)

Horizont, 1. roč. 1927 (obálka)

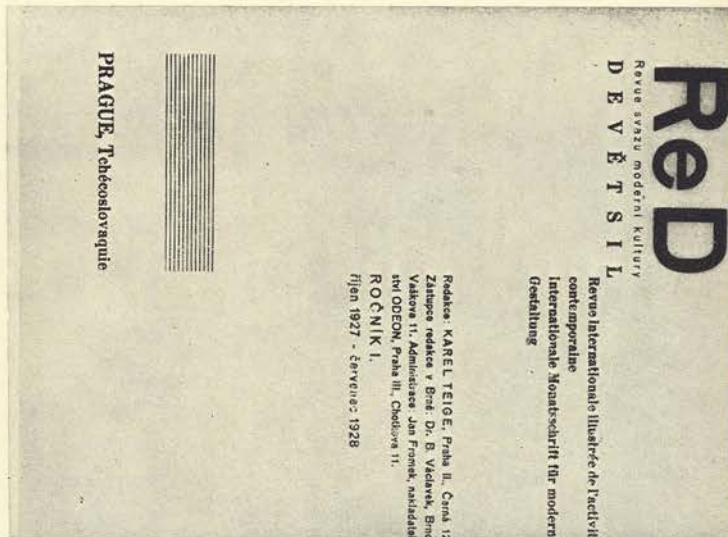


Sborník Fronta (ukázka stránky)

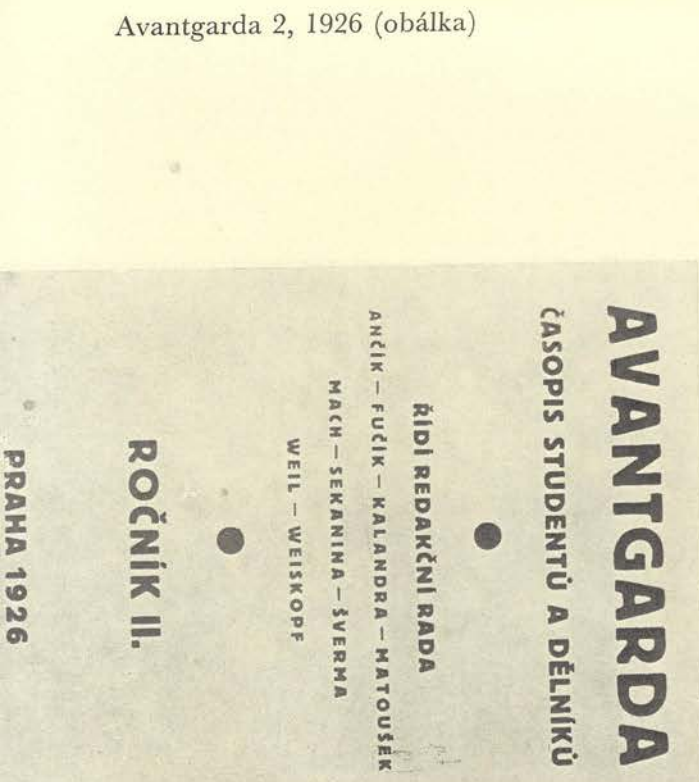




Stavba, roč. 7 (obálka)



ReD, 1. roč. (tiráž)



Avantgarda 2, 1926 (obálka)



Disk 2, 1925 (obálka)



Dav, Jaro 1925 (obálka)



Tam-tam (obálka)

Pásmo, č. 2, druhého ročníku (obálka)

Pásmo, dvojčíslo 13—14 prvního ročníku (s. 1)



REFLEKTOR

ROČNÍK I.

PRVNÍ ČÍSLO MÁJOVÉ.

ČÍSLO 8.



Reflektor, roč. I (obálka májového čísla)



Český filmový svět (obálka se Z. Molas)

ního. Tato vlastnost zůstala mu jako podstatný rys charakteru. Dnes je však úrazem, kde včera byla pouhým nedostatkem. Byla zapomínána při Soudech, bojích a výzvách, protože v této knize hledány jiné možnosti vývoje. Kritik, používaje některých velmi rudimentárních poznatků marxismu, konfrontoval dílo se svým ideologickým stanoviskem a Soud byl výsledkem této konfrontace. Výsledkem, který přes svou jednostrannost neztrácel historické platnosti, především tam, kde byl obrácen ke generacím starším, tím jasněji ve své podobě vystupujícím, čím jasněji a určitěji dovedl Píša proti nim své ideologické stanovisko formulovat. V Soudech, bojích a výzvách viděny byly základy příští sociologické kritiky Píšovy, jež slibovaly stavbu důkladnou a dobrou.

Svým odklonem od komunismu zasypal Píša tyto základy. Žádná jiná myšlenka nebyla s to unést jeho metodu. Rozbil svůj ideologický svět. Ale nepostavil si svět nový. Ani se nepokusil o konsolidaci. Ne proto snad, že viděl příliš dobře marnost takového podniku. Ale proto, že v nenadálé izolaci našel pohodlnou cestu práce bez práce, pózy bez závaznosti, cizí pevninu dobrou k nevydobytým jistotám. První a poslední otázkou, již si v Směrech a cílech klade nad pozorovaným dílem, je otázka po jeho „osudovosti“. Básníci životního dramatu a osudového dění, osudové reality a bytostná dramata básníků, tragiky intimních osudů a heroické quand-même osudových vichřic naplňují stránky až po okraj, prosakují papírem, přesahují knihu a znemožňují dočíst ji bez namáhavých bojů s odporem. Ale v záplavě monotónní deklinace osudů a osudovostí marně hledáš poznámku pod čarou, jež by vysvětlila, co se skrývá v tomto rčení. Dávná minulost oživuje v těchto postulátech — ale co by bylo dobrou ozvěnou, zní tu vyšepalým hlasem přímé řeči. Osudovost je tu jen dekoraci, pod níž se skrývá zoufalé nic.

Póza romantismu, útěcha plochých a prázdných, stačila Píšovi, aby rekonstruoval svůj kritický stav. Bylo to nejlacinější východisko jeho ideologického zlomu, vyhnout se přímé akci, ostrému řezu, přenést se třicet, čtyřicet, padesát let

zpátky, lacino nakoupit arzenál rezatých polokritérií. Ta vzdálenost musila učinit z Píšových soudů frázi. A Píša, který v Soudech, bojích a výzvách napsal jednu z nejzásadnějších statí o metodě buržoazní kritiky proti Rutteho Strachu z duše, musí dnes snést, podává-li mu Rutte z Národních listů ruku: Příteli, myslíme oba stejně. Dětila nás jen slova.

I kritik má ovšem právo na vývoj a důslednost nevyklučuje možnost, že dnes bude akceptováno to, co včera bylo omylem popíráno. Ale Píša prodělává vývoj zpětný, popírá kladné hodnoty, jimiž včera pomáhal k vítězství moderního ducha, akceptuje soudy, proti nimž včera nutně musil stát (kající názor na Šrámka), zakrňuje, propadá krátkozraké domáckosti, která ho nebezpečně staví na roveň severovýchodnímu regionalismu, oddává se pohodlí za cenu obzoru tak úzkého, že dnes i v Čechách je už vzácností. Ani profesionální romantismus Píšův nedovede zakrýt tuto skutečnost, jež je jednou z nejsmutnějších.

Směry a cíle jsou honosný titul pro tento soubor statí tak bezcílných, se směrem zastupovaným konsekventně uplatňovanou frází o osudovosti, jež se přes své časté opakování nestává pravdivou ani přijatelnou. Jen jediná známka nasvědčuje určité linii nového Píši, a to je známka velmi negativní: boj proti „poetismu“, zářící skvělým nepochopením moderní světové poezie. Rád bych nazval kritickou odvahou tento Píšův postoj proti generačně vládnoucímu směru literárnímu, kdyby v něm byl kus skutečné kritičnosti a kdyby pod zdánlivou odvahou neskrývala se jen chudá odříkavost člověka vzdáleného moderní tvorby a rezignovaně přijímajícího úděl poetického Vystrkova. Píša se tu pouští na půdu, jež je příliš horká pro vrozené vady jeho kritického talentu. Kontroverzi s poetismem odnáší sám těžce na svých zádech, odhaluje až příliš neopatrně svou neschopnost vážít výraz a tvar. Působí to snad směšně, hovoří-li Píša o stupidnosti nad Bieblovými verši:

V kovárně zůstal sirotek,
i šroub může osiřet, když ztratí svou matku,

ale dotýká se to vážně především jeho kritických kořenů.

„Přítomná kniha stojí ve znamení protipoetistické kampaně... A dnes lze již říci, ... že nestojí ve znamení kampaně prohrané,“ — domnívá se autor v uzavírající poznámce Směrů a cílů. Píša se tu klame velmi nekriticky a jeho vlastní knížka mohla by ho usvědčit z tohoto klamu, kdyby tak úpěnlivě nepotřeboval vítězství k upevnění své pohodlné jistoty. Má tu článek o Bieblovi, psaný v intervalu několika měsíců, který začíná vyzdvižením Bieblovy osudovosti proti poetistům — a končí výtkou adresovanou Bieblovi, že ve své poslední knížce nedovedl odolat poetistickému proudu. Je snad to svědectvím neprohrané kampaně? Kdyby Píša pozoroval s odvahou fakta současné poezie, kdyby si především jasně uvědomil, jaký je obsah poetistického úsilí, nepřesvědčoval by sám sebe v chlácholivém závěru knížky o pravdivosti a prozíravosti svého stanoviska — ale nemohl by se ovšem také klamat míněním, že básnická tendence moderní doby nepřesahuje trochu módních požadavků a že sám stojí v popředí nebo v cestě současného proudění, a ne kdesi daleko, daleko mimo ně.

Píšovi bylo dáno víc, než vrací ve Směrech a cílech. Byl pevnější než Götz a jeho kniha nasvědčovala tomu, že jako kritik roztřídí duchy, již byli Götzovi jen sourodou ilustrací chabé filosofie. I Směrům a cílům zůstává troška té kritické osobitosti, již se Götzovi tak cele nedostává. Ale víc nic. A i ta opadáva kus po kuse, jak se básnická tvorba vzdaluje od Píšova zastavení, kus po kuse slévá se v jeden neroztříděný celek, který Píša z dálky svého starobylého náspu činí úhrnem předmětem svého popírání, jako ho Götz úhrnem činí předmětem svého podléhání.

O vnitřní hodnotě Směrů a cílů neříká nic Píšovo sdělení, že statě v ní otištěné „byly průvodci lyrického vývoje autorova a vždy hlasem i obranou jeho vlastní tvůrčí pevniny“. To může

svědčit jenom proti jeho lyrickému vývoji, ne pro jeho vývoj kritický. Snad ta knížka osudových kritik je Pišovi skutečně osudná. Kritická jistě není.*

* Názor o poetismu, v této kritice vyslovený, liší se od perspektivy, vyložené v 3. čísle t. l. článkem Poetistické hrany. Redakce vítá toto osvětlení z dvou stran — Tvorba je listem pro uměleckou a literární kritiku — a přinese v příštím čísle k tomuto diskusnímu tématu příspěvek Josefa Hory a F. X. Šaldy. B. M.

(Tvorba 2, č. 4–5, květen 1927)

„Nejenže máme poety, máme i poezii. První jsme vymezili okrsek poezie. Před námi mnoho idejí bylo vyslovováno veršem, které bylo možno lépe vyslovit prózou. Rýmovaly se povídky. Byl to přežitek dob, kdy se v měřeném jazyce ustavovaly zákonná nařízení a předpisy venkovského hospodářství. Nyni básníci neříkají než věci delikátní, které nemají smyslu, a jejich gramatika, jejich jazyk jim opravdu náleží jako jejich rytmy, jejich asonance, jejich aliterace.“ (A. France: *Sur la Pierre blanche*, V.)

Když Karel Teige napsal v máji 1924 pro Hosta svůj program poetistický, našel ne-li vejce, alespoň vajíčko Kolumbovo; snad vajíčko červenky nebo sedmihláskovo nebo ještě menší, střízlíčkově — rozkošné, překrásně kropenaté — navzdory všem šulmajstrům, pedantům a policajtům tohoto podkrnošsko-tatranského národa.

Kdo tomu nevěří, ať si srovná, co praví Anatole France ve své utopii z roku 2270 o poezii této nové společnosti lidské a co jsem právě citoval, s tím, co napsal Karel Teige ve své stati nyní otištěné v knize Stavba a báseň na stránce 162. „Poetismus není literatura. Ve středověku se veršovaly i zákoníky a gramatická pravidla pro školní potřebu. Tendenční ideologické verše, s obsahem a dějem, jsou posledním přežit-

kem tohoto básnění. Krása poezie bez intencí, bez velkých frází, bez hlubokých úmyslů, bez apoštolátu. Hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů, a třeba beze slov. Je k ní třeba svobodného a žonglérského ducha, který nehodlá poezii aplikovat na racionální poučky a infikovat ji ideologií; spíše než filosofové a pedagogové jsou klauni, tanečnice, akrobati a turisté moderními básníky.“

Není Karel Teige zcela blízek Anatolu Franceovi? Neříkají totéž a mnohdy týmiž slovy?

Teige rozdělil svět radikálním řezem ve dvě sféry. Jedna je sféra rozumu, konstrukce, práce, všedního dne; druhá iracionální, hry, zábavy, svátku. A poezii přiřkl zcela otevřeně úkol hry a zábavy a pohoršil tím v tomto věčně důležitostním národě, kde každý druhý člověk studuje před zrcadlem své vrásky, vypadají-li dost myslitelsky a hlubokomyslně, velikou řadu rozšafných občánků. A přece neřekl nic jiného, než co řekl patetický moralista Schiller, když žádal: Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst. A po něm řada estetiků velmi rozšafných a učených, kteří spojují tvorbu s hrou. Člověk není úplně než tam, kde si hraje. Teprve tam, kde je nasycena nutnost, nižší sféra existence, může se rozšířit, rozkřídřit svoboda, vyšší sféra existence — život v užším a vyšším slova smyslu; a není svobody než tam, kde je i svoboda sebezapomenutí, a ta je právě ve hře. Možnost umění a poezie začíná až tam, kde je přebytek sil, kde jsi se osvobodil od pouhé postačitelnosti: „Genug kann nie und nimmermehr genügen.“ A to necítil a nevyslovil jen C. F. Meyer, to cítil a vyslovil ve své jasné chvíli i Dehmel, básník tak úplně tendenční a morálně uvědomělý. A dávno před nimi realista Voltaire: „Le superflu, chose très necessaire.“

A ovšem našly by se i teorie básnické zcela blízké teorii poetismu, který se definuje jako „umění žít, jako zmodernizované epikurejství“. Jde-li v něm o „hru krásných slov“ a „kombinaci představ“, jak nevzpomenout zde Th. de Banville s jeho Ódami provazoleckými a teorie, která je doprovázela?

Ale mějme odvahu domyslit poetismus a uvidíme, že je to tak právě celá půle poezie — celý jeden její pól, který se dá svěst koneckonců pod tento postulát.

Všechna Kolumbova vejce a koneckonců i vajíčka jsou založena na tautologii, na odvěze k tautologii. Praví: vejce je vejce a není ani brambor, ani jablko, ani kámen; i je třeba jednat s ním jako s vejcem. Tedy: natuknem je, nemáme-li náhodou po ruce pohárek na ně. Tautologie kolumbovská praví tedy: poezie budiž poezií, kritika kritikou, filosofie filosofii, náboženství náboženstvím; račte si to pamatovat a neplést si jedno s druhým. Řeknete, že je to laciná moudrost. A přece ne tak laciná, jak se zdá. Poezie totiž jako všechny životné síly tvořivé má v sobě snahu vystupovat ze sebe, ze své oblasti; chce nám nahradit jednou malbu a podruhé hudbu, jednou filosofii a podruhé věštbu. Ale kdo ji odkáže a svede do jejích mezí, prokáže jí velikou službu: službu podobnou té, již prokazuje zahradník stromu, ořeže-li všechny jeho zbytečné větve a popřípadě i plané kořeny a svede-li jej v prostor menší, ale zato jím hustěji vyplněný a probydlený; i poezie i strom odkázané takto do svých mezí jsou hutnější a větší specifické váhy, než byly předtím.

Poetismus, který vyvrhuje z poezie cit a rozum, apeluje na tvůrčí imaginaci, na obraznost: zjednává jí celé její právo, ale žádá tím také od ní výkony povýšené daleko nad normál, s kterým se spokojovaly teorie starší. V tom vidím jeho plus: tvořivost básnickou a právě básnickou podnítil víc než teorie předchozí. Pravím teorie, ačkoli vím, že poetismus nechce být směrem, nijakou metodou estetickou, nýbrž „modus vivendi“, „duchovní i morální hygienou“, „dráždidlem života“ a tedy koneckonců životem. V tom je jediný omyl páně Teigův. Toto kladení rovnítka mezi umění a život, toto popírání poezie jako umění je právě čirý romantismus — týž romantismus, který pan Teige zatracuje tak ostentativně („Romantičtí umělci jsou defektní individua“). Život nemůže být nikdy kritériem, a proto také ne standardem, poněvadž je číře amorfní, empirie úplně individuální a ve své podstatě nesdě-

litelná. Naproti tomu žádná poezie, ani ona, která své nároky nejvíce zjednodušila a oprostila, neobejde se bez metody; ale kdo řekl metoda, řekl uvědomění. Život bude vždycky jen materiálem umění i poezie; umění a poezie nikdy bez stylu, chtěj nechtěj; a i ten, kdo by prohlašoval jako požadavek úplnou nestylovost, již tím bezděky stylizuje.

Proto se stal poetismus i proti vůli Teigově směrem a estetickou metodou a v nižších sférách dokonce heslem; tomu nebylo možno vůbec zabránit. Význam má jen jedno: že heslem jadrným a plodným, kdežto hesla, která byla ražena proti němu, jsou neplodná a plná vnitřních sporů. Tak např. „osudovost“ Píšova. Může to znamenat něco jiného než postulát: poezie buď životná? Jenže oříšek je v tom, určit, v čem je „životnost“ poezie a v čem její „neživotnost“. Nebo Götz v jednom článku staví proti poetismu „konstruktivní realismus“; ten prý má nyní vystřídat a nahradit poetismus. Již to, že Götz potřeboval dvou slov tam, kde Teige udeřil na hlavíčku hřebíkovou úderem *jediného* slova, ukazuje myslitelské minus Götzovo. Čtenář se musí ptát: je tedy také nějaký realismus nekonstruktivní a tedy špatný? Ale, můj bože, kterýpak a jaký je ten špatný realismus nekonstruktivní? Co může být, můj ty Jezu Kriste, protivou realismu konstruktivního? Ano, již to mám: jen realismus naivní nebo intuitivní; a ten že by byl od zlého? Tak dlouho je čtenář tahán za punčochu, až pochopí, že požadavek Götzův je pochybný. Ale nikdy snad čtenář nepochopí, že tento realismus intuitivní, který by chtěl dávat p. Götz ve psí, kryje se do značné míry s poetismem — proto mu to zde říkám, bera ho přitom za ruku a ukazuje mu jednoho básníka poetistu. V Bieblovi např. zcela patrně se rozšiřuje poetismus v intuitivní realismus: v málo které poezii žije tolik věcí svým samostatným „osudovým“ životem jako právě v nových poeziích Bieblových.

Jen tam, kde poetismus ustrnul a se scvrkl ve formulku a heslo, v jistou dekorativnost a monotónnost týchž umělých námětů hereckých, klaunovských, provazolezeckých, kde se tedy stává látkovou pózou, je nutno proti němu protestovat;

poněvadž přináší do vývoje básnického jistou stagnaci; a ovšem jsou již u nás takové případy.

Ale buďme klidni: vývoj opatří již korektiv poetismu tam, kde by poetismus šel v zámezí. Řekl jsem: poezie je nejsilnější tehdy, když se vrací do svých vlastních hranic. Ale aby se mohla vracet, musila z nich dříve vyjít. A to je druhý věčný pól básnické tvorby, tento živel exoterický; bez něho by byla nemožná poezie jako životní mocnost esoterická.

„Po ovoci jejich poznáte je.“ Platí to i o českém poetismu. Český poetismus byl hnutí osvobodivé, právě protože zákonné a zasvěcující v zákonnost. Dal básníkům poprvé v této intenzivnosti uvědomění metodické, a to znamená zde tvorbu čistou obrazností. Verše, které vznikly pod jeho vlivem, ať přímým ať nepřímým, mají dvě ctnosti zdánlivě protikladné, bez nichž není dobrého verše: jsou velmi lehké, neboť létají a mají křídla, a přitom jsou značné váhy specifické, jsou tedy také hutné. Lehké i hutné zároveň! Po tom poznáte dobrý verš moderní. A toho bylo možno dosáhnout jen prací metodicky čistou, čistou až do přísnosti, někde až do ukrutnosti. Toho nebude nikdy poetismu zapomenuto, i kdyby se poezie odvrátila od něho na čas k cílům sebevzdálenějším a cizejším.

Poetismus působil hluboce i na básníky cizí mu svou strukturou, např. na Horu. Vezměte si jeho poslední knihu Struny ve větru, nesporně nové, místy výsostně krásy. Ten rys duchové čistoty, vnitřní světelné dalekozornosti, místy zvláštní nové monumentality ryze spirituální — to vše není myslitelné bez ostnu poetismu. To nebudiž řečeno Horovi na hanu. Naopak: zpracovat vliv je vyšší než vyhnout se mu. Před několika lety napsal jsem do jednoho fejetonu Tribuny větu, že kdykoli mne někdo v životě opravdu obdaroval něčím, byl to člověk *chudší* než já; a kdykoli jsem se opravdově poučil v životě, bylo to od člověka *mladšího*, než jsem já. Za tuto větu velmi se na mne rozkatil počestný pan Peroutka a stejně počestný pan Kodíček — viděli v tom lichocením mládeži — a přece ji držím a pokládám za poznatek velmi zákonný, který je možno ověřit snad každému tvořivému člověku dobré vůle.

Až budeme mít napsány dějiny moderní poezie české z jemnějšího a duchovnějšího hlediska, než jak se píše dnes, vysvitne např., že v básnickém vývoji Nerudově byla chvíle, kdy byl ve vlivu poezie Vrchlického, tedy básníka mladšího, než byl on, ovšem zpracováváje její, jako v životě pozdního Vrchlického byl bod, kdy se ve větší hudebnosti jeho verše projevil vliv tzv. dekadentů, tedy zase lidí mladších.

Příští osud poetismu bude asi jako osud všech hnutí duchovních: ztratí se jméno, ale podnět a síla budou působit v jiné formě dál, a možná teprve nyní jak náleží intenzívně.

Neboť přichází vždycky chvíle, kdy jméno, které zpočátku stupňovalo sílu, jí vadí a ji brzdí; chvíle tato pro poetismus přišla snad již nyní. Co však na tom? Jsem nyní dvakrát tak silný, poněvadž jsem bezejmenný! Přál bych mu, aby to mohl říci o sobě náš poetismus.

Nějaký konečný soud o poetismu jako směru? Myslím, že ještě není ta doba, neboť jsme příliš jeho současníky, abychom jeho ještě nedokončený vliv viděli definitivně. Zatím je jen jasno, že poetismus dal páteř a východisko několika mladým lyrikům a zdezorientoval tucet mladých veršovců, tak jako každý jiný ismus až dosud. Je tu ještě před poetismem nevyřízená otázka tzv. umění proletářského. Dnes je zrovna móda, kdy konverze jsou v květu a konvertité proletářské poezie k poetismu potřeili svou „proletářskou“ minulost nejdůkladněji. Jedni dospěli k odvratu od ní novým studiem pojmu umění a jeho funkce, druzí jinak, třeba jako Piša, obratem ke skepticismu sociálnímu a nihilismu osobnímu. Stádo epigonů, kteří fabrikovali do r. 1923 sociálně revoluční nebo spíš sociálně sentimentální poezii ve velkém podle Wolкера, rozběhlo se dnes za poetisty a nahradilo prostě revoluční snobismus druhým. Poezie „proletářská“ zahynula jako literární směr z mnoha příčin, jež nejsou literární. Jediný Wolker ji dovršil ve svém díle, aniž zapochyboval, věře pevně, že jeho někdejší kamarádi z Devětsilu jsou bludaři, kteří ho nezmylí v cestě.

Poetismus počíná u nás působit přesně v létech, kdy vlna sociální revolučnosti v západní Evropě opadá a kdy komunismus stává se tím, čím být musí, metodou sociálně politikou, vůlí k pomalé, trpělivé organizaci mas. Opadl jeho mysticismus, mysticismus vkládaný do něho ovšem západoevrop-

skými intelektuály, opadla dramatická divadla pouličních barikád a rudých revolt, opadl romantismus náhlého soudného dne pro buržoazii a chladná, přísná myšlenková soustava marxismu, aplikovaného na leninismus, přestává být impulsem poezii. Je otázkou racionální společenské výstavby, organizace, výroby, vědeckých metod práce. „Revoluční“ poezie ztroskotává, protože tak, jak byla proklamována u nás, v Německu i v Rusku, jí nikomu není potřeba. Nepřinesla nových forem, zapomněla ve svých tendenčních výstřelcích, že sloužit neznamená být tendenční a politický. Ale vytvořila u nás přece jen ovzduší plné horečných podnětů, jež sice zmizely jako ponorné řeky, ale znovu se v pravý čas objeví, znovu se na ně bude muset navázat, až přijde opět hodina poezie dramatické, až jí život k tomuto poslání vynese.

Poezie inspirující se ze vzbouřených myšlenkových komplexů masových propadla, klademe-li rovnítko mezi ni a její teoretické manifestace, jež chtěly vydupat vůli nové umění proletářské, zapomínajíce na hranice lidské senzibility, jimž potom poetismus dal důkladnou uzdu. „Nové umění musí být proletářské, komunistické“ — ale ti, kteří psali a podepisovali tyto manifesty inspirované sociálně revoluční lyrikou, vyřadili dnes čistotně lyriku z jakékoli třídní oblasti a z jakéhokoli myšlenkového proudu. Tvůrcové manifestů se mýlili, troufajíce si vydupat typ uvědoměle třídní poezie, tak jako nebylo ani poezie uvědoměle nacionální a jiné. Ale nemýlili se po mém mínění básníci, jejichž obrazivost se stala fakta doby stejně zápalným obrazem a stejně živou skutečností jako vůně květin, pád světla, jako všechna dobrodružství našich instinktů, obnovujících a odhalujících stále znovu tajemství krásy. Alexandr Blok napsal báseň o ruské revoluci, jež je napojena přímo náruživou obrazivostí a v níž je pochod vzpoury mas převtělen přímo v rytmus krve a přímo ve větrné vlny smyslové. Látka a ideologie revoluce je tu přetavena beze zbytku v lyrické podobenství, dotýkající se bezprostředně našich smyslů. Dvanáct je báseň, a velká báseň, lyrická báseň, již její téma neubírá ničeho na dokonalosti.

Jestliže si dnes náš poetismus vymezil přesně funkční pole lyriky, zakázav jí obrábět myšlenky a zážitky, vepsav jí do kánonu odbornou, řemeslnou alchymii slova hnaného bezpředmětnou imaginací, navazuje tak na novou latinskou tradici lyrickou, koná patrně cosi jiného, než sám zamýšlí. In Beschränkung zeigt sich der Meister — a lyrika našich poetistů jako řemeslo básnické zjemnila a obohatila opravdu českou poezii, uvolnila starou obrazivost i syntax. Stvořila nám dokonce (ale to už z biologické přízpůsobivosti době a z oživeného studia francouzské moderní absolutní lyriky) „poezii nedělních odpůldní, výletů, zářících kaváren, opojných alkoholů, oživených bulvárů a lázeňských promenád i poezii ticha, noci, klidu a míru“, jak píše v roce 1922 Karel Teige, ale na jak dlouho? Žádný poetismus nezabrání, aby se jeho vlastní básníci nakonec nebouřili proti imperativům teorie, jež hlásá práva senzibility, ale staví kolem ní neprodyšné zdi, za nimiž bouří život, k němuž také se tato senzibilita vzepne, za nimiž přestává idyla rokokových pastorálií a nastává vzrušený kontakt se subjektivními vášněmi a zvířenou hladinou hromadných věr, hrůz a nadějí sociálního konstruktivismu a destruktivismu.

Poezie jako celek nemůže prostě zůstat stranou v póze důmyslného obveselovatele světa (jakého světa, čího světa?) tam, kde rozum zešlel a myšlenky tonou v horečných snech, v zmatku idejí a hmotných sil, jež nechtějí jen naší úvahy a naší vůle, ale protrhávajíce hráze čistounkých obranných pojmů rozhoupávají zvony našich smyslů a naší citovost. Poezie znovu zabere mnohá území poetismem a příbuznými směry opuštěná. Nová řeč, již se zmocňuje, dává jí křídla k tomuto letu. Již dnes vidíte na Nezvalovi třeba, jak pod symbolikou akrobatských slovních přemetů se hrne do jeho veršů, tak okázale autonomních a smavě optimistických, proud ne- „poetických“ zneklidněných a tragických otázek, jejichž přítomnost přesahuje meze Nezvalem žárlivě strážného ismu. „Nejpoetičtější“ verše Nezvalovy jsou na míle vzdáleny oné pohodě ducha, kterou hlásá Teige. Únava a pod-

vědomá sebeironie jsou dvě sestry jeho „nejpoetičtějších“ básnických chvil, utápějících se v dandysmu a narcisismu. Spíš Oscar Wilde než Rimbaud, spíš maska než síla.

Náš život je nervosní telefon
jenž zvoní příliš často za minutu
Místo slov slyšíš jen matně nejasné hučení drátů

Zde je krize poetismu. Ne už vize smyslová, nýbrž zjitřená mechanika nervů. Slova, jež sloužila jen obraznosti, přestávají zrcadlit. Jsme tu daleko od podobenství světa, v žaláři krásy, v idyle, jež navržena Teigem, stala by se hotovou potěmkinádou, kdyby nebyla jen přestupnou stanicí. Je dobře, že jí bylo použito, zkrátila cestu, vykonala laboratorní práci, před níž klobouk dolů, ale Jaroslav Seifert už ji přešel, Nezval jí mívá, projdou jiní. Byla dobrou školou formy a zákonnosti básnického projevu. Ale opravdový básník vyrůstá nad školu. Koneckonců bude věren čemusi hlubšímu a rodnějšímu než účtě k zákazu překračování domnělých hranic senzibility, mimo něž není už prý poezie. Ukazují znova na Alexandra Bloka a jeho Dvanáct.

Poetismus přišel s primitivním, ale své doby účinným zákonem kontrastu. Doba je smutná a rozvrácená, veselme se! Pesimismus napravo a nalevo, budme optimističtí. Myšlenkový zmatek kolkolem, odideologizujme poezii. Byla to opravdu odvaha mládí a všechna čest jí. Člověk si vynalezl umění pro své štěstí, potěchu a zábavu, praví Teige, učiňme ho tedy vidoucím štěstí. Museli bychom analyzovat, k čemu se upíná imaginace třeba Nezvalova, abychom mohli posoudit tento poetistický pojem a rozměr štěstí. Aristokratické alury, kult třpytivého luxusu, zpoetizovaný cirkus, napudrované lásky, strach z vášně, ze všeho osudného, sociálně závazného, zato ani jediný obraz z výrobního procesu, z pracovního gesta. Ale ovšem, pud po štěstí, po harmonii životních forem, po obnově citového života, radosti, fantazie vede fatálně za meze statické poetiky, za meze dekorativního iluzionismu. Odtud Nezvalovy

odskoky do metafyziky, do osudného sociálního víru evropské přítomnosti, jeho Akrobat, kde štěstí a životní hodnota není něco daného, nýbrž předmět bolestivého, vášnivého zápasu. Odtud přimknutí se Bieblova formálního experimentu k hmotné poetizaci přírodního dění, exotismu, k reálnému zážitku, odtud nové sociální motivy v Seifertově knize Slavík zpívá špatně. A v knize nejnadanějšího z generace ponezvalovské Panychida Viléma Závady nahrazen je již zliterárnělý, rokokový obrazový aparát jakousi tělovou nebo chemickou, syrově zemitou imaginací, jež sama vede básníka k úplně jiným cílům, za hranice poetismu.

Kdo může dnes říci, nad jaké oblasti zaletí zítra a pozítří básnická fantazie, co bude zítra a pozítří oslavovat české básnické slovo? Perspektivy nejsou tak jasné, jak se zdá optimistům. Ale mladá generace je tu a zraje básnicky. Po výkyvu poetického proletarismu a po opačném výkyvu poetismu proč by jí mělo být dopřáno klidu? Neprorokujme.

(Tvorba 2, č. 6, červen 1927)

měl být poetismus. Stalo se tohoto roku. Ježto zesmutněl, byl považován za umírajícího, i počali mnozí pánové, velmi potěšeni, tahat rychle za provaz filosofických a etických kritérií, zvoníce mu hrany. Svě uznání neopomenuli mu projevít tím, že mu povolili ozdobnou rakev „formy“, o níž prý se zaživa snažil. Šlo však o záměnu. Živ je dosud onen poetismus, jenž poprvé jasně vymezil funkci poezie a pracoval podle tohoto jasného poznání; jenž opustil nalévání osobního bolestíství do rakví tradičních forem. Žije. Roste jen do mužných let v těžké době. Pohřbena byla však směšná a neškodná loutka epigonů. Ale to se netýká poetismu, pánové!

(ReD 1, č. 1, říjen 1927)

Exkluzivista — umělec pracující na esoterickém umění, má pro život druhého člověka bezobsažnou sterilitu a negaci. Ale vlastní mentalitě každého umělce, která bez jakýchkoliv romantických brýlí má rys anarchie, destrukce skutečnosti vlastní představou, hoví práce, jež je rozechvívána životem jako automobil svým motorem. Život je hra na smrt, a proto nás znudí papírové hry, které nikdy nezemrou, protože nebyly nikdy živý.

A kterékoliv pravé umění, které není zase nic jiného než novým životem nové zákonitosti a nového způsobu myšlení, má s oním prvním životem společného *člověka*, to podivné středisko sil, které chce žít stále živěji, plněji, hlouběji nebo moudřeji. Člověk je lomený ocelový hřídel, z něhož jdou teprve všechny transmise: do všedního života, do matematiky, do poezie. Je v každém tomto okruhu nový, a přece stejný: je živý. Jeho život je nejdokonalejší metafyzikou, která byla kdy vymyšlena v tomto světě složeném z věcí, z jejich tvarů a barev, z jejich proporcí i zvuků. Umělec, který místo toho jediného živého ve vesmíru naší zeměkoule, místo člověka, se oddá výhradně kouzlu tvaru a nevezme do své kombinace i život dávajícího člověka, stílí do dřevěného místo do živého lva, a jeho bázni se budeme smát. Nebudeme mu prostě věřit.

Umění je pro každého. A každý je pro umění. Každý je

chce konzumovat, protože je ventilem praktického života.

Poetismus měl být vzorným způsobem básnění. Vyloučil však právě jen jediný imperativ, imperativ etický a životní. Ale nabral jiné, které zatěžují víc. A je-li poetismus pouhou analýzou poezie, co pak?

To, co okouzluje na umění, toť možnost jiného, nového způsobu myšlení. Nebýt uzamčen věčně do stejných kauzálních řetězců. Vymknout se tíživému determinismu jevů a příčin a soudů.

Abstraktivisté přinesli nedávno maršrutu svého umění (jemuž pro stručnost říkáme absolutní), pravíce, že je jediným možným uměním revolucionářů v měšťáckém státě. A buďto tvrdí, že umění neustále více abstrahuje od života a má skončit stejně absolutně jako absolutní hudba, nebo pokládají tuto etapu za jakousi přípravu, za technickou přípravu pro příští socialistické umění.

A tak zde opět narážíme na tutéž otázku, otázku formy. Lyrismus a emotivita formy jsou povýšeny na jediný úkol umění, ba jsou pokládány u nás za jediné možné umění.

Zdá se mi, že umění poetistní se nesmírně podobá rovnicím analytické geometrie: $ax + by + c = 1$. Je to hra zformovaných představ, jakýchsi standardů, a hra forem. Je na ni potřeba matematického žaludku, aby nebyl přesycen touto tónovanou kombinatorikou forem. Ne, pánové, to není neschopnost vnímat formu, říkám-li to, tohle je jen odpor k heslům: „Umělec musí“ a „Umělec nesmí“, a je lhostejno a stejné, je-li smysl jejich moralistní nebo poetistický.

Formule $ax + by + c = 1$ je konstantní a rovnovážná formule, v níž x se mění v poměru $k y$. Ať dosadíte jakákoliv čísla, rovnice vyjde.

A je mnoho např. básní nebo divadel, jež nejsou ničím jiným než takovýmto dosazováním nových symbolů do rovnice básně. Bylo by to docela pěkné — kdyby to nebylo standardem něčeho, co nemá standard, mechanizováním nemechanizovatelné práce, a kdyby to touto svou mechanizací nebylo napolo směšné a napolo nudné. Pojem ani obsah toho,

co nazýváme básní, se nerozšiřuje objevem poetistické básně, naopak, zužuje a sužuje se. Koneckonců nerozeznáte Jaroslava Vrchlického od poetisty, nedovede-li ovšem využít své řeči k vyslovení tak osobních senzací i tak všeobecných pocitů jako Seifert, a dá-li se zlákat jako jiní mořem představ k jejich popisování. I vysloveně básnický duch s fantazií stále schopnou práce upadá v roli jakéhosi ceremoniáře všech krás světa, místo aby byl básníkem těchto krás. Připadá mi to někdy jako naivní pokusy nahradit zvukový les džezorchestru jediným klavírem nebo ještě spíše — mechanickým orchestrionem.

Poetismus není uměním nové formy, ale zabsolutněním formy staré. Skutečná, veliká nová forma nevyroste nikdy jinak než zcela konkrétně a za účasti ideje. (Hnutí surrealistické, tento západní expresionismus, je přesným dokladem hladovosti po námětu až duchovém, snad po jakési metafyzice skutečnosti.) Poetismus je eklekticismus, více, je schéma umění. Proto v něm slyšíte tolik náher a náznaků na veliké básníky, takže budeme mít pomalu českého Rimbauda, českého Apollinaira a koho ještě, ale poezie zůstává přitom jalová. Prostě to se Apollinaire, Rimbaud a ti ostatní transponují do poetického schématu, čili: do konstantní rovnice se dosazují stále menší čísla. Poetismus nebyl jen rozpomenutím se poezie na sebe samu, byl i vniknutím schématu a standardu do její geometrie emocí. To, co se osvědčuje v průmyslu, neosvědčuje se ovšem zde. Umění je věc příliš konkrétní.

Moderní umělec má srdce rekordmanovo. Pracuje systematicky na svém „umění“, aby každého dne mohl lámat svůj vlastní rekord. Vedle objevu metodického objev umělecký. Jsou stejně odděleny, jako se od sebe liší účelnost a krása věcí, jež mohou, ale nemusí být lícem a rubem. Pokládat metodiku konstruktivismu za konstruktivní umění je diletantský omyl, a raději vylučme konstruktivismus z umění a ponechme jej jeho metodice, než abychom tu měli ismus a s ním i šablonu. Lidé, kteří konstruktivní metodiku pokládají za umění, jsou stejně naivní jako eklektičtí: do konstanty rovnice lze ovšem vsunout každý klad minulého umění, ale k práci na nové kon-

stantě umělecké se matematika hodí pramálo. Zkušenost nechrání před omyly ani netvoří sama ze sebe. Jinak budeme za umění považovat pedantskou kombinatoriku starých tvarů.

(Host 7, č. 2, listopad 1927)

Těm, kdož letos prohlásili, že poetismus je mrtev, říkáme, že přišli se svým objevem pozdě, neboť rozmanití Rutteové, Kodíčkové et consortes jej přece ubili hned při vzniku, anebo příliš záhy, či příliš nečas, prohlásivše za mrtvolu hnutí v roce, kdy vychází řada básnických sbírek Nezvalových a především jeho Akrobat, kdy se tiskne Bieblova kniha S lodí, jež dováží čaj a kávu, kdy vyšel Seifertův Slavík zpívá špatně, kdy F. Halas debutuje nadějně svou Sepíí, kdy Vančura překvapuje svou dramatickou básní Učitel a žák, kdy Zavadova úspěšná Panychida svědčí spíše o novém obohacení než o zániku poetismu! Ohlašovat zánik poetismu čas od času stává se nevinnou zábavou pseudokritiků, kteří netuší, že obecenstvo není tak pošetilé, aby nevědělo, že opravdu mrtvé je jen to, o čem se už nikdy nemluví. Fakt, že poetismus byl hrubě exploatován přečetnými epigony a plagiátory, kteří nepochopili vůbec podstatu jeho poslání a drželi se jen klamného povrchního zdání, je sice i nám trapný, ale není důkazem zániku poetismu — spíše naopak! Není náhodou, že ti „kritikové“, kteří prohlásili „úmrtí poetismu“, byli sami většinou „podešvovými“ epigony jeho estetiky. Jak směšně vypadá kampaň proti poetismu, o níž se Píša domnívá, že ji vyhrál, v knize Směry a cíle, jak směšné je mudrování Fraenklovo, Götzovo a jiných, když zároveň se vzrůstající silou, intenzitou a bohatstvím poetismu probouzí se o toto hnutí zájem ciziny. W. Giusti uveřejnil v Rivista di Letterature slave informativní článek

o poetismu a oficiózní list L'Europe Centrale glosuje jej, píše dokonce: „Cette jeune école tchèque est encore peu connue à l'étranger, mais elle y trouve de toutes parts des analogies, et ne peut manquer d'y intéresser vivement les nouvelles générations. M. Giusti souligne le sens profond du poétisme, réaction de la libre fantaisie contre le réalisme et l'idéologie de l'école prolétarienne. [...] En s'appliquant à définir l'originalité des trois principaux représentants du poétisme MM. Seifert, Nezval et Konstantin Biebl, M. Giusti présente de nombreuses traductions de fragments de leurs poésies. [...] Cette tendance poétique, bien vivante en dépit de tout ce qu'on peut lui reprocher, „a déjà laissé une trace profonde dans les lettres tchèques“, auxquelles ses trois jeunes représentants ont apporté „une note nouvelle, sincère et jeune, qui ne périra point dans le changement continu des tendances et des goûts“. Nejvíce nás bavilo, když jsme čtli v 3. čísle letošního ročníku Rozprav Aventina nový důkaz o zániku poetismu. Pan František Kubka (!) píše tu blahopřání Miroslavu Ruttemu ke knize Měsíčná noc. Třebaže by nás netěšilo tuto knihu číst, byli jsme nicméně velmi upoutáni těmito řádky: „A bylo to i vaše češtví, které přetavilo hračky a intelektualistické qui pro quo tzv. poetismu, s nímž jste tak dlouho zápasil, až vám požehnal. Naplnil jste něco, co musilo z poetismu vzniknout: Syntézu myšlenky a formy — hudbu citu.“ Tohleto neměl p. Rutteovi jeho přítel dělat! Risum teneatis, amici: Rutte poetistou! Americká groteska stejně povedená, jako když Kodíček prohlásí 1927: „my hlasatelé purismu a konstruktivismu“, když jeho hnusné útoky proti prvním projevům těchto směrů u nás ve sbornících Devětsil a Život II jsou již všeobecně zapomenuty, a jako když Národní divadlo, Karel Dostal a Vlastislav Hofman, imitují práci Osvozeného divadla a Jindřicha Honzla, ale teprve tato bezduchá imitace je kritikou československé značky uznána za ryzí a zralou modernost a hlubokou originalitu. Těšíme se, že poetismus není tak děsně mrtev — když je i pan Rutte poetistou.

(ReD 1, č. 3, prosinec 1927)

Trapně nejapným útokem proti poetismu nazval můj článek Poetistické hrany Karel Teige v posledním čísle ReDu (I, 3). Konstatuji k tomu: 1. můj článek není útokem, ale kritikou; 2. trapným se může zdát jen hokynářčkoví, který před krámkem se smíšeným zbožím vychvaluje proti konkurenci své loňské banány („pro mráz uvnitř“); 3. nabídl jsem hned po uveřejnění svého článku Karlu Teigovi (a Karel Teige je lhář, pakli to popře!) libovolný počet stránek Tvorbě na polemiku nebo repliku proti svému článku. Karel Teige slíbil mi za sebe i za V. Nezvala dva polemické články do 1. září. Články nedodal. Domnívá-li se, že postranní nadávkou v ReDu svůj slib plní, dopouští se něčeho, co postrádá obratnosti, vtipu i taktu. — A nyní pár slov po česku: Jsem rád poznámce Karla Teiga, bez ní bych nepřišel tak brzy k poznání, na jakého to gentlemana jsem plýtvat svou loajalitou. Neboť: moci uveřejnit zaručeně necenzurovaně podepsanou a otevřenou polemiku proti odpůřčímu názoru v listě, kde byl původní článek otištěn; odmítnout to a pokusit se o anonymní kopnutí zezadu je znakem chlapíka, který by měl svůj habitus podrobit pečlivě zkoušce čistotnosti. Habitem myslím habitus psychický.

(Tvorba 2, č. 8, prosinec 1927)

Dověděli jsme se téměř ode všech útočníků na veřejné mínění, že je mrtev, a mně se dostalo od některých z nich pochybné cti klusati v sloupcích kteréši revue po boku básníků, jejichž úsilí je prý konformní se současnou vlnou konso-lidace, projevující se v státoporných a stabilizačních ten-dencích. (?)

Na Teiga se přitom snažili zapomenouti. Opravdu, ne-obíral se nikdy veršováním.

Záleží mi na tom, připomenout několik nedávno zapome-nutých fakt, která trvají.

Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomín-kou na nějž budu umíratí — jednoho večera, jehož všechna slova mi utkvěla v paměti, procházel jsem se s Teigem po Praze a pociťující atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně, hvězdy, růžence světél v ulicích, zvracející opilci, žebra-vé stařenky a líčidla starých nevěstek opírajících se o nároží, našli jsme východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné — a objevili jsme poetismus.

Tato filosofie, již se pokusíme záhy precizovati, tato filosofie, již po několik roků beztrestně překrucovali, je posledním a nejzářivějším výkvětem materialismu, jenž dovedl jíti od hru-bých záchvěvů hmoty k jemným záchvěvům hmoty: k čití a snění, od studování ideologií k studování senzibility, od

náboženství k smyslům, od tradice k dnešku, od estetiky k empirii, od logiky k psychologii, od psychologie k fyziologii, od artismu k poetismu.

Pro tzv. umění to znamenalo rozbití žánru literární poezie a nastolení poezie pro všech pět smyslů, rozbití estétství a hledání šestého smyslu.

Tak jako studoval Teige zprvu převážně materiál optický z nového hlediska poezie, dav základ k obrazové poezii, jež se podstatně již lišila od kubismu a formalistického purismu, tak jsem já studoval zprvu slovo z nového hlediska, z hlediska šestého smyslu, z hlediska neliterární slovní poezie, dav zá-klad slovnímu poetismu, jenž se podstatně lišil od tradiční poezie a od expresionismu, symbolismu, futurismu a da-daimu.

Vzápětí jsme báдали všemi smysly. Teige: Stavba a báseň, Film et cetera. Já: Pantomima et cetera. Dali jsme základy. Dáme základy! Poetismus je mrtev? Ať žije poetismus!

chce být syntetickým časopisem mezinárodní moderní kulturní tvorby. Jeho obsahem bude prostě život moderní tvorby, zrod nových forem, vítězství vynálezů a napětí experimentů. Chce být prospektem idejí, které se realizují, i těch, které dosud nejsou či nemohou být realizovány, reportérem z pracoven a ateliérů, kde krystalizují návrhy a formy nových životních hodnot, ukazovatelem výsledků souborné produktivní práce budující nové podmínky kultury, chce být věstníkem ze všech oborů tzv. uměleckých i naučných, zkrátka celistvým a úplným panoramatem světa a atlasem poezie.

ReD, chtěje být skutečně syntetickým listem moderní kulturní tvorby, chtěje spolupůsobit účinně při vytváření nových estetických, vědeckých, sociálních i životních forem, nemůže přirozeně omezovat svůj zájem a svou aktivitu na jednu složku této univerzální a kulturní práce, např. na estetickou tvorbu, na „umění“, nýbrž musí být bilancí ze všech oborů moderní produktivity: za produktivní práci bude ovšem pokládat toliko onu, která v dané chvíli odpovídá maximálním požadavkům soudobého života a soudobého člověka, která je zkrátka rekordem.

ReD chce být manifestací a zároveň propagací moderního ducha — centrálou, v níž se sbíhají zprávy mezinárodní kulturní práce, která chce přeměnit a rekonstruovat svět a vytvořit nové podmínky života a práce na základě organizace

společnosti, orientované k spravedlivé a racionální hospodářsko-sociální a civilizační rovnováze. ReD chce být spolupracovníkem všech konstruktérů nového lidského vesmíru, spolupojovníkem sociální revoluce, která, přemodelující tvář země, zasazuje tvořivou práci v nový životní organismus, v mladou strukturu socialistického života. Nová kulturní tvorba není toliko náčrtkem a předobrazem budoucích možností, které by se staly konkrétnem a skutečností teprve uprostřed nových sociálních poměrů, nýbrž je spolupracovníkem revoluční společenské metamorfózy. Jenom ta práce má lidskou závažnost a obecnou kulturní hodnotu, která neustrňuje v úzkém odbornictví, ale neztrácí nic na své exaktnosti a dokonalosti dovede vidět celý obzor života, je si vědoma svých souvislostí s ostatní odbornou, dělnickou a společenskou prací a s pohybem soudobého života, jenom ta práce je kulturním činem a svrchovanou tvorbou, která má své revoluční perspektivy.

Stanovisko ReDu je dáno stanoviskem Svazu moderní kultury Devětsil, jehož náš list je orgánem. ReD bude tedy především vzorníkem a sborníkem

konstruktivismu a poetismu.

Teoreticky i prakticky ukáže smysl, poslání a výsledky těchto metod myšlení, tvorby a života. Vynasnaží se o vyjasnění těchto pojmů a tendencí, bude demonstrovat nové, modernímu duchu a modernímu člověku odpovídající útvary estetické, technické, vědecké i sociální.

Rozpětí aktivního zájmu našeho listu je dáno asi těmito hesly, kolem nichž bude shromažďovat svůj materiál:

poezie, literatura, hudba, tanec, divadlo, music-hall a cirkus, obrazy a sochy, film a foto, estetika, filosofie, psychologie, architektura a urbanismus, technická kultura, hygiena, fyzická kultura, průmysl a organizace práce, sociologie, socialismus a třídní boj, SSSR, události a obrazy ze světa, žurnalistika a zpravodajství, agitace a reklama, typo- a polygrafie, dokumenty a zprávy.

Vypočítavše hlavní body redakčního programu, nemusíme

vyjmenovávat seznam spolupracovníků, jejichž okruh nebude omezen toliko na členstvo SMK Devětsil. ReD bude otevřen všem, jejichž práce je účastna hnutí, které dává nový tvar životu a nový smysl dějinám přítomnosti a všem dílům, oživeným moderním duchem. ReD bude prostě zjišťovat fakta modernosti, kontrolovat pracovní hypotézy, revidovat aktuální problémy.

ReD povede přesnou demarkační čáru mezi moderní tvorbou a starými, hynoucími formami. Uvede čtenáře k jádru aktuální práce, nakreslí její perspektivu, uváží pro a proti všech řešení, návrhů, teorií a hypotéz. Bude indikátorem dobového napětí a tvůrčí energie a manifestem modernosti.

ReD je rudým signálem přicházející nové epochy kultury.

Kubismus byl výsledkem tradičního malířství, jež dělilo malbu na figurální, krajinářství a nature morte s rozdílem důkladnosti v popisném. V podstatě byl novou metodou a technikou zobrazování. Klam optické perspektivy nahradil klamem reality rozložené do prostoru. Vcelku se díval na obraz modelem. Formy obrazu kryly se s podobou reality, a kde nebylo této možnosti, vznikala deformace. Analýza reality vedla k jejímu zrcadlení a duplikátu. Kubismus otáčel realitou, místo aby uvedl v pohyb imaginaci. Když dospěl maxima reality, shledal, že nemá křídla. Oči, jež se znenáhla stávaly senzitivními, šilhaly neustále k obzoru svého původu, proto následoval nelogický návrat „k přírodě“. Přesto dal *kubismus malířství neomezené možnosti*.

Artificielismus přichází s obrácenou perspektivou. Nechá-vaje realitu v klidu, *usiluje o maximum imaginativnosti*. Aniž manipuluje realitou, může se jí neustále těšit, nemá ambicí porovnávat čepici klauna k tělesu, jež sice nemá jiného půvabu než abstraktní neomylnost, která však stačí k ukojení básníků zběhlých v mystifikacích. Zrcadlo bez obrazu. Artificielismus je *ztotožněním malíře a básníka*. Neguje malířství jako pouhou formovou hru a zábavu očí (bezpředmětné malířství). Neguje malířství formově historizující (surrealismus). Artificielismus má abstraktní vědomí reality. Nepopírá existenci reality, ale neoperuje s ní. Jeho zájem je soustředěn na

POEZII, jež vyplňuje mezery mezi reálnými formami a již realita vyzařuje. Na latentní poezii interiérů reálných forem reaguje kontinuitou pozitivní. Exteriér je určen poetickými percepcemi vzpomínek (kontinuita negativní). Vzpomínkami na vzpomínky. Imaginace ztrácí reálnou spojitost. Dedukování vzpomínek bez připojení paměti a zkušenosti připravuje obrazu koncepci, jejíž výtažek a zhuštění vylučuje už samo jakékoli zrcadlení a umísťuje vzpomínky do imaginárních prostorů.

Vzpomínka je prodloužením vjemu. Jestliže se vjemy při svém vzniku transfigurují, stávají se vzpomínky abstraktními. Jsou výsledkem vědomého výběru popírajícího fantazii a procházejí vědomím, aniž se otisknou a aniž zmizí.

Výslednicí abstraktních vizuálních vzpomínek ve stadiu prolínání jsou nové útvary, nemající nic společného s realitou ani s umělou přírodou. Toto stadium neshoduje se s receptivním a pasívním stavem umělých rájů ani s náhodnou logikou abnormálních jedinců.

Funkce intelektu je vnější a konečná. Organizuje a disciplinuje a do jisté míry cizeluje mohutnost afektivního konstatování. Proces *identifikace malíře a básníka* je vnitřní, nedělitelný a simultánní.

Artifciální obraz není vázán na realitu v podmínkách času, místa a prostoru, proto nedává asociativních představ. Realita a formy obrazu působí na sebe silou odtaživou. Čím větší je poměr jejich vzdáleností, tím vizuálně dramatictější stává se emotivnost, vznikají analogie emocí, jich spojitě vlnění, ozvěny vždy vzdálenější a složitější, takže při pokusu konfrontace reality s obrazem připadají si obě naprosto cizí.

Artifciální obraz dává poetické emoce nejen optické a vzrušuje senzibilitu nejen vizuální. Odvádí diváka z kolotoče jeho obvyklé představivosti, boří systém a mechanismus souvislých představ. Artifcielismus abstrahuje reálné prostory. Vzniká prostor univerzální, často nahrazený plošnými distancemi, takže formy jsou vázány distančně. Barva sama v sobě prodělala světelný proces, takže anomálie rozptýleného a kondenzovaného světla nemají na ni vlivu. Hodnota valerů a transponování vyvolává lyrickou atmosféru.

Sestava obrazu vzniklého z dezinteresu k realitě předpokládá úplné vědomí a je závislá na konkrétní logice artifciální malby. Je naprosto definitivní, neměnitelná a statická. Formy v obraze kryjí se s představami vzpomínek. Pojmenování obrazu není opsáním ani názvem syžetu, ale udáním charakteru a direktivou emocí. Syžet je ztotožněn s obrazem. Jeho formy se vysvětlují samy sebou.

(ReD 1, č. 1, říjen 1927)

Karel Teige:
SOVĚTSKÝ KONSTRUKTIVISMUS

Konstruktivisté, malíři, sochaři i grafikové pocítili a poznali, že v dnešní době, v níž vře hluboký zápas, třídní vojna světů, nemá umění, slabošská dekorace, dosti síly, aby modelovalo a utvářelo život. Od pomyslné, ozdobnické krásy přešli k tvorbě utilitárních hodnot. Mystickou estetiku zaměnili za estetiku utilitární a industriální. Základním problémem stal se *problém vztahu mezi estetickou a průmyslovou tvorbou*: v umělcích probudila se s konstruktivismem touha mít účast na vytváření nových forem života. Vyšli demonstrativně ven do ulic. Věnovali se formové výpravě lidových slavností, projektům úředních budov a participovali při výrobě předmětů denní potřeby, nábytku, skla, porcelánu apod. Pochopili nutnost nezdobit takové výrobky elementy vypůjčenými z „umění“, ale zúčastnit se organicky jejich fabrikace: *vyrábět, a ne aplikovat a zdobit!* V tomto pyšném snu o *industrializaci umění* bylo mnoho naděje v novou budoucnost estetické tvorby a trochu romantiky, byť romantiky naruby. Malíři vyzbrojení zastaralým řemeslným náčiním, středověkými nástroji, zmatení bludní rytíři palety a štětce, rydla či dláta, stanuli užaslí tváří v tvář konstruktivismu a moderní technice, zákonům leštěné oceli, normalizace a ekonomizace, udivení exaktní řečí strojů, tak odlišnou od nedochůdného umělecko-řemeslného blábolení. Noví umělci musí být především lidmi nové kultury a civilizace — ne kultury umělecko-

průmyslové, dekorující a aplikující, nýbrž lidmi civilizace stroje, tvůrčí a výrobní. Konstruktivismus je definitivním překonáním Ruskina a Morrise, ideologů manufaktury a apoštolů středověku, kteří, snílkové a utopisti, byli rozdraceni technickou kulturou a vítězným rozmachem průmyslu.

Konstruktivismus je vyznáním nové sovětské architektury: a nejen to, je vyznáním celé sovětské moderny; jeho metody uplatňují se v umění polygrafickém stejně jako filmovém a divadelním. Konstruktivismus zrodil se z kolektivní práce ruských moderních autorů po bolševické revoluci, vznikl jako směr a názor v sovětském Rusku, je zřejmě inspirován duchem této revoluce, duchem socialistické výstavby, duchem nové epochy v dějinách lidské myšlenky, práce a civilizace. V soulase s vývojem socialistické práce a organizace rozvinul sv z prvotního uměleckého ismu v *metodiku veškeré věcné, účelné, sociálně regulované tvořivé práce*, osvobozené od vykořisťování a neproduktivní přítěže; je zkrátka směrnicí moderní tvorby, způsobem myšlení dialekticky materialistického a funkcionálního. Vliv konstruktivismu proniká mohutně na západ do všech intelektuálních středisek Evropy. Konstruktivismem stává se ruské moderní umění (slova umění používám zde jen z nedostatku vhodnějšího pojmenování) jako celek faktem prvořadě mezinárodní kulturní důležitosti, kdežto dříve, kromě prací hrstky jednotlivců, žijících ostatně většinou v cizině, daleko od bývalého carského Ruska, bylo uměním celkem druhořadého a provinciálního významu. Všecka významná fakta moderní ruské kultury byla vykonána v SSSR, nikoliv v kontrarevoluční emigraci — a není zajisté dějinnou náhodou, že obrovský rozmach ruské kulturní práce datuje se od Říjnové revoluce 1917! Konstruktivismus bývá někdy chápán jako sloh inženýrské a technické architektury a zapomíná se na jeho sociální a ideové pozadí. Proto je třeba opakovat, že konstruktivismus, totiž ten ryzí a autentický konstruktivismus, jenž je dílem a vyznáním sovětské moderny, není jen výtvarnická či architektonická doktrína, nýbrž cosi širšího: *názor, metoda a způsob myšlení funkcionálního a mate-*

rialistického, metodika práce platná pro všechny obory tvorby od průmyslové výroby přes organizaci společnosti až po organizaci a systematizaci myšlenky čili filosofii, která definitivně vyvrací všechny idealismy a individualismy a je v naprosté shodě s myšlenkovými způsoby marxismu a postuláty leninismu. Konstruktivismus byl přece proklamován v prostředí a ve společnosti, která po vítězné revoluci počala se konstituovat a organizovat podle principů a zákonů daných těmito myšlenkovými systémy a teoriemi.

Nejkrásnějším vítězstvím konstruktivismu není ta či ona vynikající architektura, ale celá vzestupná linie sovětské produkce průmyslové, zemědělské i intelektuální, růst a zdraví nového společenského útvaru, úspěch nové socialistické společenské práce, zvyšování životní úrovně proletariátu a snížení pracovní doby na sedm hodin denně: největším úspěchem konstruktivismu je fakt, že SSSR stane se záhy, díky usilovné konstruktivní práci, zemí svým významem daleko převyšující Ameriku, ovšem s tím rozdílem, že rozvoj socialistického státu znamená současně i stoupání životní úrovně pracujícího lidu, kdežto v USA těží z rozvoje jen hrstka kapitalistů a bankéřů. A tak SSSR je vlastí proletariátu celého světa, proletariátu, který jinde nemá vlastní; rudý prapor, který vlaje z paláce v Kremlu, je praporem světového proletariátu, jenž je povinen stát na stráži a bránit i podporovat obrovskou práci výstavby socialismu, gigantickou *konstrukci nového života* na zemi, mírumilovný rozmach k lepší budoucnosti.

(ReD 1, č. 2, listopad 1927)

Mluvím-li dnes o generačních trampotách, chci být upřímný. Neboť jednou musí už přijít doba, kdy budeme *o sobě* mluvit střízlivě, věcně a spravedlivě. Inkubační perioda, období generační horečky, doba organizační solidarity už dávno minula. V době, kdy se generace projevovala manifesty, byla nutná kázeň, solidarita, jednota. Dnes, kdy zvětšelé cáry manifestů pozorujeme s melancholickým úsměvem, jenž povídá: „To bylo —“, je třeba jediné věci: *kritičnosti a objektivity*.

Mluvil jsem o inkubačním údobí generace. Trvalo — je nutno poctivě doznat — velmi dlouho. Generace, jež přišla do všeobecné kulturní bezradnosti poválečné jako dlouho čekáný spasitel, mohla si dovolit sát co nejdelší dobu nové živiny z celého světa. Pohrdla kdejakou starší českou kulturní souvislostí a sála ze světa dychtivě a nenasytně. Byla žíznivou buňkou, která přijímala, apercipovala, chutnala, pila. To konečně dělala každá generace. Ta poválečná generace však to přeháněla. Do hlavy mladých lidí tekl dnes expresionismus, zítra francouzský humanismus, dnes hillerovský aktivismus a zítra pasivní dadaistický nihilismus — a všecko se tu mísilo bez ladu a skladu. Generace skákala sportovními poskoky z brázdy do brázdy, z extrému do extrému. Pořád hledala, pořád cosi objevovala, pořád kamsi spěchala, ale byl to shon v bludném kruhu. Přes veškerou sebevědomost měla generace v jádře pocit čehosi nedostačujícího a *bezradného*. Přese

všechnu spasitelskou pózu bylo tu v hlubinách vědomí velké nejistoty. Proto to inkubační údobí bylo tak dlouhé. Proto byla generace tak dlouho na učení, její *Wanderjahre* a *Lehrjahre* se prodlužovaly jen pro tuto *nejistotu, nepevnost a nezakotvenost* do nekonečna.

Ten, kdo pozoroval zevrubněji život nové generace, mohl snadno postřehnout, že tu nebylo mnoho jednoty, každý šel jinam, každý byl jinak ustrojen a jinak usměrněn. Proto se tolik manifestovalo. Manifest měl být vždycky ráznou a pádnou muzikou na ulici, jež měla sdružit aspoň na chvíli generační krok. Muzika však byla krátkodechá — a to sdružení jednotným rytmem bylo vždy kratičké. Dnes se zase generace rozdužuje. Odstředivá síla je v ní dnes větší než kdykoliv předtím. Ale toto rozdužování je přirozené a nutné. Je to uvolňování uměleckých individualit přirozeným pudem *individuace*. Je nutno podporovat tuto odstředivost, neboť je svědectvím vyžívání generačního.

Tímto rozdužováním potlačí se také konečně příliš pohodlný *eklekticismus*, jenž byl těžkou generační kletbou. Příprava pragmatistická a relativistická byla ovšem podporou eklekticismu. Každá pravda byla dnešní generaci přijatelnou. Všechny protichůdné názory se jí zcela pohodlně smísily v konglomerát velmi rozmanitý a různorodý. A poněvadž prostě ztratila hierarchii idejí a forem, nemohlo tu vzniknout jasné třídění, jež by z chaosu učinilo řád. Podnět se družil k podnětu, idea k názoru, forma k druhému tvaru... a to bez ladu a skladu. Eklekticismus byl této generaci proto takovou trýzní, že se jí ztratila *stará intenzita myšlení*, jež byla postupně ochromována špatně pochopeným relativismem. Relativismus byl vůbec jen formou, za níž se skryla generační *myslitelská pohodlnost*. Všechny tyto věci překážely prostě nutnému ujasnění, jež musilo přijít jako nutný předpoklad zrání. Nový životní pocit, jak jej pojala generace, neutříďoval se, nekrytalizoval, nevyvíjel se. Bezradná nemohoucnost myslitelská bránila generaci v evoluci. Její eklekticismus byl tedy organickým výrazem její slabosti. Je dobře, že se dnes zvedá proti němu

tak prudký odpor. Je dobře, že se dnes tak bezohledně napadá to generační potírání ideovosti. Je to předpoklad další evoluce.

Neboť ten chorobný eklekticismus podporoval až do nemožnosti patetický český obdiv pro každou vlnku světového chiliasmu poválečného. Jsme už tak pošetilí, že vzplaneme vždycky, kdykoliv se jedná o spásu světa. Touha spasit svět je už pro nás jaksi tak přirozená jako dýchání. Nuže, generace pořád vykupovala svět — jednou socialistickou vírou v lepší společenské přístí, podruhé expresionistickou religiozitou, potřetí věrou v asiatictví, jež spasí evropskou dekadentní kulturu, a i ten smích dadaistických poetistů chtěl být spasitelský. Šli jsme z jednoho extrému do druhého — a od jednoho spasitelství ke druhému. Příznak zdravého vývoje tedy bude to, že už generace nebude chtít spasit svět. Je tedy nutno pozdravit skutečnost, že se proti tomuto chiliasmu hlásí dnes těžký nepřítel: volání po *nové věčnosti*. Střízlivě oceňujeme všechny světové síly, jež dnes hrají roli v dějinách celého lidstva. Střízlivě hodnotíme všechny koncepce, chceme místo utopíí *reality*. Místo chiliasmu skutečnou jistotu. Generace se vystonává z toho eklektického spasitelství světa *intelektualistickou věčností*. Chiméry spasitelských koncepcí, přepínající obrysy věcí a poměrů do halucinované neskutečnosti chiliastické touhy, jeví se dnes trochu komickými. Ve shodě s naší politikou, jež konsoliduje celý stát právě nejstřízlivějším postupem hospodářským, vnitropolitickým i zahraničně politickým, i naše nové umění učí se střízlivé *věčnosti*. Je konečně i víckrát snazší napsat velebáseň spasitelské touhy než udělat dobrou báseň o hořící lampě na stole dělníkově. Stejně jako ty chiméry spasitelské rozpadávají se i ostatní chiméry, jež ničily výhled do říše *věcí*. Myslím na tu pirandellovštinu, jež roztrála hranice mezi zdáním a realitou. Nastává doba střízlivé věčnosti, jež objevuje ovšem také skutečné zázraky života *prostým nepatetickým zřením* do jeho podstaty.

V této souvislosti je nutno zmínit se o takzvaném bankrotu srdce, jak prý se projevuje v dnešní mladé generaci. V Paříži vedou o tom velkou diskusi, v níž promluvily všechny generace.

Všeobecně se zjišťuje, že mladá generace nemá dosti citu, že její srdce je v úpadku. Je prý to generace cynická, sobecky zaujatá sebou, nemající smyslu pro skutečné duchovní statky, opožená jen surovým sportem. Jedni tvrdí, že srdce zakrňuje, poněvadž dnešní dopravní prostředky zbavují nás možností bezprostředního styku s věcmi a realitami, na něž nemůže srdce reagovat, poněvadž se nám z vlaku a automobilu jeví jen letící skvrnou — automobil a aeroplán tedy ničí srdce. Druzí vidí zkázu srdce v kinu. Velmi správně vidí to např. Giraudoux. Nežijeme v sentimentální době. A srdce není slabost, nýbrž *síla*. *Nebýt slabým* — toť základní příkaz doby. Sentimentalita je slabost. Naše citovost se změnila. Ale nevyhynula. Jen zesílila. I u nás lze dobře potvrdit toto stanovisko. Je u nás odpor k sentimentalitě. Ale generace má bohatý citový život. Často jej až zapírá. Poetismus je právě školou této *rudnosti citové*.

Domnívám se, že je nutno, aby z těchto zmatků generace vytanula co nejdříve. Neboť není pochyby o tom, že ztrácí v očích veřejnosti úctu a vážnost. Jsem přesvědčen, že u nás nebude mít poezie nikdy tak velký význam a vliv jako třeba ve Francii, kde přímo tvoří *životní styl*. Nicméně je povážlivé, jak rapidně u nás vůbec klesá vliv poezie a umění ve společenském životě. Zbavujeme se ho sami, poněvadž nedozrálé umění, jež neobsáhne hlubin dnešního života a nic tudíž nedává dnešnímu člověku, je stále méně vyhledáváno. Poezie by rozhodně měla vytvářet *duchovní prostor národní*, jak to říká tuším Hofmannsthal. U nás je nebezpečí, že se poezie stane pouhým ornamentem na okraji života. To je rozhodně málo.

Proto vítám to rozštěpení generace. Vedle tří vyzrálých lyriků Nezvala, Seiferta a Biebla rostou nové silné lyrické individuality, v nichž se poetismus překonává v poezii osudovou a tragickou. Myslím na Závadu. A stejné je to v próze a dramatu.

(Host 7, č. 1, říjen 1927)

V Institut français de Prague ustavila se pod vedením mladého a velmi sympatického prof. Pasquiera skupina pro studium současné české literatury, jež má informovat Francouze o nejlepších českých knihách posledních let a zvláště upozorňovat na věci hodné překladu do francouzštiny. Činnost skupiny byla zahájena přednáškou Jiřího Voskovce o dnešní české literatuře 5. prosince. Espritsní přednáška Voskovcova, široce začínající literární dnešek již Máchou jako prvním skutečným českým básníkem, zakotvila velmi brzy v subjektivních dojmech — daných Voskovcovou příslušností k Devětsílu. Současná tvorba, pokud lze o ní mluvit ze stanoviska světového, jeví se jeho stranicky zúženému rozhledu jen jako doznívání překonané pragmatistické generace Tvrdošíjných na jedné a vzrůstání zdravé, životaschopné generace seskupené v Devětsílu na druhé straně. Ostatek je jen pozvolně zanikání tvorby předválečné a válečné, jež byla orientována v duchu krajového národního programu. Proto také není tradiční souvislosti mezi dneškem a včerejškem. Ze starších jediný Šrámek působil svým neklidným duchem na mladé (mimořádně jen podotýkám, že Voskovec tu zapomněl podtrhnout silněji vliv St. K. Neumanna). Poněvadž pak K. Čapek, jenž jako silná individualita zbývá dnes ze světově orientovaných Tvrdošíjných, představuje exportní, ploché umění oficiální, není v dnešní naší literatuře hodnot mimo ty, které přináší Devětsíl.

Je přirozeno, že Voskovec věří v absolutní platnost vlastního uměleckého kréda (vždyt touto vírou klesá i padá síla nových směrů); jde-li však o informace určené pro cizinu, neškodilo by je podávat poněkud poctivěji — zvláště pak hlouběji promyslet programy jednotlivých směrů a přinejmenším alespoň se o nich zmínit. Nevím, jak se mohlo stát, že Literární skupina vypadla z referátu p. Voskovce vůbec — nehledě k tomu, že Voskovec v debatě zavrhl dnešní naši románovou i dramatickou tvorbu vůbec jako neschopné vyššího uměleckého hlediska světového. Tady jsme ovšem už u pojetí funkce umění a u otázky, kdo pro ně může vytyčovat absolutní hodnoty. Řekne-li se např. o Čapku-Chodovi, že se o něm vůbec nedá mluvit jako o umělci, pak je to jen nanejvýš věc osobního vkusu, popřípadě také zaujaté neznalosti. Až dojdou dnešní příslušníci Devětsilu větší umělecké školenosti, až místo hraní si na umělce budou opravdu tvořit a přitom promýšlet hloub pojetí umění, jež bylo vždy tím vyšší, čím vyšší byl intelektuální rozhled tvůrcův, pochopí mnozí z nich (jako to dnes už chápe Hora, Nezval, Závada), že světovost není jen v napodobování ciziny v uměleckých útvarech a formách, nýbrž i v tom, jak po svém zachytím realitu kolem sebe a do jaké míry ji prolnu svou tvůrčí osobností. Tehdy se jim také objeví dosud skrytá souvislost výrazové techniky starší a mladší, jako např. vliv verše Macharova, Sovova, Theerova, Tomanova, S. K. Neumannova, nebo vliv románových koncepcí i skladby včerejší na románové tvoření dnešní. A právě Čapek-Chod svou výrazovou svérázností, jako Voskovcem uvedený Šrámek, tu budou mít místo zaručeno. Proti tomu jednotností koncepce, architektonikou jednotlivých částí a objektivním odlyričtím slohu se právě Šrámek Čapkovi nemůže rovnat. Nakonec jen malou poznámku: umění není ještě velké, má-li v programu pojetí světa společné různým zemím (v našem případě marxismus). Teprve v tom, jak světový rozhled tvůrcův zapůsobil na zrození díla, v tom, jak tvůrce dovedl zachytit nárazy reality světově žité na své nitro, bude jeho význam. A je koneckonců otázka, zdali tvorba Nezvalova např. v mno-

hém není více podmíněna naším prostředím než internacionalismem a zda právě tam, kde se nejvíce blíží internacionálním motivům, by se nejtíže dával převést v cizí výrazové roucho. Těším se na překlad jeho do francouzštiny.

(Poznámka redakce: Otiskujíce tento referát o přednášce páně Voskovcově jako mínění jednoho z posluchačů přednášky, nemůžeme nevyjádřit podiv právě nad tím, jaký pouvoir má právě p. Voskovec prohlásit za *hodnotné, moderní umění pouze umění Devětsilu*. Právě ten pan Voskovec, který — není tomu tak dávno — byl přijat Devětsilem na milost *pouze* pro úspěch své Vest pocket revue, která je, probůh, tak zdravě tradiční, skoro vůbec ne devětsilovská.)

(Host 7, č. 4, leden 1928)

A. C. HOST, robustní klub literárních fotbalistů, prokázal mi v sedmém čísle svého úpravného členského věstníku drobnou pozornost, která mne dojala. P. Kvapil tu velmi učeně rozebral několik slov, která jsem zcela neoficiálně a nenáročně pronesl na požádání p. Pasquiera v Institut Français a nazval je „espritní přednáškou“. Pak mne, jak se sluší, pokropil obvyklou mrtvou vodou, užívanou úspěšně proti všem příslušníkům Devětsilu a jež obsahuje roztok osvědčených výroků pp. Kodíčka a Rutteho, podle kterých každý člen Devětsilu je a priori uměleckým frajerem, snobským ignorantem a nepoctivým chvastounem.

Vše s díky kvitují; k údivu p. Kvapilovu nad tím, že Literární skupina vypadla z mého referátu, podotýkám jen, že jsem chtěl se vyhnout příliš silným výrazům, které na mezinárodním poli Francouzského institutu by byly zněly snad neparlamentně.

K zapeklité poznámce redakce HOSTA prohlašuji, že jsem již požádal výbor Devětsilu o vystavení mocného listu, který mi udělí „pouvoir“ projevovat veřejně své mínění o mladé české literatuře. Po úpěnlivých prosbách mne Devětsil „přijal na milost“ („pouze pro úspěch Vest pocket revue“ a na přímmluvu Jana Wericha) a těším se nyní výbornému zdraví.

S úctou Jiří Voskovec

(ReD 1, č. 8, květen 1928)

(Manifestační slovo Svazu literárních a výtvarných dělníků)

Nelikvidovala proletářská poezie, ale likvidovali proletářští poeti.

Pozor, poeti!
Pozor, umělci!
Poeti schopní a licencovaní.
Pište dál pro akademie!
Sbírejte vavříny a věnce,
stuhy a interviewy —
Rozdávejte autografy na japonsku,
žijte se dál umělým vzduchem!
Pozor, umělci!
Vaše Múzy,
vaše talenty,
vaše desky ve štítu chalupy,
STÁTNÍ CENY.
Dělníkům je to v boji s kapitálem úplně jedno,
do jakých cpete verše rozměrů,
jim je to jedno — všechno pro kočku!
Nedivte se,
jste živeni umělou krmičkou,
dýcháte umělý vzduch!
Pozor!
Neklopit!
Sklo!
Opatrně posunovat — vlhko škodí!
Na zdi visí státní vlajka.

At' žije národní bajka.
Bajka o lišce a džbánu,
nemůžeš mít desku,
dokud nejseš v pánu!

Nazdar!

Poeti — proč faleš, když sluší snad jen kotěti?
Což, věčně jen pro pány intelektuály?
Pro fajnsmekry a bibliofily?

Hrejte si, maličtí, hrejte si s akciemi.

Jděte, miláčci, na burzu.

Verhaeren právě stoupá.

Prostím!

Co stojí Ilja Erenburg?

Že Puškin jde dolů?

Haló!

Petrarca — Dante.

První vydání s červenou kaňkou na titulu!

Jediné! Jediné!

Unikát!

Věři snad pánové na monarchy z boží milosti?

Vrhli své kosti do geniální nečnosti.

Proč zvonit monstranci a rolníčkami.

Šašci tohoto světa!

Poezie, poduško hříchu a lenosti.

(S. K. Devětsil.)

Umělé květiny.

Bez vody, louky a oblohy,
pro pány intelektuály!

Když soudruh Wolker

od jinošských spěchal let,

oholil si ráno bradu, odpoledne řek:

Básníku, odejdi! —

Škoda, že to nedořek.

Píšťalce brzo došel dech.

Pískal Majakovskij,

pískal i Jesenin,

oj, oj, — myši nevyplašili,

oj, oj, — píšťalíčku přefoukali...

Že píská falešně?

Nutno jinak špulit hubu,

nutno noty znát?

Šel John Bull přes Taškent,

romanci namontoval na jazzband! (džezbend).

Básníkův límeček a dělnická košile — ostuda!

Než, co dělat? Začneme řemeslo.

Jo, jo, Ferenc —

Není boha a pochcípaly Múzy.

Nutno pracovat pro všechny...

Teď at' švec i básník

počestně živi jsou!

Když básník se už narodí —

tož dobrá, narodil se. —

Na srdci vyroste mu květina,

podá ji světu,

proč by ji nepodal dělníkům?

proč jen jim — inteligentům?

Kolem vás konstrukce fabrik a strojů,

slavík v zahradě, doma deska gramofonu.

Lesy, hory i kulisy

krajiny romantické,

roviny melancholické,

dojímá člověka a vzruší,

má-li však pro to dnes v boji

naladěnou duši. —

Dnes, v době ocele,

ocelový cit!

Hergot, když necejtím v tom nic,

kde smích, či slzu k tomu vzít?

Nám dělníkům z té ocelový básně,

kouká tak jedna pod bradu.

To je zas básnička vod kapitálu.

Vy, armádo papíru!
Vás lehko nadchne oblouk mostu.
Panák žita.
Stanice rádia či kvádr kompostu —
Nám jsou to věci z práce stvořené,
nečpí to poezii — čpí to životem...

Dělníci v továrnách i na polích!
Promluvit chceme několik slov vulgárních
o básníku a umění,
také o řemesle. —
Takovéto slovo
mluvit chystáme se:
Umění zmizí,
ale básníci budou.
Musí být,
musí psát,
aby žili.
Dělník i v šachtě potřebuje vstát,
chce sílu a jasnou tvář k revoluci.
Pracujeme pro dělníky — řekněme si!
Kašleme na estéty.
Na červeň falešného studu,
na protekci a na přímluvu,
 pryč s génii,
neplatí úsměvy prostitutky Múzy.
Platí práce — řemeslo a dobré výrobky.
Proč desky z mramoru a pomníky?
Jaképak umění,
když dovedeš to, Františku.
Postavit hlavu na špičku ze slov či z kamení?
Vy pracující kladivem i pluhem!
Poslechněte nás,
spolu robít budem dobrý ráz.
Slovem i kladivem za lepší zítřek.
Do boje!

Slovem i pro odpočinek Váš, soudruzi.
Pro více klidu.
Duch Váš ať nespí.
Čtete a berte výrobky řemeslníků.
Vyrábíme ne pro potěšení
literárních estétů,
kritiků a pro umění.
Ať žije řemeslná práce!
Pro všechny pracující
a s kapitálem bojující.
Jím pro sílu i vyrazení.
Ať žije slovo posilnění.
Do boje za lepší zítřek,
za zítřek proletariátu,
za svobodu světa.
Pro válku válce, dělníci!
Soudruzi básníků!

Poetismus má již, co je jeho: novost umělecké formy. Rozložil, co bylo potřeba rozložit, a položil nové prvky k příští stavbě.

Není stavbou, ale připravuje k ní materiál. Není schopen ji vytvořit, neboť k společenské stavbě, jejíž částí je umění, je třeba etiky. Dává však záruku, že bude stavěna z kvádrů. Stálý ohled na myšlenku zatěžoval formu. Gumovatil ji. Koženil. Poetismus osvobodil slovo, jako je osvobozoval v Itálii Marinetti. Dal mu vzlet. Lehkost. Zvuk. Tón a úsměv. Seifert a Nezval, to je (u Seiferta aspoň v druhé z jeho tří fází) radost ze slova pro slovo. Dali mu život. Rozkoš. Svěžest. Novost a nečekanost. Není to hotové, jako není nic hotového, a naprosto již ne nové. Ale poetismus je avantgardou, třebaš svou vlastní kritikou tvrdí, že je posledním vojem umění. A právě popírává a kacírská kritika Václavkova dala umění neocenitelné hodnoty. Neboť obrátila pozornost až k samým základům umění. Pomohla strhnout zatěžující a podstatu umění zatemňující svatozář a odkázala hádky o smysl umění tam, kam patří, k sociologii. Vyhraněným programem všech v romantismu kulminujících dob postavil Devětsil obratem o 180° hráz básníkům, kteří se cvičili a cvičí na revoluci, rudém praporu, internacionále, dělnictvu a pokroku, aby pak včas dezertovali do Lidových novin a Tribuny a těžili znovu ze své „zelené“ revoluce. A v tom je druhá dobrá funkce

poetismu. Ne že brání revoluci. Není obavy, že lid ji udělá. Spíše naopak. Ale plané řečnění kandidátů poezie o revoluci situaci jen ztěžovalo. Kdekdo již, dalek ducha a zájmů dělnické třídy, chodil po kavárnách a křičel cynicky: Revoluce!

Slovo u Seiferta, Nezvala, Halase, barva u Teiga a Šímy překvapují nečekaností a čistotou barev, třebaš někdy jako svíčka v květináči. Je to rozklad barev, jako Seifert a Nezval rozbili vyježděné formy veršů. Je to cenný přínos, ale ještě cennější, co udělal Teige ruku v ruce s dr. Václavkem v kritice. Neboť on byl nejdůslednější. Hlásal konec umění a nechal tedy umění a šel tam, kde bylo třeba více jeho sil: k uměleckému průmyslu.

II.

Poetismus, izolující krásu formy, *nepřišel v nevhodný čas*. Po bouřích, revolucích a neklidném ději chtějí mít lidé klid. Hledají zábavu, ne myšlenky. Překvapení, ne rozčilení. Utíkají od života a poetismus ladí jim chuť.

Velká myšlenka, jež šla světem, strhla i ty, kdož k ní nepatřili. Místo tendenčního umění vznikla tendence. Místo velké ideje abstrakta. Nic z tendence a nic z umění.

Doba plná života víry, bolestného a radostného vztahu nemusela rozlišovat a neměla na to času. Bourá, uchvacuje, bije, ale není lučavkou. Nyní přichází odliv. Přechodný, krátký, ale odliv. Ti, kdož nejprudčeji žijí, nejprudčeji cítí a navykli si na mílové kroky, rozhlížejí se kolem, protože mají na to čas. Mnoho času. Minuta klidu je věčností člověku, který chce nebo musí rychle, dokud je čas, urvat životu, co se dá. Jednotný dosud tábor se rozchází právě tam, kde společná myšlenka bila nejprudčeji. Klid doby přinutil jedny, velké vírou, aby zvolněné tempo doby nahradili prudkým útokem a obranou, jež zachovává pro příští pozice opuštěné již mitalaufry, slabými a krysami. Druzí lekli se právě tohoto přepnutí. Otázku, již položil Wolker při doprovodu Nejedlého na Smíchov: Kdo z těch nadšených je nadšen?, kladou si nyní znovu.

Wolker již tehdy, oni teď, ale přišlo na ni. Urevolucionovali revoluci a rudý prapor a v době *oddechu* mají čas, aby poslouchali, jak to zní, když *za tím* není skutečně revoluční duch a ozvěna doby. Izolovali se od slov revoluce k čistému slovu. Slovo již nic neříkalo, zvolili tedy slovo, jež nechce nic říkat. Ne proto, aby opustili frontu, ale že ji již dávno opustili nebo opouštějí ve skutečnosti, kteří na ní zůstávají slovem.

Jsou tedy ve frontě vědou a opustili ji v umění. Bystré a slibné síly, jež začínaly být centrem umění nového řádu u nás, tvoří avantgardu *umění pro umění*, největšího omylu, jímž ti, kdo mají více, než mohou udržet, přikrývají věk od věku periodicky své cíle. Liberalismus nedovedl již nadchnout mládí a byl téměř bez uměleckého dorostu. Prázdné místo lákalo. Bylo zřejmo, že nezůstane dlouho neobsazeno. Ale ani liberálové nečekali, že jejich heslo zaskví se na praporu nejlevějších levých.

Jen z řad poetistů mohlo již vyjít prohlášení, že

- a) umění je projev čistě citový,
- b) formální a
- c) odloučený od rozumové činnosti.

Nevím, jak rozumět této „logice“. Poetismus je jediné umění, Devětsil je poetistický.

Komunista nemůže být pro umění, tj. poetistou.

Poetisti jsou komunisty.

Nebo:

Masy proletářů mají lepší zbraně a nutnější cíle, než je umění. Vždyť tendují ke komunismu, jehož prvním zákonem je ekonomie. A tedy: Budeme dělat čisté umění.

Václavek je čiperný chlapec, aby neviděl, že umění podle takových představ nemůže mít dlouhého trvání. Prohlašuje tedy jedním dechem:

- a) Neexistuje jiné umění než poetismus a
- b) blíží se nutně konec umění. Aby až už přestane být poetismus nejnovějším zbožím, mohl říci:

Přátelé, není umění! Umění padlo!

A to je již neporozumění samé podstatě umění.

III.

Umění má také jinou funkci, než kterou mu dáváme s kadidlem v ruce. Je doplněním nedokončeného. Náhračkou reálna. Vyrovnává propasti. Staví mosty. Uceluje obrazy. Uvolňuje spoutané síly a myšlenky i tam, kde zákony řádu staví pevnou hráz.

Potřeby doby již teď, v rozkvětu techniky víc a v *socialismu* v nejvyšší míře, odkáží člověka do mezí, v nichž se nemůže plně vyžít. Místo rodinných domků se zahrádkami a malovanými žudry stavíme činžáky. Místo večerí upravených dle vlastního vkusu máme menzy. Místo rodinných hovorů kavárny. Na ulicích vymezené směry, kudy kdo smí a kudy ne: jedni napravo, druhí nalevo. Továrny. Úřady. Školy. Cesty. Domy. Politika. Všechno již dnes, bez organizačního zásahu, omezuje tvůrčí činnost člověka a dává jí jednostranný směr.

Socialismus ne pro tyranství, ale že chce zajistit svobodu všem, vymezí ještě ostřeji cesty, až kam kdo smí. Není to radostné, jako není radostným sedět osm hodin denně v úřadě a pachtit se v dolech, továrnách a čoudu hutí. Ale je to lepší než umřít hladem, a lidé to tedy snesou. Chodit mezi sklem a po sklu naboso je ještě horší a liberalismus ve chvatném boji o skývu chleba není nic jiného než tanec nad propastí. Svobodou bít a nechat se ubít.

Lidská duše je však neklidná. Pružná. Omezíš-li ji na jedné straně, půjde na druhou. Potřebuje se vyžít. Uplatnit svou *osobnost*. *Tvůrčí sílu*. Je pravděpodobno, že bude třeba stavět ještě dlouhou dobu činžáky a snad vždy a jen činžáky. Člověk však sotva bude snít o ekonomickém a praktickém bydlení. Spíš bude vynalézat. Tvořit i tam, kde je neuskutečnitelné. Na tvrdém loži stavět baldachýny představ. V činžácích vily plné harmonických barev. Zahrady fontán a tajemných dobrodružství. V suchých slovech snít o krásě tónů. V jednodušečnosti barev o jejich hře. Čím více je člověk spoután, tím pohádkovější a nádhernější květy vyrůstají z vln jeho touhy. Socialismus již sám v sobě je básní lidské vůle a sebeovládání.

Orchidejí rozumu. Ochráncem nejzáračnějšího a nejkrásnějšího: lidského života. Utvořen z techniky dává jí celé pole. Mnoho z lidské volnosti bylo a bude jím ještě více omezeno. Mnoho z toho, co bylo uměním, není již a ještě více nebude. Omezuje však lidskou tvůrčí činnost jen tam, kde je škrncena tvůrčí činnost jiných. Umění je nejvlastnější sférou individua, jež nezatarasuje cesty. V něm uvolňují se nabitě a nastřádané síly a tedy přesto, že socialismus nemá smyslu pro fňukání a libůstky individua, anebo právě proto, bude doba socialismu dobou největšího rozkvětu umění.

IV.

Václavek zabral však až v základech, když postavil otázku, může-li být komunista pro umění a umělcem. Komunismus je *opravdovost, boj, víra* v jednotné a nezlomné. To, co vytvořil, se nezahazuje, nýbrž jen vyvíjí tak, jak se mění společnost. Otázka umění v tomto světle nebyla dána na pořad poprvé. Objevuje se všude, kde opravdovost žádá si svou výhradnost a jedinečnost. Všechny *reformace* jsou toho dokladem. Netřeba chodit daleko. Protestantské chrámy mluví. *Husitství, českobratrství a protestantství jsou jednotnou vzpourou proti poetismu katolické církve.* Chelčický, ten již problém pouze domyslí.

Vzal jsem však protestantské chrámy zbavené poetismu, a přece chrámy. *Vše, co vyrůstá ze společnosti, tenduje k abstrakci.* Opravdovost uzurpuje *celého* člověka jen v útoku, a právě v něm vše žádá pro sebe svůj původní vztah, konkrétní užítí, účelnost, praktičnost a logiku.

Ani nejrevolučtější masy neleží stále v zákopech proti třídnímu odpůrci. Vše, co se opakuje, ztrácí vztah k prvnímu podnětu. Myšlenka i barva se neutralizují, pojmy se abstrahují. Z autorit stávají se modly. Ze slov plných obsahu pouhá slova. Z účelnosti sport. Demokracie. Stát. Národ — a až do Lenina již i socialismus. Ze všeho stala se *abstrakta*, jež ztratila svůj původní účel. Ze slov veřejného života klacek pro pomlácení

odpůrce, ze slov, forem a pohybů plných *účelnosti*, víry a krásy myšlenky — v náboženství *konzervování a zbožštění myšlenky* v obřad. Z formy pro smysl a účelnost forma pro formu. Z pokusu vyjádřit nejkrásnějším a nejpůsobivějším způsobem to, co zamýšlela církev, oslava boha a božství, čistě umění, poetismus. Revoluční umění, silné, nebojácné a skutečně mladé, je věčným návratem a pronikáním v tyto základy a prameny a kořeny umění, z nichž vzniklo. Poetismus je oslavou konečného procesu. Radostí z toho, že již nemůže dál. Vášnivým tancem před posledními akordy poslední polky. Vše chce žít, hlásí se bouřlivě, vidíte však bledé tváře, při pohledu na něž si umínujete, že řeknete nejsvětější lež.

Poetismus a celé moderní umění si zjednodušilo úlohu. Postřehlo tendenci doby a vrhlo se do jejího proudu. Z celého rozbouřeného lidstva tvoří se vrcholky pěn. Berou a tvoří tedy přímo z pěny. Duch nové a mladé třídy hlásí se však zespodu. Tam, odkud věčně se oživuje celý život. Z živelných popudů tendence mas.

Nežádá nikdo, aby proletářský básník psal básně na rudý prapor, revoluci nebo básničky o dobrém dělníku a zlém buržoovi. Ale čtu-li báseň, dívám-li se na obraz, naslouchám-li hudbě, pozoruji-li stavbu, čtu-li větu, z toho, co mi umělec podává, poznávám, co je. Umění je maximum dokonalosti formového vyjádření toho, co podávám a jsem, ale není jen technikou. Patří více do sféry *citů a techniky* než ideologie, ale právě proto vypadá komickým, když proletářský básník vykládá, že ukáže, až bude psát vědu a především politiku, jak cítí proletářsky a proletářsky myslí, ale že jeho cit a myšlenky po dobu, již je třeba k napsání knihy umění, sféry citů, pohybovaly se kdesi v depeši na kolečkách.

Nejsou v tom sami.

Jaroslav Durych si rozdělil úlohu stejně jako Devětsil. Pro tendenci vědu a politiku, pro umění cit. A přece právě Durych je příkladem, jsou-li poetisté ve své většině socialisty.

Durych je *katolík*. Říká si tak a lidé tomu věří. Devětsiláci jsou komunisty. Říkají si tak a lidé tomu tak říkají. Napíše-li

však Durych báseň prostou každé tendence, erotický nápad, jenž uniká před vámi jako nevyjádřená myšlenka, cítíte duši křesťanství. Panenky, to by se mohlo jmenovat O duši chudého, jak se nazývá jeho stať, kterou přednesl kdysi komunistům v Bristolu. A nechtěl psát o duši chudého v Panenkách. Nepsal o ní. Nevěděl snad ani o ní při svém tvoření a celý svazek netendenčních básní je jediným dithyrambem na ni, o ní a z ní. Krása chudoby. Prvokřesťanství. Návratu k pramenům, třebaš na ně nemyslel. Ale je v podstatě sám křesťan, a právě proto tolik krásy, když dal sám sebe. I on oddělil politiku od umění. Všední od svátečního. Ale i v umění je on a jeho příslušnost k světovému názoru a jeho třídě: z umění, citového projevu proletářských básníků zřídka poznáte, že je psal proletář.

I v umění moderního umělce je, pravda, zachycen *duch třídy, doby a jeho osobnosti*. Je všude, kde člověk skutečně tvoří, a mezi poetisty jsou umělci. Ale cítíte, např. v představiteli poetismu Nezvalovi, ducha rozkladu, vrcholky liberalismu v celé jeho bezskladnosti, nevěře, neúčelnosti, abstrakci a formalistice, se všemi těmi znaky, jež nese s sebou samočinný rozklad kapitalismu, řádu, tušícího v největším svém rozvoji svůj nezadržitelný pád. Duch nové třídy pronikne neméně zřetelně. Neboť tryská z nutnosti a osobnosti, objevuje se i kde nechceme a všemu udává svůj ráz.

(Host 7, č. 9–10, červen 1928)

Kapka inkoustu v otevřeném plnicím peru je pro spisovatele něčím jako magické zrcadlo pro jasnovidce. Uvidíte v něm svůj malinký obličej. Špatná média se domnívají, že je to vidění z neviditelná. To jsou slabí spisovatelé, kteří při každé příležitosti popisují svůj obličejíček. Inkoust zaretušuje většinu chyb. Okultisté mají dobrou zásadu. Soustřeďovat se na jednu myšlenku tak dlouho, až se ztratí okolní svět a začnou vystupovat obláčky.

Máme-li vytvořit nové umění, nezbyvá, než obklopit se v myšlenkách nirvánou a býti soustředěn tak dlouho, až se ztratí okolní svět a začnou vystupovat obláčky. Zapomenout na okolní svět je pro médium nejtěžší úlohou z celé seance. Ano, jsme příliš zvyklí myslet okolním světem.

Katolická církev končí své tisíciletí. Každý věk má odpadlíky. Důležitější otázkou pro ni jsou její konvertité. Lze mluvit o naší konverzi k nirváně, přestože jsme se nikdy nevzdálili její myšlenky? Viděli-li jsme svůj malý obličej, nebylo to vidění neviditelná. Ač jsme se nikdy nevzdali myšlenky nirvány, neměla naše seance úspěchu. Byli jsme špatně soustředěni.

Mnozí katolíci se děsí pravověrnosti. Vysvětlují si rozumně dogmata. Nedojdou milosti. Vykrucovali jsme se pevnému soustředění. Byl to snad děs z transu? Pro většinu patrně zvyk myslet příliš okolním světem.

Všední den je nám všem dobře znám. Pracujeme pro neděli svých nepřátel. Ale naše neděle je naše budoucnost. Nezapomeňme, že katolická církev je kterási stará neděle, opakovaná již skoro dva tisíce roků.

Budte tedy svědky mé seance nad nedělí. Uvažme, jak je těžké zapomenout na okolní svět. Soustředění se děje poněnáhu. Mohl bych ze sebe vydávat předčasné skřeky jako šarlatáni. Potřebuji především důvěru ve své mediální schopnosti. Prosím nevyrušovat zbytečnými otázkami. Budete-li dosti trpěliví a shovívaví, budou naše příští neděle v překrásném transu.

Nuže, můj malinký obličej. Není na něm nic význačného. Většina rysů splývá s inkoustem. Neobávejte se. Inkoust je špatným zrcadlem narcisů. Za chvíli se z nich vytvoří neděle. Jaká? Především okolí, ale budeme hledět zapomínat. Vraťme se k mým očím. Je v nich šikmá prozíravost. Zdálo by se, že jsem velmi dlouho plakával. A pousmívám-li se nyní ještě poněkud, je to proto, abych nezhatil přílišnou vážností seanci. Stíny budou přecházet, aniž mi jimi budou přecházet oči. Víím o nich. Budu je bedlivě pozorovat.

Šavel oslepl od přílišného vidění. Tato slepota se stala osudem v katolické církvi. Je to ostatně milost. Soustředění je ulehčeno.

Nezasloužil jsem si oslepnutí. Proto je mi třeba vidět svět. Má každodenní dobrá vnuknutí mne z něho odvádějí. Ostatně v tom je pro nás záruka, že nakonec přece uvidím zaskví se naši neděle. Bude třeba být láskyplným rekonstruktérem, abychom smyli s obrazu několik horních vrstev a neporušili přitom díla, jež září pod nimi.

Málokdo by se měl zdát tak bezmajetným jako epigoni. V jejich zařízeném bytě jim ničeho nenáleží. Každý kousek jejich postele prošel naší rukou. Kolečka v hodinkách či šrouby automobilového motoru, jimž svěřují svůj čas, jsou dotýkány našima drahocennýma rukama. Proč bychom spílali? Uvědomíme si to. Krajky cizoložnic jsme

protkali nitku od nitky, dřív než nám byly vzaty. Vraťme se pro to všecko jednou. Žádná leštidla neodstraní naše doteky z jejich nábytku. Ať se znepokojují.

Co není božího, je naše. Konečně tím, že oráme půdu, převzali jsme ji od boha. Není to již jeho stará hlína, z níž lepil Adama.

Proto se nebudeme štitit lampiónů. Věší je nad své nevěstky. Pověsíme je nad naše děti a nad naše lásky. Ale přestaneme jim ukazovat své nahé nohy v dancinách.

To je důležitá kapitola. Ach, opravdu, syfilis je zlá nemoc. Ale syfilis prostitutek jest otrocká nemoc. Nebojme se o nahé nohy žen. Upadli bychom do lži, racinovské ctnosti aristokratů. Bojíme se o důstojnost a otroctví, jež vždy hrozí tam, kde je možnost koupit. Proto si zapovídáme přístup do kabaretů, barů a divadel. Jsou to výkladní skříně obchodů na prodávání nahých nohou.

Nekupujem a neprodáváme. Rozumějte mi dobře: v tom jsme podobni bohu.

Vraťme se pro to všecko. Vraťit nahým nohám jejich důstojnost. Neboť nebude zač kupovat. Nebojme se. Budeme nadále spát v postelích z našich rukou.

Z toho, co utkáme a ušijem či ukováme, zaranžujeme divadlo faktů a tvarů. Budeme se obdivovat v divadle žárovce, kterou jsme lili v továrně. Co to bude jiného než promenáda hotových věcí, na něž jsme brousili v týdnů kolečka, zaranžovaná námi, kdož je budeme osvětlovati. Budeme vás překvapovat celotýdenní prací dobře seřazenou. Nač bychom se pak ještě starali o morálku. Neboť morálka je strach ze syfilitické nákazy a zlodějství, jež zasévají. Nebudeme potřebovat morálky. Oslepněme jako Šavel. Nechme ženy a muže, nechť se milují. Tehdy se mé šikmé oči narovnají. Bude jim možno sálat romantikou jako v dětství.

Pojďte se mnou ke kolotočům a pomozte mi rekonstruovat naši neděle. Světla zametají soumrak z večera. Ano, chceme se překvapit, k čemu všemu lze užívat našich

žárovek. Ukážeme si je každou neděli v seskupení, nad nímž užasnete. Ukážeme, jak se vyjímá blůza vedle staniolu a hedvábí, jež jsme utkali v továrnách.

Varietní iluzionista nezastírá pravé tvářnosti světa. To dělají idealističtí básníci a humanisté. Nehodí se do naší příliš živé neděle. Varietní iluzionista způsobí neviditelným trikem, že dívka visí vodorovně ve vzduchu, aniž je patrná, kde je opřena. Chceme pomoci našich malých triků ukázat naši práci tak, abyste užasli.

Iluzionistovu přítelkyni uvidíte před začátkem představení na pódiu zahalenu v podivuhodný závoj. Budeme v ní milovat princeznu. Odmysleme si vrstvu, jež přikrývá všecko — prostituci. Převlékneme ženy v našich básních a v našich divadlech tak, že užasnete. Tušíte, o čem běží? Jindy budeme pokračovat v našem vyvolávání naší neděle.

Každá idea je v podstatě dobrá. Všech bylo zneužito. Co počít s ideami?

Proklamuje-li idea boj, stává se čímkoliv opačným, podle toho, kým byla pojata. Téměř všechny nejtěžší boje byly vedeny stoupenci téže ideje různě pojaté.

Idea zbavuje činy osobní zodpovědnosti. Je viníkem, jenž není schopen být potrestán.

Bojechtivost je dávelská posedlost, vymyšlená k vyhubení či zeslabení lidstva. Že lidstvo je obětí tohoto klamu, svědčí obzvláštní aureola, již je obestřena dramatickostí.

Pozornost lidí je soustavně odváděna od faktů a věcí k idejím. Odtud tolik zbytečného nedorozumění.

Fakta jsou snadno pochopitelná. Idea se snaží zatemnit fakta.

V každé ideji je zakuklené pokrytectví. Staví se vznešenou. Fakt je uskutečněním něčeho. Idea, slibující toliko, je nadutá jako člověk holedbající se velkými činy do budoucna před člověkem, jenž je realizoval.

Idea se podobá návštěvě šibalského holiče, jež hlásá každodenně: Zítřka se holí zadarmo.

Mít nepřátele se pokládá za heroičtější než mít přátele. To je jeden ze lstivých důsledků idejí.

Idea je jako hypnotizér. Lidé jí obětují dobrovolně svou soudnost.

Co s ideami? Nahradit je fakty, skutečnostmi, myšlenkami. Myšlenka se liší od ideje, tak jako diagnóza od prognózy.

Chybné přirovnání: Říká se: Dívky krásné jako růže. Fráze. Oč je velkolepější konstatovat nad záhonem růží: Růže a krásné ženy. Shledáte se s vůněmi, jichž jste nikdy nepozorovali. Růže budou růžemi víc než kdykoliv předtím. Stanou se růžemi.

Fakta: V kolika básních jste se dočetli: Muž hraje v zahradě růžím a ony naslouchají. Oč vás více vzruší faktum bez personifikace: Muž hrál růžím a růže voněly.

Paprsek slunce na zdi pokoje v listopadu připomíná venkov. Zmizel. Ale představa slunečnice je sdostatek lahodná, aby nás zachránila od splínu.

Marnost popisu a ještě jedna růže: Román. Západ slunce v pokoji. Jsou spisovatelé, kteří chtějí slovy vymalovat tento západ. Pozorují kus nábytku za kusem, pátrají po odrazech. Starší literární školy používaly mytologického aparátu. Lze vyvolat jedinou větou toto prosté mystérium: Slunce zapadlo. A v pokoji zbyla na ně vzpomínka. Růže ve sklenici za oknem.

Nechme přírodě její samostatnost. Nechme slavíka zpívat slavíkům. Jeho píseň je mi šramotem, jenž nic neznamená. Papoušek napodobuje dobře naši řeč. Baval jsem se jím po určitý čas. Byl mi důležitým stupněm mezi slavíkem a gramofonem.

Děsíme se prázdnost. Slavíkem jsme si chtěli naplnit les. Z téhož důvodu jsme si stvořili víly, rusalky a vodníky. Dnes jsou bohudíky lesní restauranty, rádio a parníky.

Ptáci pohrdají patrně papoušky. Vzali jsme je v ochranu pro jejich falšovanou lidskost, stejně jako jsme vzali v ochranu komedianty pro jejich falšovaný artismus. Dnes jsme znuděni oběma. Neboť papoušci nám připomínají ty z umělců, kterým jde o napodobení přírody. Smějeme se.

Neplodnost minulých věků je dokázána v dekorativní zálibě pro přírodu. Ženy, jež nosí šaty potištené zahradou, nedůvěřují ve vlastní krásu ani ve vlastní důvtipnost. Linie těla nezestárnou, poněvadž v nich bude chodit každý věk. Je třeba každodenního důvtipu v kosmetice.

Dobré umělecké dílo je trvanlivé svou konstrukcí a módní svou kosmetikou. Kdo tvoří kosmetické součásti z příliš trvanlivých hmot, zestará a stane se směšným jako člověk, který nosí třicátý rok svůj svrchník, poněvadž ho dal zhotovit z kůže.

Mne zajímá slavík, na nějž hvízdají děti.

Všecky přírodní vůně nás osamocují. Připadáme si jako cizinci, kteří nemají nikoho a musí se utíkat do říše rostlin. Umělé voňavky nás sdružují. Užívající je při toaletě, jsme podobni tisíci jiným lidem.

Příroda má tendenci k různosti. Umělec hledá podobnost. Příroda je bojovná. Umění společenské a smířlivé.

Holím se každodenně. V tom se podobám svému pradědečkovi. Žádný mne proto nenazve tradicionalistou. Z téhož důvodu je mi bližší Sofokles nežli Ibsen.

Hra fotbalistů se podobá navzájem. Je třeba nejkratší cestou doběhnout míč a nejrychlejším trikem udělat gól. Všichni mají tuto snahu. Metoda je dohodou umělců. Pro obecenstvo je důležitější obratnost a dokonalost hry.

Umění má tu neblahou výsadu, že umí křísit mrtvoly. Těžil jsem z tohoto špatného návyku. Mám alespoň tu zásluhu, že jsem je dovedl převléknout do dnešních šatů. Z toho důvodu jsem travestoval Diogena, Manon, Jeanne d'Arc, pierota. Dnes se loučím s archaismy. Chci umění

modernější než velkoměsto. Neboť velkoměsta vznikala bez plánu a mají na svědomí krizi, kterou někdo přičítá novosti, místo aby v ní viděl zbytek zmatku, z něhož vznikla.

Jakmile řemeslo dospělo určité dokonalosti, jakmile uschl pot práce, jakmile přešel týden lopoty, je tu hříčka, tento sváteční host. Je v ní tak dokonale zvládnutý materiál, že po něm není ani stopy. Toto zahlazení stop působí, že ji pokládáme za dílo přírody. V nejdokonalejších dílech je básník anonymně. Tím se připodobňuje přírodě.

Vzpomínáme Picassových slov: „Nikoliv hledat, ale nalézt. Žádné dílo není tvořeno jako cesta k druhému. Každé chce být definitivní a přítomné. Není vývoje ve smyslu pokroku k nějakému ideálu.“ A proto nepřeceňujeme důležitost metody. Proto nehledejme zvláštní klíč, jenž by obsahoval jakési odhalení tajemství. Nehledejme normu v několika specifických rysech, netvořme z nich teorii, neboť se v rukou slabých individualit změní stejně v šablonu jako staré, dnes již vyježděné cesty, i když byly odvozeny z nejgeniálnějších děl. Nechtějme omluvit velikost Stravinského nějakými všeobecnými pravidly. Není v podstatě žádných klíčů k tvoření velikosti. Není profesionálních tajemství. Tajemství Picassa je malovat nejen to, co vidíme, nýbrž vše viditelné. Tajemství Stravinského je, že komponuje vše slyšitelné. Ověřme si to slovem polytonalita, ve skutečnosti jde o mnohem méně: Nezastírat si uši klapkami dogmat a pravidel.

Opuštěme též časem koncertní sítě, poslouchejme zpěv venkovců. Kterási krčma s harmonikou a houslemi. Melodie v C dur doprovázená v F dur. Potulní dráteníci, zpívající v kvartách koledu o Marii a Jezulátku. Pozastavme se někdy nad venkovským basistou či nad opilcem,

zpívajícím smutnou píseň do kvapíku. A nebudme pošetilí a nenapodobujme. Lze najít příklad ve znění zvonů, džezbandu jako ve zpěvu ptactva.

Přirovnejme vědomí k regálu o mnoha vrstvách. Tzv. tradiční uvázli v některé předposlední zásuvce. Tzv. moderní, tj. ortodoxní stoupenci některé moderní školy, berou z nejhornější zásuvky, jež je přeplněna aktualitami současného života. Toto je nesporně povrchní moderna, jež parafrázuje a přijímá za obecná pravidla „dobovost“ či vymoženosti některé opravdově tvůrčí individuality. Opravdu tvůrčí jednatel není vázán poslední vrstvou svého vědomí. Jeho tvoření je smělé, neukázněné, to jest nepodléhající kázní jiného tvůrčího individua. Dovede vyprazdňovat v libovolném pořadí vrstvy svého vědomí, směšuje jejich obsahy, tvoří opravdu nové a originální kombinace. Jeho vývoj není předem determinován jako u slabých individuí, má vlastní odvahu.

Proto původnost a kvalita jsou nejjistějšími kritérii tzv. levosti v umění. Jakékoliv hodnocení vzhledem k osobnosti či ideji, již jsme uznali za moderní, je pochybné, poněvadž toto hodnocení připouští větší či menší epigonství, jež je elementem poškozujícím umění.

Levá umělecká fronta je neviditelná, vzájemná sympatie a respekt, pojící opravdu originální, hodnotné tvůrce. Umění není válka. Pryč s vojenskými metaforami. Svobodné zápolení duchů je nejkrásnější podívaná dějin. A bohatý tvůrce není kapitalistou. Nevykořisťuje nikoho. A dává své bohatství všem, kdož — je chtější chutnat.

Drama je viditelný projev děje, předváděný hrou. Stará estetika se domnívala, že básnický čin dramatikův tkví ve

vytknutí děje a myšlenky a forma závisí od režiséra a herce. To je chybný předpoklad. Neboť kromě této samozřejmé subkonstrukce je drama především partiturou tvarů. Na básníkovi je, aby ji vytvořil, na herci, aby se v ni proměnil. Dramatik hledá nad světem myšlenek, dějů a pocitů svět jejich figurací a podob, takže forma je děj, slovo, herec, jeho oděv i scéna. Moderně viděné drama se skládá z elementárních skutečností, z konkrétních schopných viditelného života. Dialog a monolog jsou abstrakta, jež bude mít skicář moderního dramatika a jež bude třeba teprve ztělesnit. Rozdíl mezi divadelním abstraktem a konkrétem je týž jako mezi citem a fantazií. Cit teprve sestoupí do fantazie, aby byl vyjádřitelný. Bývalý dramatik místo několika desítek či set konkrétních napsal text k rozhovorům, předepsal kostým a tři dekorace, mrtvé od počátku do konce. Tážeme se, kdy bude drama dramatem. Až přijdou na scénu ulice jako Picassovi menažéři. Až se budou změny úsměvu malovat před očima publika divadelní šminkou na tvář. Až budou karty praktikáblů průzračné všem divákům. Až padne zákulisí se svou prosti- tucí a se svým pseudoartismem. Až nebude jednání a proměn kromě jednání a proměn bez konce. Nemožnost do- savadního dramatu pocítili především herci. V touze ztělesnit větu přehnali slovo a gesto do té míry, aby mu dali novou tělesnost. Byl to umělecký subjektivismus, za- tímco hra je objektivizace, při níž se subjekt básníkův a hercův ztrácí ve věčném projevu — formě. Bolest, ra- dost, vášeň, to vše jsou vyhraněné tvary. Jinak je nelze in- terpretovat. Hra není individuum. Bude třeba, aby celý ansámbl hrál jediného člověka či jedinou větvíčku. Hra je složka stejně věčná, jako je zvuk či barva nebo rytmus. Kámen je kámen. Na tom nelze ničeho změnit. Povodeň ho odplaví. Úloha, toť elementární určení, nezměnitelné, klidné. Může se jí vraždit jako kamenem, aniž zakouší jakékoliv křeče. Herec potřebuje být dosti mrtev, aby mohl být dosti živ.

Bylo to za dlouhých hovorů a nočních procházek Pra- hou, kdy věřice v modernost, vývoj, nový řád, lidskou vy- nalézavost a kdy cítice svou senzibilitu, nenávidíce lite- rátsví, těžkopádnost a kariérní snahy, vidouce rozkvétat jaro, pohybovat se hvězdy a cítice žhavé přátelství, vyna- lezli jsme s Teigem poetismus. Tento Teigův a můj název, jenž se narodil jednoho večera v baru, nechtěl být progra- mem ani módou. Vyjadřoval potřebu umělého uspořádání reality tak, aby byla schopna ukojit všechn lidský poe- tický hlad, jímž stůně století. Nechtěl vymýšlet nové světy, ale uspořádat tento svět lidsky, to jest tak, aby byl živou básní. Jeho prostředkem mělo být slovo, zvuk, skutečnosti tohoto světa, aranžované a řízené vynalézavostí a senzi- bilitou. Věřili jsme, že umění se skončí, až „všecky sku- tečnosti budou ultrafialové“, až lidská senzibilita bude tak umělejší a organizace světa tak dokonalá a emotivní, že nebude třeba psát básní a že být básníkem bude být ciceronem tohoto světa. Poetismus je metoda, jak nazírat svět, aby byl básní. Není v tématech, jež mu připisují jeho nepřátelé. Není vůbec témat. Není biedermeierový, není voňavkářský, není cukrový, není delikatesní či barový, jak se chápe podle některých, zcela dle osobního vkusu či obrazově myšlených témat, jež se vyskytla. Tak nebyl myšlen poetismus. Nevím, týkal-li se poetismus takto někoho jiného mimo nás dva. A vzniká-li určitá skupina básníků, kteří jsou spojováni s poetismem pro určitou obrazovou exotičnost a pro určité parfémování veršů a kteří vzali příliš doslova „harlekynádu citů“, není to ten poetismus.

Vše, co působí již předem na náš cit svou přirozenou pohnutlivostí, to jest vše, co tvoří obsah života, nehodí se, aby bylo vyšperkováno poezií.

Zbavme se tedy efektů, jež působí samy o sobě svou takzvanou osudovostí.

Skutečnost je slovník k vytváření poezie. Pomocí paměti se stáváme slovníky. Představme si mrtvý slovník. Ale představme si živý slovník. Slovník, jenž má schopnost přemísťovat své termíny a tvořit z nich úvahy, myšlenky, nové a nové varianty.

Je mnoho lidí, kteří jsou dosti tlustými slovníky, avšak nemají obrazotvornosti, nejsou s to vytvářet poezii.

Básník se zážitky bude patrně větším básníkem než básník bez zážitků, předpokládáme-li u obou stejnou obrazotvornost; básník s živými sny, pozorovatelským nadáním, myslivými schopnostmi a značnou inteligencí bude patrně větším básníkem než ten, kdo jich nemá, neboť jeho slovník bude bohatší, barvitější, schopný přemnoha variací.

Ano, sen tvoří velevýznamnou složku v životě člověka, rozmnoživ jeho slovník a jeho vzpomínky.

Strom je stromem, poněvadž tak byl kdysi pojmenován. Slova, vyjadřující skutečnost, jsou tedy opravdu sama skutečností. A Shakespeare není nic jiného nežli slova, slova, slova. Tím se liší od špatných dramatiků. Slovo je předmětem, jež vyslovuje. Přemísťující tedy slova v básni, přemísťujeme předměty.

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

Logika je právě to, co dělá ze svítivých slov fráze. Lo-

gicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkosti pianina a andělů, dveře v sousedství oceánů. Šlo o to, odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v první den. Činil-li jsem to za cenu logiky, byla to snaha nadměru realistická.

Malíři vynalezli krásnou formu zátiší. Je to pokrok od žánru k celku. Báseň je takovým celkem.

Bude vám evokovat talíře, z nichž nebudete chtít jísti, alkoholy, jež nebudete chtít pít, městečka ničím památelná, anděly, již vás nebudou ochraňovat, starou lhostejnou skutečnost tak, aby vás očarovala.

(ReD 1, č. 9, červen 1928)

Karel Teige:

ULTRAFIALOVÉ OBRAZY ČILI ARTIFICIELISMUS

(Poznámka k obrazům Štyrského & Toyen)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(ReD 1, č. 9, červen 1928)

Ve chvíli, kdy dohasínaly poslední záblesky ismů, dadaismu, futurismu, expresionismu, kubismu, suprematismu, v době temných zmatků a trapných stagnací, jež řádily ve všech ateliérech a pracovnách, uprostřed nechutného a trapného eklekticismu, bloudícího po ztracených cestách a necestách, v Praze, jejíž brány jsme chtěli otevřít zdravým prúvanům světa a golfským proudům všesvětové tvůrčí aktivity, v průsečíku severojižních a východozápadních příbojů, na 50° severní šířky a 14° východní délky, v letech 1923 a 1924, tedy před čtyřmi pěti roky, byl proklamován poetismus. Poetismus byl proklamován nikoli proto, aby vystřídal nějaký jiný umělecký, literární, malířský, hudební ismus a artismus, nikoliv proto, aby nějakému jinému ismu oponoval nebo konkuroval. Proklamující poetismus, chtěli jsme jen vyslovit a formulovat názor a určit směr; nehodlali jsme etablovat nový ismus pro avantgardní ateliéry, výstavy a salóny, založit hnutí a školu. Poetismus byl spíše provoláním „nové éry v dějinách lidské duše“, východiskem z trapných estetických a filosofických zmatků, dezorientací a disharmonií. Poetismus byl myšlen jako určitý nový estetický a filosofický názor, jako vyznání z konce tisíciletí; stal-li se vedle toho školou a poetikou, je to mimo úmysl a vinu jeho zodpovědných autorů. Poetismus jako

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

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

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

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

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

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

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

Roku 1922 vychází sborník Devětsil, jenž provádí revizi

programu „proletářského umění“, používaje dosud však tohoto označení. Zde je publikován poprvé Nezvalův Podivuhodný kouzelník. Dva roky nato, na jaře 1924, je publikován můj manifest poetismu a na podzim téhož roku vychází Nezvalova Pantomima. V té chvíli slovo „poetismus“ není již cizí české veřejnosti a kritice. Použito námi často v aktuálních statích k charakterizování určitých estetických tendencí, bylo čile přejato a přijato kritikou, a tak dříve, než jsme načrtli jeho obsah, byla již dosti obsáhlá příležitostná literatura o poetismu uložena v tehdejších ročnících časopisů. Nesmysly, které byly houfně o poetismu psány, měly být alespoň poněkud rozptýleny zmíněným, mnou tehdy publikovaným článkem. Pohodlná rozšafnost literárních historiků však srovnala naše paraboly v poslušné přímky, z analogie vysoustruhovala znaménka rovnosti. Mnoho a mnoho archů, dohromady těžký tlustopis, bylo popsáno pro a proti poetismu, takto až do grotesknosti a chimérickosti vysušenému a vypumpovanému. Soudobé literární a estetické eseje hemžily se citáty z tohoto nebohého článku. Za spoluúčasti odpůrců a přívrženců byl slepen jakýsi kodex poetismu a odtud patrně vzal vznik poetismus jako umělecká škola, jako ismus, jako poetika.

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

Odtud stal se poetismus, proti našim původním úmyslům, uměleckým směrem, recentním ismem, poslední kapitolou literárních dějin a poetickou školou, v nižších sférách dokonce formulkou. Nepokládáme zde za svůj

úkol vylicít děj vývoje a pronést kritiku tohoto poetismu. V něm ukázalo se několik silných a vzácných talentů a množství ohavných epigonů. Dověděli jsme se nedávno, že tento poetismus je už mrtev, nahrazen nějakým konstruktivním realismem, civilismem nebo osudovostismem. V nekrolozích, které psali jeho hrobaři, a v replikách, kterými zánik poetismu dementovali jeho stoupenci, dočtli jsme se leccos zajímavého o zásluhách a bludech tohoto ismu.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Včlenili jsme se v rytmus kolektivní evropské tvorby, v rytmus, jehož metronomem — vlivem sociálně kulturní situace, jak se utvářela průběhem XIX. století, které vypracovalo předpoklady dnešní tvorby — byla Paříž. Paříž jako ohnisko nikoliv francouzské, ale mezinárodní

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Avšak „auditivní typy básníků klesají s kursem romantické kontemplace“ (Nezval). Ve chvíli, kdy Vítězslav Nezval zbásní svou *Abecedu*, stojíme na prahu nové obra-

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

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

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

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

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

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

Pokračující v tom, co naznačili Mallarmé a Apollinaire,

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

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

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

Malířství vzniklo jako služba zobrazovací. Celé dějiny malířství jsou emancipační boj, boj za svobodu a samostatnost mimoutilitárních, estetických hodnot, které se průběhem vývoje tohoto řemesla postupně probouzejí a zesilují. Ve středověku jsou pod přísným útlakem církevního diktátu. Výrokem nicejského koncilu patřilo uspořá-

dání obrazu církevní patronaci, umělcům patřilo jen umění (tj. malířské provedení). Fra Angelico maluje plášť madony modře nikoliv proto, že potřebuje na určité ploše v obrazové kompozici tuto barvu, ale protože církevní reglamá nařizuje, že plášť madony musí být modrý. Malířství tlumočilo literární obsah legend, bylo nuceno užívat apriorně daných témat, emblémů a kompozičních schémat, bylo biblí negramotných. Koncem středověku, v renesanční merkantilní Itálii, množí se emancipační pokusy malířství. Prvý náraz proti umění jakožto řemeslu a mnišské práci (art — l'artisanat) je spojen se změnou společenského postavení malířova (dříve byli malíři neznámými řemeslníky a mnichy; Karel V. zvedá Tizianovi štětec, jenž upadl z Mistrovy pravice) — a s vynálezem nové malířské techniky — olejomalby, která umožňovala obrazy architekturou neupoutané, svobodnější, půvabnější a intimnější a tak postavené mimo dozor církve, jejíž univerzální moc nad lidským duchem byla již podlomena. Michelangelo odvažuje se střetnout se s papežem Juliem III. v prudkém sporu. Tento konflikt, zaznamenaný Vasarim, je historicky průkazný: poprvé žádá malíř pro svou tvorbu její vlastní řád, neodvislý na řádu církve. Oko vítězí nad modlitbou. Holandská zátiší a drobné krajiny v XVII. stol. jsou malířským ansámblem tematicky lhostejných a banálních věcí; předmět již není tak důležitý jako barevná a tvarová kompozice: na místo, kde kompozice žádá červeně, je položena řepa, na místo pro bílou ubrus nebo talíř. Syžet je nositelem barevné osnovy. Krajinomalba a zátiší, obory zrozené v měšťáckém Holandsku, stávají se nositeli vývoje dalšího emancipování malby ve francouzské škole buržoazního XIX. století. U impresionistů syžet a předmět je ještě menší důležitosti: nový triumf zraku a barevného básnění. Impresionismus pod záminkou syžetu maluje jasné, svítící a kvetoucí barevné mlhoviny, homogenní v koloritu i v osvětlení. Kubisté posléze, vzdalujíce se do krajnosti syžetu

a jeho zobrazení (prvotní utilitární funkce malířství), užívají forem bez jakéhokoliv předmětného významu, malují tvary a barvy jen pro emoce, které v divákovi vzbuzují, pro jejich kvality estetické, emotivní a nikoliv ikonické. Tyto obrazy jsou optickými, fyzickými umělými organismy, jež navozují určité senzací u diváka a dojmají podle intencí umělcových prostřednictvím fyziologických, smyslových a nervových cest jeho senzibilitu. Kvalita tohoto dojetí je kvalitou obrazu.

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

V epoše kubismu prohlašuje Picasso období malířství za definitivně ukončené. — Nyní bylo třeba postavit nově problém obrazu. Učinili jsme východiskem svých analýz a experimentů kubismus jakožto soustavu linií, barev a forem určených prostřednictvím zraku dojmout divákovi senzibilitu. V kubismu zjistili jsme historický moment, kdy estetická aktivita zraku odděluje se od praktické (zobrazující), aby napříště žila vlastním životem.

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

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

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

Vyšedše z kubismu, jež považujeme za bariéru mezi starobylým malířstvím a novodobou barevnou tvorbou, bariéru, za níž není již návratu k atavistickým zobrazujícím způsobům, dospěli jsme k definitivnímu překonání tradičního tabulového obrazu: na jeho místo nastupuje tu projekční, světelný obraz dynamický (reflektorické hry, film, ohňostroj) a knižní foto — a typomontážní, sériově vyráběný v tisících exemplářích obraz statický; obrazová poezie — knižní foto a typomontážní obraz, s nímž se ztotožnila báseň; a barevný, pohyblivý, rytmický, časoprostorový obraz, jenž se ztotožňuje s hudbou.

Zanechavše historikům a konzervátorům péči o zděděné a odumírající útvary umělecké, o malířství, literaturu a ostatní umělecká řemesla, pokusili jsme se odstranit tyto vyžité a promlčené útvary, konformní minulým společenstvem a civilizacím, ale nepřiměřené naší mechanické civilizaci a nepřijatelné moderním nervům a psychismu soudobého člověka, a na jejich místo dosadit formy, které dnešní době a dnešnímu člověku lépe odpovídají. Pokusili jsme se tedy nikoliv o obrodu, ale o vynalezení nových útvarů, protože nové světy, nové oblasti, nové reakce, echa podvědomí a imaginace nadvědomí, infrarudá a ultrafialová, nezbádané končiny a bílá místa na mapě estetiky přitahují náš zájem a provokují tvořivou vynalézavost k experimentům: pokusili jsme se, daleko od dosavadních koncepcí uměleckých a estetických, rozsvítit nové umění, novou báseň barev, zvuků, světla, vůní a pohybu, poezii pro všechny smysly.

Epocha naší civilizace je stadiem, kdy jednotlivé druhy a obory umění se vybavily z úkolů, jimž v minulosti sloužily, kdy estetická aktivita odpoutává se od utilitárnosti někdejších řemesel, aby žila samostatným životem, a kdy tyto emancipované obory umělecké sbližují a snoubí se spolu navzájem, že nelze je napříště rozdělovat a rozlišovat podle kategorií někdejších estetických systémů; v době, kdy nové vědecké a technické vymoženosti vedou k zcela novým oborům a útvarům estetickým, rozžehuje se idea korespondence a jednotnosti umělecké emoce.

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

jazyk, odlišný od řeči sdělení, spojuje básnickou hru slov s hrou barev a zvuků, tuší možnost nové, vyšší poezie, poezie bez poetiky, báseň osvobozené imaginace; první předzvěst poezie pro všechny smysly. Toto tušení bylo jistě podepřeno Wagnerovou estetikou. Wagner přichází s představou: „Gesamtkunstwerk“ (totiž výtvar vznikající kooperací tří, prý základních, umění: tance, hudby a básně) jako trojjediný výraz lidské umělecké tvořivosti. Touha po syntéze a fúzi jednotlivých umění žije, počínaje Baudelairem, v celém dalším vývoji poezie. Už před Baudelairem spojovali romantičtí básníci adjektivem a substantivem zvuk a barvu, mluvili o jasném hluku, o temných hlasech apod. Idea vyšší jednoty jednotlivých umění, koncepce jednoho umění v mnoha formách (ars una, species mille) je ostatně téměř dávnověká. Zejména korespondence mezi senzácemi zraku a sluchu, dvou podle klasických estetik výhradně nobilizovaných smyslů, má prastarý rodokmen. Goethe, jenž ve Faustovi píše: „Die Sonne tönt nach alter Weise“, pokouší se ve Farbenlehre o formulaci vztahu mezi barvou a zvukem a uvedení jich na společnou vyšší formuli. Před Goethem Johann Leonhard Hoffmann (r. 1786, Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere) zkoumá souvislosti malířství a hudby, stanoví řád paralel barev a tónů.

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

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

odpovídá, že její hlas jenom svým timbrem a modulacemi může v nás vzbudit zrakové představy a obrazy, být pocíten jako vize, že krásu milenčina zjevu vnímáme jako hudbu. Před Baudelairem nebyla ovšem báseň s to zachytit a realizovat tyto senzace jasnou a syntetickou formou, která by zároveň spojovala příčinu s účinkem a smyslový vjem s iluzemi, které se k němu druží.

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

Věda o vztazích mezi daty jednotlivých smyslů... a následovně o příbuzenství mezi uměními: neprozkoumané oblasti psychologie a estetiky. Soudobá psychologie může poskytnout nejvíce materiálu k otázce souvislosti barvy a zvuku. František Krejčí v Základech psychologie (II. díl) tvrdí sice ještě, že audition colorée je úkaz abnormální a chorobný. Avšak moderní psychologie zjistila, že barevné slyšení je schopnost latentní v každém člověku. Je to více či méně živoucí a probudilá schopnost překládat spontánně tóny, hlasy, hřmot a jiné akustické dojmy do

optických. Pro vědeckou analýzu jevil se zvláště vhodným a důležitým vztah barev a tónů, který mohl být přezkoušen výpočty, které prováděli matematikové H. Hein a E. Haecault. Došlo se k přesně stanovitelným poměrům: základní barvy řadí se analogicky k hudebním tónům od hloubky k výšce — oktáva barev. Jiná akustická zkoumání o vibračním příbuzenství senzací auditivních a barevných ukázala, jak určitá vibrace tlumočená zvukem nebo barvou se redukuje v tytéž aritmetické zlomky, a tak škála

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

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

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

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

právě ve snu, imanentní tendence vizualizovat se a uplatnit se v snovém obraze optickém. Častý je též tento zjev suplementarity mezi obrazy vizuálními a daty hmatu a tělesných, pohybových smyslů. Zajímavé je, jak psychotechnické zkoušky vždy znovu a znovu konstatují převahu zraku a zrakového typu mezi dnešními lidskými charaktery. Akustické názorové představy vyskytují se u dnešních lidí v počtu asi desetkrát řidším než optické. Hmatové představy jsou asi právě tak časté jako optické; představové obrazy chuti, vůně, pohybu nebyly dosud přesněji zkoumány.

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

založeným pro ustavičné registrace záchvěvů a vlnění.

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

Praktickým pokusem o exploataci analogií mezi barvou a tónem a jevů barevného slyšení byl orfismus. Guillaume Apollinaire, jenž v *Bestiaire* ou *Cortège d'Orphée* i v *Calligrammech* pokusil se interpretovat reciproké vlivy senzací hudebních na plastické tvary a barvy, prohlásil na přednášce, pořádané sdružením *Section d'Or* (několik roků před válkou), příští nového malířství úplně odlišného od kubismu, jež bude žít barvou, rytmem a analogiemi s díly hudebními a kterému dal jméno „orfismus“, spatřuje v Orfeovi, jenž připojil dvě struny k lyře, vysmívaje se obligátnímu a proslavenému počtu sedm, vzor tvůrčí nezávislosti a odvážné obnovy, vynálezce rytmů a tvůrce nových forem. Když roku 1912 Frank Kupka vystavoval obrazy nazvané *Fuga* o dvou barvách nebo *Teplá chromatika*, Apollinaire pozdravil zrod orfistické malby, k níž se přičlenili i Delaunay, Bruce, Kandinskij. Orfismus, vytěžující zejména subjektivní, náladové, muzikální hodnoty barvy, však zůstal estetickým omylem, polotovarem, útvarem nečistým, pleonastickým a odvozeným. Jeho obrazy byly vlastně jen transpozicí a ilustrací melodie: hudebnost byla tu *primum*; v druhé řadě nastupuje snaha zachytit ji graficky a barevně. Orfismus, právě tak jako barevná hudba (Skrjabin, László), je vlastně právě tak nečistým útvarem jako wagnerovský „*Gesamtkunstwerk*“; je sepětím malířství s hudbou, uvedením barevné tvorby pod diktát rytmu a melodie a transpozicí určitých hudebních vjemů do malířské kom-

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

Úsilí podobné a vrstevnické Apollinairovu orfismu prozrazuje i futuristický manifest *Pittura dei suoni, rumori, odori*, podepsaný C. D. Carrà (1913). Tento manifest tuší již, byť ještě konfúzně, možnost totální poezie, která žádá aktivní kooperaci všech smyslů. Carrà hledá nové možnosti malířství; ukazuje, že ticho je statické, zvuky, hluky a vůně dynamické, že zvuky, hluky a vůně jsou tvary rozmanité vibrační intenzity, že každý sled zvuků, hluků a vůní vtiskuje se v ducha určitou arabeskou tvarů a barev, že sama vůně může sugerovat a determinovat v našem duchu hru tvarů a barev, že v temné komoře vůně květin, pudrů, benzínu probouzejí v duchu barevné kompozice.

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

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

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

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

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

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

Vytvořili jsme obrazové básně: kompozice skutečností barev a tvarů v řádu básně. Obrazová báseň uvedena do pohybu: fotogenická poezie. Kinografie. Pokusili jsme se vypracovat návrh nového filmového umění, čisté kinografie, fotogenické poezie, dynamického obrazu, jaký nemá v minulosti obdoby. Básně světla, které se vlní, svítivé a skvoucí; v nich spatřili jsme vůdčí umění doby, velkolepou a syntetickou chronospaciální báseň, vzrušující prostřednictvím zraku všechny smysly a všechny senzibilní oblasti divákovy. Film jsme definovali jako dynamickou obrazovou báseň, živou podívanou bez děje a bez literatury, rytmus černé a bílé a popřípadě i rytmus barev, jakýsi mechanický balet tvarů a světel, jenž ukazuje svou rodnou povahovou příbuznost s barevně světelnými reflektorickými hrami, s čistým tancem, s uměním ohňostroje (i s uměním gymnastiky a akrobacie. Umění pohybu, umění časoprostoru, umění živé podívané: nové divadlo).

Sluch, tento druhý de facto a de iure za estetický uznávaný smysl, vykazuje ve vrstevnickém psychismu potenciál dokonce mnohem slabší než ostatní tzv. nižší mimoestetické smysly jako hmat, čich aj. Dá se však očekávat, že pod vlivem radiotelefonie bude rehabilitován. Dnešní rozhlas je ovšem ve stadiu, v jakém byl donedávna

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

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

frekvencemi záchvěvů, lze tedy měnit energii akustickou, světelnou a elektrickou jednu v druhou. Tento objev může se stát bází nového umění optofonetického. Rozpojme postup převodu zvuku ve světlo a zpět světla ve zvuk ve dva samostatné procesy, použijme jen převodů světla ve zvuk. Světelné paprsky promítnuté na kinoplátno vyvolají v přístrojích indukční proudy a zvláštní telefon převede je ve zvuky. Obrazec promítnutý na plátno musí se v přístroji ohlásit zvukem. Čtverec patrně vyvolá jiný zvuk než trojúhelník a lze tedy kombinovat akordy světelných geometrických tvarů. A naopak: jaký tvar a jakou světelnost vezmou na sebe určité soustavy zvuků? Převádět světlo ve zvuk anebo naopak zvuk ve světlo nikoliv v reproduktivním slohu hudebního filmu, nýbrž v direktním a samostatném umění optofonetickém, jež je objevem nových funkcionalit obrazu (světla) a hudby (tónu), toť obsáhlá oblast, která může dát neslýchané estetické emoce.³

Poetismus přináší návrhy nové poezie, která chce zbásnit svůj vesmír všemi prostředky, které dnešek vědy a průmyslu jí může poskytnout, která se chce zmocnit celého vesmíru lidského ducha dojetím všech člověkových smyslů. Svatá a zdravá žízeň našich moderních smyslů a nervů, hlad naší osobnosti, chtivost těla i ducha, oheň života v nás hárající — élan vital, libido či tropisme vital — nedovedou se spokojit s tím, co dosavadní umění nabízí. Náš zrak prahne po jiné podívané, než jakou mu poskytují nudné obrazy výstav a galerií, náš hmat chce být kultivován a okouzlován bohatými senzacemi, dosavadní hudba nevyhovuje našemu sluchu, naše chuť najde ukojení snad jen nejlepší kuchyní světa, kuchyní Francie (jež nikoliv náhodou byla zemí nejživější civilizace a kultury). Hledáme poezii hovořící ke všem smyslům člověka, saturující divákovu senzibilitu, bavící a projasňující jeho nitro. A chceme tuto poezii založit na smyslové, fyziologické abecedě, na infinitesimálních záchvěvech

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

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

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

Poezie pro sluch: hudba hřmotů, džez, radiogenie.

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

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

může se rozvíjet z dobrého trávení jako z dobré modlitby. Nejde tu o poezii opojných nápojů a narkotik, o alkoholické halucinace, jež rodí téměř samočinně lyrická napětí. Radost dobrého dîner není méně vznešená a méně estetická než kterákoliv jiná, kdyžt' v'ubec radost je na nejvyšším stupni lidských hodnot, měřených cílem života: štěstím. Litujeme, že dnes netěší se kuchařské umění té vážnosti, jakou mu prokazovaly středověké estetiky a jaká mu přísluší. Poezie pro chuť, kuchařské umění (o němž psal Apollinaire v Poète assassiné) vedle vlastních valérů gustativních má formami, barvami, variacemi vůní působit na celý koncert smyslů.

Poezie pro hmat: jejím objevitelem je Marinetti, jenž ji r. 1921 nazval tactilismem. Tactilismus byl ostatně předtušen již v La Janglouse a v Hors-nature od Rachildové. Jestliže plastické umění pracuje také elementy taktilními, Marinettiho hmatové básně, „taktilní obrazy“, nemají naprosto nic společného s malířstvím či sochařstvím; mají za cíl realizovat taktilní harmonie. Náš hmat je civilizací velmi vycvičený co do obratnosti, avšak je dosud esteticky nez kultivovaný co do impresionability. Často senzace zrakové při pohledu na hmoty rozličné hebkosti či drsnosti vzbuzují v nás asociální představy hmatové, naproti tomu pouhý dotek v temnu nerozehraje intenzívně naše nitro. Taktilní poezie, komponovaná z delikátních, hebkých, drsných, teplých či studených látek, z hedvábí, veluru, kartáčů, lehce elektrizovaných drátů apod., může vytrénovat naši taktilní emocionálnost a poskytnout maximum smyslových a spirituálních rozkoší.

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

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

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

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

Závěry, rezultáty a postuláty:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(ReD 1, č. 9, červen 1928)

Celé dějiny malířství od jeskynních maleb přes barevná okna gotických katedrál, epiku renesance, staroholandská zátiší a barbizonskou školu k slunečné lázni impresionistů a neoimpresionistů dají se vyložit jako pokračující emancipace čistě optických prvků a čistě estetických funkcí od přírodních objektů a zobrazujících úkolů. Všecky lidské afektivní a estetické potřeby byly ostatně prvotně připojeny k potřebám materiálním a užitným, a ukojením prvých dělo se i ukojením oněch. Průběhem staletého vývoje malířství, tohoto řemesla, jež vzniklo, aby sloužilo základním hospodářským, organizačním a zpravodajským úkolům, probouzí se vedle těchto funkcí užitných a nad nimi estetický chtíč, touha po hře a radosti zraku a žízeň lyricko-plastického vzrušení. Nad malířským řemeslem, sloužícím knězi a knížeti, úřadům a učitelům, rozvíjí se postupně čistá barevná báseň, osvobozující se od zobrazování a dekorace, která posléze nabývá takové síly, že se může zúplna osamostatnit a odloučit od obrázkářství a ilustrace, tj. od tradičních druhů a způsobů malířských. Specializace a dělba práce v civilizaci XIX. a XX. století přivedla k rozluce malířství jako barevnou báseň od malířství jako zobrazujícího řemesla, právě tak jako odloučila čistou poezii od didakticko-ideologické literatury (třebas někdy nedopatřením veršované). Celý tento vývoj malířství, které přestává být malířstvím v středověkém smyslu, i moderní čistě poezie

je v podstatě přesně darwinistický: od opice k člověku, tj. od napodobování a opičení se k samostatnému lidskému výrazu, od faksimile a reprodukce k produkci. Kubismus odvažuje se posléze v době, v níž kodak a rotačka, obrázkové radiotelegrafické a žurnalistické zpravodajství převzaly dokumentární a informativní poslání malířství a grafiky, přerušit staletou společenskou smlouvu mezi umělcem a přírodou. Nadobro a definitivně, ježto nemá smyslu, aby nadále trvala. Kubismus postavil problém malířství jako tvorby závislé toliko na vlastních zákonech.

Kubismus vytvořil v rozhodném momentu dějin umění novou doménu malířství: svět tohoto malířství je charakterizován tím, že všechny podmínky a všechny možnosti jeho existence tkví v něm samém, a následkem toho může být spojení se skutečností přerušeno. V kubismu právě jsme pochopili, že pokud nějaký umělecký projev je vázán takovým spojením a má je za cíl (naturalistická malba), je ohrožen ve své čistotě a je vlastně nahraditelný jiným. Kubistická revoluce je znamením zániku malířských útvarů historických a zároveň signálem nové epochy barevné poezie, nezávislé na vzhledu věcí, na ilustrativnosti, na dokumentu, poezie, která žije svým vlastním životem, pulsací a rytmem barev. „To, co odlišuje kubismus od předcházejícího malířství, toť to, že není uměním imitace, nýbrž koncepcí a touží se povznést k tvorbě“ (Apollinaire).

Vládoucí názor, že kubismus byl krokem do zázemí malířství a že od kubismu přes jakési novoklasicismy se vrátíme opět k naturalismu, tedy k malbě zobrazující podstaty, je falešný a zpátečnický. To může tvrdit jen ten, kdo nepochopil podstatu kubismu a celý vývoj osvobození malířství. Abstraktivismus čili bezpředmětné malířství, jehož obrazy zřekly se jakéhokoliv vztahu k jevovým skutečnostem světa, jakéhokoliv tématu, předmětu a námětu, je logickým důsledkem kubismu. Bázuje na koncepci obrazu jako předmětu naprosto neodvislého od *přírody*, poslušného jen zákonů barevných hmot, přitažlivosti a rovnováhy tvarů a barev. Tato koncepcí malířství

definuje veškeru tvorbu naší přítomnosti a budoucnosti. Abstraktivismus — mohli bychom vysvětlit těm, kdož dosud myslí v pojmech „obsah“ a „forma“ — je vlastně uměním, jemuž „forma“ se stala obsahem; rytmus linií a barevných ploch, jejich napětí v ploše i v imaginárním prostoru, tot výhradný „obsah“ tohoto malířství. Toto estetické stanovisko, výsledek staletého vývoje, není tedy nové: nová je toliko jeho výlučnost a nesnášenlivá čistota; a přece, definuje-li abstraktivismus obraz jako vyrovnaný celek, v sobě rovnovážný systém s vlastními imanentními zákony, nesmí chápat formu a její soustavu jako samoučelnou, nýbrž jako předpoklad a induktor emocí. Kvalita těchto emocí, jež dílo v divákovi probouzí, je mírou hodnoty díla. Abstraktivnímu umění hrozilo často nebezpečství, že emoce, které vzbuzuje, zůstanou jen emocemi dekorativní lahodnosti a libosti a nepovznesou se na svrchovaný řád čistých básnických pocitů harmonie a rovnováhy. Hle, celý rozdíl mezi tvůrci a epigony, mezi kubisty a kubizujícími naturalisty, mezi básníky a dekoratéry: kde první rozsvěčují lyrické ohňostroje a vodotrysky barevných básní, druzí látají nemohoucí dekorace. Islámské umění, kterému náboženství zakázalo jakékoliv zobrazování, zůstalo při ornamentu a dekoraci. Picasso, zřeknuv se zobrazování, vytvořil novověkou barevnou báseň.

Josef Šíma, jenž po létech ustavičného a usilovného experimentování a soustavného řešení problémů, které vynášela do popředí aktuální vlna vývoje, dospěl k čistému a abstraktivnímu malířství, pochopil patrně nebezpečství dekorativismu svou povahou naprosto nemístného v naší době mechanické civilizace a konstruktivistické architektury. Šíma, dobrav se svými abstraktivními a geometrickými obrazy závěrečného bodu malířství, nulového bodu, jak říká Malevič, postavil si problém malířství nově: obraz jako nezávislá barevná a grafická báseň. Hledal novou malířskou poezii v důvěrném souručenství s moderními básníky. Ilustroval Seiferta, Delluca, Cendrarse, Giraudoux a četné jiné francouzské básníky ve svém známém cyklu rytin Paříž. Jeho

kresba čím dále, tím více přestává být ilustrací a stává se grafickým ekvivalentem slovesné básně. Nedávná výstava Šíмова ukázala nám recentní díla zcela vzdálená již abstraktivnímu malířství, díla, která vstoupila do končin poezie. Těmto surrealistickým obrazům nejde o otázku formy a její rovnováhy především: chtějí být bezprostředním projevem podvědomého života, obrazy snu, osvobozené fantazie a lyrické hypnózy. Surrealistické malířství (s nímž nejpodrobněji seznamuje nás monografie letos vydaná a doprovázená studií André Bretona, vlastního iniciátora a vůdce tohoto hnutí) je celkem hodně poplatné německému expresionismu a všem mystickým a metafyzickým uměleckým školám minulosti. Je vyslovenou reakcí proti kubismu a abstraktivismu, opouští jejich formové vymoženosti a oklikou přes symbol vrací se často k obrazu literární, ilustrativní, ideoplastické podstaty. Surrealismus v literatuře i ve výtvarnictví je krajním dovršením romantismu a jako v každém romantismu technika, forma a estetika tu nepadá příliš na váhu. Černokněžnické obrazy surrealistů, takového Chirica, Picabii, Maxe Ernsta, Yvese Tanguy, Hanse Arpa, Joana Miró, Malkinea, Violliera, Papazova, Pierra Roye, Sunbeama a jiných, jsou obrazy preludů a snů, básní, infra-rudý dramatismus podvědomí, jeho erupce a jeho tajemství prostřednictvím jakýchkoliv grafických prostředků. Jsou defetismem od výbojů kubismem dobytých. Breton se chybně dovolává Picassa jako předchůdce surrealismu; předky těchto malířů jsou daleko spíše Ensor, Redon, Hieronymus Bosch, Gustave Moreau, Böcklin, Paul Klee, Kandinskij, Chagall a všichni malíři subjektivní fantazie. Vlastní nerv tohoto malířství, příliš utajený v subjektivních náladách, „vnitřních tónech“, prostý disciplíny a zákonitosti, nedá se postihnout estetickým rozborem: jen psychoanalýza se může k němu dobrat. Avšak surrealistická teorie, opírající se o pansexuální a psychologické názory Freudovy školy, může toto malířství vysvětlit, nikoliv hodnotit a soudit. Jestliže abstraktivnímu malířství hrozilo nebezpečství upadnout v dekorativnost, je surrealistické malířství ohrožováno svody literárními. Tam,

kde mnozí tomuto nebezpečení podlehli, dovede mu Šíma se zdarem čelit. Šíma totiž zůstal vždy mistrným malířem: ten, kdo dovedl dát svým liniím, rafinovaně jemným a křehkým, a svým barvám bohatých tonalit tolik života, tolik malířské kultury, ojedinělé opravdu mezi našimi malíři, ten, kdo ve francouzské, pařížské škole malířství nabyl tak neomylné dokonalosti *métier*, neustrne při obrazech literární a ilustrativní podstaty. V surrealismu, jenž je výrazem neklidu a hluboké nejistoty duše, je Šímovo malířské umění a jeho svrchovaná kultura linie a barvy bezpečnou jistotou.

Jestliže surrealismus vyřazuje se z linie postkubistického tvoření, aby se přiblížil umění bezprostřední fantazie, příbuzný spíše expresionismu, pokračuje artificialismus Toyen a Štyrského na cestě kubismem započaté a dospívá tu do nových oblastí. Artificialismus, tento název, který pro svou tvorbu zvolili Štyrský a Toyen jen proto, aby dali výraz své odlišnosti od zmatku soudobých sezónních uměleckých událostí, je především úplným protikladem surrealismu. Surrealismus, dav všechna práva podvědomé inspiraci a subjektivní fantazii, omezil se na pasívní zaznamenávání názorů, bouří, přílivů a odlivů podvědomých oceánů. Popřel volní akt vědomé tvorby, záměrné konstrukce a usiloval o nejvěrnější reprodukci podvědomého dění. Opustil bílé světlo intelektu a rozsvítil infrarudé záře pod prahem vědomí. Naproti tomu artificialismus, ve shodě s poetismem, žije v ultrafialovém světě nadvědomí. Tvorba není dějem psychického automatismu, ale volním, záměrným aktem. Vzdálivše se malířské vivisekci kubismu i pouhé formové hře abstraktivismu, ohradivše se proti surrealismu, jenž pracoval literárně zpodobivými prostředky, svou svrchovaností umělé, od jevové skutečnosti neodvislé formy, realizovali Toyen a Štyrský své nové umělé básně barev, v nichž ztrácí se posléze i tvar a linie a obraz žije zářným nuancí, červánky světla a mlživým oparem barev. Štyrský a Toyen pokračují v kubismu v tom směru, že naprosto se zříkají syžetu, tématu, modelu a přírody. Vání a chvění barev donekonečna nuancovaných a navzájem se prolínajících

a snoubících, nehmotná a dokonalá technika, subtilní a delikátní kaleidoskop jasů a reflexů, předivo barevné mlhy a krajka šerosvitů: toť ultrafialový svět malířské artificiální básně.

Artificialismus Toyen a Štyrského proklamuje identifikaci malířství osvobozeného od zobrazování, literárního tlumočení a dekorování s básní, osvobozenou rovněž od ideologie, literatury a sdělení. Artificiální obraz je „zrcadlem bez obrazu“, je básní transfigurovaných a abstraktních vzpomínek. Nové techniky dovolily Štyrskému a Toyen dát každé barvě tisícové nuance, vytvořit „čtvrttónovou paletu“ a čarovat úžasným květenstvím barev.

Artificialismus kryje společně díla Toyen a Štyrského. Je označením estetického názoru, nového pojetí malířství jako barevné básně, vzdálené slovesnému i figurativnímu umění. A přece pod společným názvem, ve společném názoru uplatňují se odlišné barvy a přízvuky dvou samostatných a silných individualit. Štyrský: subtilní iluzionista, žonglér vratké rovnováhy, vesmír andělské vůně, hravý čaroděj a kejklíř, básník lunny, v níž se zhlíží Elvíry. Toyen: hluboká osamocenost uprostřed lesů, samoty a rašelinistě, mohutnost přílivu a odlivu, temné tajemství oceánů, melancholie podzimu, dým a stín. Molová melodie Štyrského. Dur akordy Toyen. Philippe Soupault dovedl výborně vystihnout odlišný akcent Toyen a Štyrského. „Toyen nerespektuje ani půvab, ani něhu, ani onu určitou rozpustilost, která mizí jako úsměvy zralých dam. Útočí na vrásky, jež jsou nejprostšími čarami života. Za těmito rysy a těmito odstíny těžká vážnost modliteb se sepjatýma rukama. Toyen zůstává malířkou, která netrýzní a která neokouzluje. Její druh Štyrský chce nalézt meze. Jeho malba se otáčí kolem vlastní osy. Vyhlíží jako ony planety, kde irizace se stává horizontem. Myslíme na budoucnost alkoholu.“

Uprostřed tristní stagnace a hluboké nudy českého malířství, již zjevuje zdrcující většina výstav posledních sezón (a již např. tak monumentálně ukazuje umělecká expozice Výstavy soudobé kultury v Brně), Štyrský a Toyen probouzejí v nás důvěru v příští rozkvět. Mezi našimi pseudokubisty, kteří

kopírují a nebo kteří bezduše kubizují, mezi pseudoklasicisty a pseudofauvisty, kteří zaspali své století, a mezi davem polo-moderních nebo kýčářských epigonů a eklektiků dovolují nám Toyen, Štyrský i Šíma věřit v básnický rozkvět nového malířství. Nevím, jsou-li jejich obrazy „českým malířstvím“; patrně snad nikoliv, protože jejich jména nejsou zanesena do oficiálních katalogů naší umělecké provincie: rozhodně však nemají nic společného s naší dosavadní domáckou malířskou idylou; na rozdíl od druhotného umění předcházejících českých generací nepřezvykují tito umělci světové objevy, nýbrž rozmnožují je a obohacují: jsou originálem, nikoliv překladem do češtiny.

(Kmen 2, č. 6, červen 1928)

Jiří Voskovec a Jan Werich:
HUMOR V REVUI (JENOM HLÍNA)

Předně se zasazujeme o to, aby bylo rehabilitováno jedno slovo. Toto slovo zní: sranda.

Pán, který poprvé užil tohoto výrazu, má nesmírnou zásluhu, neboť objevil technický termín, bez něhož se nelze obejít. Bohužel toto slovo pohoršuje. Jelikož se jím hodláme zabývat, dosazujeme za ně neméně technický termín: hlína, abychom se vyhnuli neužitečnému pohoršení.

Není to hra se slovy, kterou zde podnikáme, nýbrž přesvědčení, že to, co nazýváme hlínou, se zásadně liší ode všech ostatních útvarů veselosti či humoru. Mluví-li se totiž o psině, když skupina mladých minervistek vyvede profesora tím, že mu namluví, že na dnešek nebyla příprava — tvrdí-li se, že byla švanda, když včera u Pinkasů schovali panu bernímu Štočkovi klobouk — je-li vskutku komickým snoubenec slečny z prvního poschodí — je nezvratno, že jakékoli Švejkovo dobrodružství nemůže být než pustou hlínou.

Dva kumpáni ukazují trubačovi citrón. Není na tom vůbec nic absurdního: je to výsek praobyčejné skutečnosti. Trubačovi se sbíhají sliny, nemůže troubit, kumpáni se již nemohou smát a ze všeho toho vyplyne nepozorovaně čistá, destilovaná hlína.

Hlína musí být. Jak se k tomuto faktu přišlo, není aktuální otázkou. Je to prostě skutečnost, proti níž se nedá vůbec nic namítat.

Z toho vyplývá, že je oprávněna spousta námitek proti revui, která by nepočítala s touto nezvratnou skutečností.

Revue je nová scénická forma. Ale právě jenom forma, jejíž úplnost je podmíněna náplní staré, solidní hlíny, pamatující první klauny, café-concerty, music-hally.

To, čemu se dnes říká revue, jsou pouze sliby nové jevištní formy, naplněné nejapnou náhražkou. V dnešních revuích je drahá pouze výprava. Všechno ostatní je láce. Revuální nadvýroba způsobila, že víceméně podařené výseky jednotlivých revuí se staly mezinárodním majetkem, putují od města k městu, ztrácejí na bezprostřednosti a hynou „autootravou“. Nejzchoubnějším jedem těmto cestujícím částem revuí je politická satira.

Hlína není tendenční. A proto pracovat s ní není lehké. V žádném případě nesmí nést zkarikovanou podobu politického odpůrce anebo něčeho, co nemá okamžitou ochranu. Vyloučen nerovný boj, vyloučena nečistá práce.

Neexistují postranní účely. Účel je pouze jeden: smích. K němu pak je zapotřebí: hroudy nutné hlíny a člověka, jenž by ji uměl hníst do takových tvarů, které pod zorným úhlem divákovým měnily by se v bezprostřední bezpředmětnou komičnost.

Tato hlína je nevyčerpatelná. Stačí na naplnění všech pořádných revuí a k rozesmání všech pořádných návštěvníků. Zdůrazňujeme, je absolutní podmínkou nové scénické formy, nové revue, která ji opět povznesla a současně jí bude povznesena do slavných dob kvetoucích cirkusů a do mladých let klaunů.

(Literární svět 1, č. 13–14, březen 1928)

Jindřich Honzl: O MODERNOST V ČESKÉM DIVADLE

Modernost, jsouc vymožeností a výsadou, je prostě vzestupem a pokrokem.

(Karel Teige, Film)

Atmosféra, ve které vznikalo Osvobozené divadlo, byla v souvislé řadě s těmi uměleckými napětími, ze kterých se uvolňovaly básnické knihy Seifertovy, Wolkerovy, Nezvalovy, Vančurovy, byla to atmosféra kritické pohotovosti Karla Teiga, formového očišťování prostorových a výtvarných prací, kterou začali Jaromír Krejcar, Vít Obrtel, Jaroslav Fragner, Karel Honzík, Eugen Linhart, Bedřich Feuerstein, Jindřich Štyrský, Toyen. Čím hlouběji k počátkům, k článkům v Červnu, ke sborníkům Devětsilu, almanachu Život, čím blíže k mládí vyjmenovaných umělců, čím dále do vzpomínek, tím této atmosféře přibývá na kráse. Nejenže tato atmosféra z jedné strany reprezentuje svěžest a odvalu, ale ani z druhé strany, v prostředí, v němž se této generaci bylo uplatňovat, nebylo té ústupnosti, ohleduplnosti a „uznání“, byť i „proti své vůli“. Umělci oficiální neměli vůbec stařeckého strachu z mládí a věřili stejně nové síle jako bezvýznamnosti čehosi nového. Sebevědomí těchto oficiálních umělců bylo tak důkladné, že bylo možno je nazvat silou. Není opravdu nutno bát se mládí. Mládí nejenže je vždycky krásné, bohaté, plné možností, obdivuhodné, sličné a co ještě dál — ale mládí, mládí samo, jako jeho půvab a krása, je argumentem krátkodechým. A „síla“ — ať už by to bylo sebevědomí, nebo víra ve své důvody — se uplatnila také proti „nové generaci“. A tak tu stály proti mladé generaci oficiální síly bez souručenství

generačního, věkového, ale se souručenstvím uznaného umění. Ostrost, lépe hrubství, se kterým uvítali „generaci“ Josef Kodíček a Ferdinand Peroutka, lze vskutku vyložit jen jako útok na „mládí“, na „generaci“. Mládí — jeho půvab — opravdu snadno podléhá. Ale to nebylo jen mládí, jen jeho odvaha, co vytvořilo uměleckou krizi poválečnou, to nebyla jen „generace“ jako skupina a věkový průměr, co vytvářelo nové tvary světové architektury, které pro Československo objevil Život, nové tvary básnické skladby, které Čechům představil sborník Devětsil v Podivuhodném kouzelníku a básníku Města v slzách. To, že nebyl v Čechách Apollinaire, ale brň Čapkové, to, že nebyl v Čechách Wright ani Le Corbusier, ale Gočár, to, že tu nebyl Marinetti, ale Stanislav Lom, ne Tairov, ale Hilar, to vytvořilo zdánlivé rozpory generační tam, kde šlo o rozdíl věcí, názoru a umění. Odvolávají-li se umělci ze sborníku Devětsilu, ze Života II na Apollinaira, Le Corbusiera nebo Tairova (kteří jsou v témže generačním niveau jako brň Čapkové, Gočár, Stanislav Lom a K. H. Hilar) a bojují-li proti těmto, je to z těch důvodů, že v oněch nalézají umělecké řešení, které vědoměji, jasněji a krásněji odpovídá stavu současného umění, jeho materiálové základně i formovému usměrnění, nikoli z rozdílu věků a z důvodů „mládí“.

A tito „mladí“ umělci dožívají se toho, že jejich „mládí“ bylo odraženo se všemi schopnostmi a vlastnostmi moci — ale že to, co mládí reprezentovalo, co přineslo a objevilo, to, čím jediné chtělo existovat — názorem o funkční a čisté formě umění — to je dnes akceptováno, reprezentováno, hodnoceno těmi, proti nimž bylo nutno názor o funkční a čisté formě uplatnit. Miroslav Rutte dělá Nezvala, Dostal servíruje Tairova, Kodíček se prohlašuje puristou a konstruktivistou se svou celou generací.

Toto nejsou polemické věty. To je jen konstatování a obkreslení té atmosféry, která předchází a doprovází vznik Osvobozeného divadla. Není to také bolestivost, pro které bychom nebyli spokojeni s postupem událostí, že realizace si našla jinou osobu, než byla ta, která přinesla plán. Jde nám opravdu

jen o uplatnění plánu. O posunutí formového názoru uměleckého do stejné polohy, v jaké leží technická, senzibilní a společenská úroveň. A dále o uplatnění toho názoru umělcem, v němž technická novost prostředků dovede se vyrovnávat a spojit s novostí silné organizační a konstruktivní mohutnosti. Tak, aby nezvyklost nové techniky, překvapení z jiného materiálu, rozkoš z určitého druhu fantazie nebyla jedinou mocí a působivostí umění, které všechn svůj nový *raison d'être* má v osobnosti tvůrcově, v jeho novém způsobu vnímání, představové reprodukci i řazení prvků umění. A bráníme-li nějak moderní umění, ukazujeme-li, co bylo zamýšleno konstruktivismem a co z něj udělaly v divadle osobnosti bez umělecky tvárné síly, hájí-li Nezval a Teige poetismus jako názor proti „poetickému básnění“, hájí-li Obrtel, Honzík nebo Krejcar čistotu architektské formy proti „puristické“ módě — není to z nesnášenlivosti nebo rivality umělecké, ale s vědomím odpovědnosti za vydané heslo, které bylo znetvořeno nikoli nesouhlasem nebo negací, ale zdiskreditováno znetvořujícím souhlasem, manýrou, suchostí fantazie, neúměrným napodobením, kde kusy kostry trčí vedle ústrojů mrtvých a nemohoucích potvrdit nic než odpor k nestvůrnosti. Stejně tak jako nevidíme nebezpečí ani nehlašáme věkovou nenávisti směrem dozadu, ke stáří a historii — tak také nehledáme nebezpečí ani nekřížíme cestu mladším jinak, než že provádíme své umění a uplatňujeme své názory o něm. Nemáme moci ani vlivu vyjma tento. A právě proto chceme umění a názory zachovat tak čisté a zpřesnit je co nejvíce možno, proto polemizujeme tam, kde bychom měli být spokojeni s rozšířením uznání, a vytýkáme těm, kteří chápou, ale nesprávně.

Válka zanechala divadlo stejně jako ostatní umění v nejistotě nejen o jeho základ, ale i o jeho bytí. Neboť poválečný nástup pracujících tříd usilujících o moc byl zřejmý sice všem, ale skoro nikdo nevěděl o něm, do jaké hloubky obrátí a přeore společenský organismus, a nikdo nepodal by záruk, neodvrátil-li se společnost od vychvalovaných hodnot tak rozhodně

a přísně, že nezbude než dočista vyklidit pole. A snad nejnebezpečněji na obrotluku strachu o ztrátu prestiže, o ztrátu významu se otáčelo divadlo. Nikde víc než právě tam nebyl zřejmější nezáměr nových tříd o nákladné umění dřívějšího státu a minulé společnosti.

A zároveň s tím šel rozklad dramatického a divadelního umění. Nebudu opakovat, co jsem ukazoval už jinde, jak dramatická forma se rozpadala a rozpadá, jak se rozkládá drama od Hauptmanna, Čechova, Ibsena, Wedekinda, Strindberga, u žijících Francouzů, Němců i Angličanů. Rusové nemají dramatika a obnova dramatu Amerikou ukáže se brzo stejným kritickým omylem, jako se stala blufem víra českých kritiků v nové drama Pirandellovo a v obnovu dramatickosti jím. Víc než potácení dramaturgie, než její falešné sliby a lživé zprávy působí a působilo také v Čechách divadlo jako jevištní útvar, nikoli divadlo jako literární forma. (Roztočené jeviště: hra a její proměny.) Bylo-li roku 1918, 1919, 1920 ještě možno o něčem v divadle říci, že působí, byla to česká režisérská práce, která vzbuzovala stejně mnoho diskusí, nepřátelství a také nadšení, kolik v ní bylo síly. Byl tu Hilarem provedený Peer Gynt, Cid, Nebožská komedie, Krkavci, Svítání vedle řady jiných prací, které měly umělecký úspěch, zatímco české drama děkovalo tehdy za svou úspěšnost národnímu patosu Husitů a dohánělo světovou úroveň Molnárovu, Romainsovu a Kaiserovu bratřimi Čapky a Langrem. Pro jinou estetiku dramatické hry svědčil tehdy pouze Jan Bartoš svými Krkavci.

Ale jestliže tehdy v takovém vrcholném rozkvětu českého režisérského díla měli jsme odvahu mluvit o úpadku a krizi divadla, nebylo to jen proto, že jsme viděli novou třídu a zástupy nového diváctva, nových niter a nových vnímavých předpokladů usilovat o právo na divadelní zábavu a divadelní dojetí, ale také proto, že vnímavost umělce, senzibilita vychovaná válkou, názor, který se ukládal zkušenosti a rozumu ze soudobých událostí a faktů — že tato jiná senzibilita nesnášela forem vychvalovaného divadla, kreslila si obrysy jiných

způsobů jevištní působivosti. Formy, které jsme si jednak představovali, nebo formy, o nichž jsme se již tenkrát doslychali (z SSSR, z Francie) byly tak nesrovnatelné a ničivé k soudobému divadlu — a ten nesouhlas nebyl z jakéhosi estetického justamentu, z geniálnictví, z neuzákoněnosti fantazie, ale z názorového hlediska třídy, z našeho marxistického vyznání a z úsudku, který vycházel od zcela jiných předpokladů, než byly ty, na nichž se hájily pozice úspěšné tehdy práce režisérské a dramatické.

V těch dobách v SSSR u Mejercholda, ve Francii v architektuře u Le Corbusiera a v básnictví u Apollinaira (a nejen u těchto vynikajících jmen, ale u celé řady soudobých umělců avantgardy; v divadle jsou to: Tairov, Vachtangov, Foregger, Ferdinandov, Ejzenštejn, Radlov, Bebutov, Volkov, Gripič, Granovskij, Vesnin, Popovová, Altman, Rabinovič v SSSR. V Německu pracuje Lisickij, Moholy-Nagy, Schlemmer, Baumeister. Ve Francii Picasso, Léger, Cocteau, Marinetti, Masin. V Itálii Marinetti, Vasari, Prampollini aj.) hledá umění a estetika nový elementární tvar, celá umělecká Evropa nejenže si uvědomuje únavu i nudu z nemožné zadržanosti, přetřženosti, myšlenkové zmatenosti umění, které čím bylo méně působivé svými problémovými obsahy — tím víc si dávalo zdání důležitosti, oblékalo se do pláště mesiánství a vyžadovalo pro sebe nejvyšší úcty. Mesiánství, tato závat z přecenění, se nejvíce projevilo v poválečné umělecké psychóze Němců, v jejich expresionismu. Tam má své společenské i psychologické předpoklady (anarchie a ztráta veškerých hodnot protrpěnou a prohranou válkou, zkrvavenou a poraženou revolucí spartakovců), neboť v zástupu zoufalců se nacházejí vždycky prorokové a vždycky se objevuje náboženství. U nás neměl expresionismus německých předpokladů, a proto tím falešněji znějí jeho fráze, jeho výzvy, jeho pýcha a vychloubání. Takové Hilarovy věty z Bojů o včerejšek, čteny dnes, a tehdejší Hilarova prorockví stavěná vedle dnešních skutečností nejzřetelněji usvědčují poválečnou periodu českého divadelního umění z psychózy, která je nejen

stejně uměleckým omylem, jakým byla u Němců, ale nadto je bez styku právě s „vytvářením“ nebo „přetvářením“ (citovými) toho národa, kterému se staví v čelo. Tak jako se celá dramaturgická volba tehdejšího Hilara děla s bystrým porozuměním pro některý soudobý úspěch Reinhardtovy inscenace (Molière: Georges Dandin, H. Kleist: Penthesilea) nebo pro jiné ozvuky z ciziny — stejně jako Hilarovo peergyntovství i jeho strindbergovství je německého přízvuku — tak také režijní styl Hilarův nemohl se nazvat moderním, protože nepracoval elementárně, z názorových předpokladů nebo formové zákonitosti, ale vždycky s ohledem na hotový cizí tvar a snad i názor. Tato neelementárnost tvorby ovšem také nemohla být vůdcem tehdy, kdy šlo o základy, prvky, jasný plán a zřejmou konstrukci, primární působivost a nepředstíraný cíl. Zatím tedy co se (Mejerchold stejně jako Gropius nebo Ozenfant) vyměřuje nový terén pro umění jako „stavbu a báseň“, hledají se elementy moderního slohu, objevují se ve stroji, v civilizačních faktech, v nových materiálech prvky nového stylu, neestetizujícího, ale živoucího, přesvědčujícího ne tím, jak vyhovuje vkusu uměleckého amatéra, ale jak slouží životu a přetváří jej — zatímco noví umělečtí tvůrčové vyhánějí všechen znemohoucnělý estetismus, zamítají renesančně nebo secesně deformovanou plochu fasád, aby ji nahradili prostotou a krásou nového materiálu, nebo odstraňují z jeviště všechno, co elementární krásu materiálu znetvořuje (kubisticky nebo expresionisticky pomalované kulisy, iluzionistické zruďné stavby kazící představu jevištního prostoru) — tehdy česká oficiální režie, veškerá kritika a čeští dramatičtí umělci jsou právě na opačné cestě. Vzpomeneme-li si ještě nebo prolistujeme-li třeba nákladný almanach Nové české divadlo 1918—1926, lze z každého slova i z každého obrázku ukazovat a usvědčovat české divadlo z nejasnosti umělecké myšlenky a opožděného eklekticismu formy. České divadlo (r. 1926) chlubí se v článku Josefa Kodíčka „mohutností obrazových scén“ Vlastislava Hofmana z r. 1919, která „překonávala na českém jevišti vše dosud zřené. Obrazová

monumentálnost naplnila jeviště od podlahy až k hořejším rampám mocnými citlivými čarami a barevnou silou rozeštrěla se na scéně nevidaná dosud tvárná dramatičnost“. Takovýmto secesním způsobem rozumí se ještě r. 1926 monumentálnosti. (Ukázal jsem již r. 1919 v článku o Husitech v Kmeni, čím trpěla výprava Hofmanova a vytýkal jsem, co právě Kodíček ještě dnes chválí: obrazovost scény a nelogičnost obrazu k prostoru jeviště.) Tehdy, když šlo o to monumentalitu hledat v čisté funkci, v přísné a oddělené logice prostorového a barevného, právě tehdy, když už i Německo opouští rozličné Sterny, L. Corinthy, C. Kleiny, Slevogty, když už je pro scénické umění zapomeněn Bakst i Benois, přichází se v Čechách na to, že ohromná jevištní plátna barevná mohou překvapit zaraženého měšťáčka, mohou jej udivit panoramaty rozlehlých krajín s ohromným nebem červeným jako krev. Nic nevdá, že Vlastislav Hofman se zval tehdy expresionistou. Scénickou logikou byl tam, kde deset roků předtím přestal Bakst. Neboť jako on nahrazoval logiku prostoru logikou barvy. (To je jednak logika starého divadla s jeho obrazovými prospekty a logika impresionismu s jeho neskutečností prostoru, jenž je v barvě.) To němečtí expresionisté byli už mnohem dál.— Podíváme-li se na některou soudobou expresionistickou scénu Pirchanovu, poznáme ihned nejen rozdíl osobností, ale zásadní rozdíl formální logiky, která staví předměty jeviště (stoly, židle, schodiště) do prostoru a nerozpůluje — jako Vlastislav Hofman v Husitech — půl skříňně na dřevěný nábytek a z půle dělá pomalovaný papír. Ale to není jen Vlastislav Hofman a jeho vykladač Josef Kodíček. Tyto základní nedostatky formového myšlení, které je přece uměleckou logikou par excellence, ty tvořily a tvoří hlavně základ uměleckého souručenství té generace nebo těch umělců, proti nimž se postavila generace z Devětsilu a ze Života II. Ať byl vývoj třeba Vlastislava Hofmana po Husitech jakýkoli (jak nám jej vykládá sám ve sborníku Nového českého divadla I), vždycky jeho formální myšlení se důstojně staví pobok jeho první práci

a její zvrácené logice. S heslem a pojmem „kubismu“ (o němž se domnívá, že sloužil vzorem pro inscenaci Převratu, Hippodamie a Fidelia) spojuje pojem groteskní tragičnost — jako kdyby tyto dvě oblasti měly kdy co společného. Kubismus, který naopak je pln básnického klidu, sytého a pokojného vnímání každé křivky a každé plochy, nemá nic společného ani s „groteskní tragičností“, ani s „přehnanými a zlomenými liniemi, šikmými plochami“ (Vlastislav Hofman tamtéž) — nehledě ovšem k tomu, že to, co by se mohlo nazvat „kubismem“ na divadle, nevstoupí vůbec ani do pochopení představy Hofmanovy. Stejně tak „konstruktivismus“ je Hofmanovi „abstrakcí rovných ploch proti abstrakci šikmých ploch“ expresionistických atd. — Není třeba zdržování; vždycky — stejně jako u české režie nebo i u českého básnictví — nějaký hotový tvar plochy nebo linie, nějaká manýra nebo nějaký oblíbený námět (jak dlouho ještě budou se náměty a představy z Teigova článku vydávat za poetismus a za předpis poetické básně) zastane tvořivou práci formální k tomu, aby se člověk stal konstruktivistou, puristou, poetistou. To, co je umělecká myšlenka (opravdu básnická nebo taneční, divadelní nebo malířská myšlenka, kterou nelze zaměnit s tím „obsahem“ špatného tance nebo básně, jež lze vyslovit jako děj nebo jako nějaké poučné přísloví), umělecká logika, formální čistota, ismová cudnost — to snad je a bude pro oficiální české umělce zakázaným terénem. Neboť naopak: čím necudněji kdo navěsí na sebe ismů, čím nečistěji pracuje, s čím menší sebeúctou opouští každým svým novým dílem zásady dřívější práce, čím méně vynakládá úsilí, aby si postavil základnu spolehlivou — tím se domnívá, že je modernější a že má nárok na všeobecnou úctu a úspěch. Parafrazuji krásná slova Teigova o tom, co je nám modernost: určitou dokonalostí, hodnotou: asi tak jako je moderní expres proti starému dostavníku, tak má být také „moderní“ báseň a jevištní dílo. Tato dokonalost nedobývá se překotným opuštěním některé pozice a díla k honbě za zdánlivě modernějším; ale naopak úsilným a vytrvalým vypracovává-

ním se k dokonalosti na přijatých formálních základech, které sice mohou být dobrými, ale přece neznamenají pro ocenění umělce jako tvořivé osobnosti nic. Modernost je mnohem tradičnější, než jak si ji představují Hofman, Dostal, Kodíček, Rutte, a má velmi málo ohledů k tomu, co oni pokládají za hlavní věci. Přímá nebo křivá, šikmá nebo rovná plocha neříká vůbec nic o umění ani o purismu. Myšlenka umělecká je v organizaci celku, v osobitosti představ, v strhující fantazii a spolehlivosti v daném účelu. A pak ať si umělec používá čehokoli a jakkoli zakřivených prostorů a rovin, jeho dílo bude mít nepopíratelnou modernost.

Nazval bych nespolehlivostí umělecké logiky to, co Kodíček nazývá ve stati o Hilarovi „mystifikačností“, „operností“, „vnějškovostí“ a „známým českým dandysmem“ hilarovským — abych označil také nespolehlivost režisérské modernosti českého jeviště a divadla poválečného. Hilar není bez vztahu k tomu, co umělecky hýbe Evropou. Ale právě to, jak odpovídal na soudobé podněty a které učinil objevy dramaturgické a režijní — to jej odcizovalo modernímu umění v letech po válce, a pro ně bylo nutno formulovat svůj nesouhlas zásadně. Nejde dnes o kritiku. Jde jen o rekonstrukci těch předpokladů, ze kterých vznikl náš divadelní názor. Kdyby nám dnes šlo o kritiku nebo o důkaz, jak byly bez základů, bez možnosti vývoje a také bez možnosti divadelní obnovy umělecké skutečnosti a náhledy českého divadla válečného a poválečného, stačilo by nám odvolat se dnes na samotného Hilara nebo Miroslava Rutteho nebo Josefa Kodíčka v almanachu Nové české divadlo r. 1927. Nikdo nevyklidil důkladněji pole, nezhodil spěšněji do žita zbraně a nezbažil se uděšeněji svých domnělých šperků a brokátů — než to učinila tato skupina oficiálních umělců. Zatímco Jessner v Německu opravdu hrdinně vede věc svého expresionismu od počátku až k důsledkům — a hájí ji nejen proti umělcům, ale také proti reakci společenské a státní — u nás jej opouštějí všichni jeho vyznavači, protože je známkou všech „souputníků“, všeho „eklektického“ umění, že utíká první, když pán je v nouzi.

Dnes (či v almanachu 1918—1926) si Josef Kodíček pozdychá nad Hilarem a tolik oslavovanou jeho prací — že Hilarovy „formové protuberance vývojové... třeba budou někdy — omylem“, dnes (almanach 1927) překřikuje se M. Rutte, že „civilismus je reakcí proti expresionismu“ a sám Hilar doznává „skončení expresionismu“. Navazuje na to, co „naši nejmladší vytýkají expresionismu, že obdobně jako směry předchozí (? se ptám já) ani on nemá dosti dalšího pohybu“ — z těchto *výtek* a námitek „nejmladších“ sděluje Hilar další program v heslech: Divadla pohyblivého, v projekčním a otáčecím jevišti a v pojmu režiséra jakožto scénoperátéra a inženýra jeviště.

Snad by se nám dostalo tím teď satisfakce za všechny nádivky a útoky, které jsme si v potírání expresionistických základů divadla vysloužili. Ale způsob Kodíčkův nebo Rutteho nám nebyl nikdy přijatelný ani v kritice, ani v proklamaci nových cílů. Toto lámání hole nad sebou samým, toto veřejné prohlašování „omylů“, v jejichž jménu se utrácelo tolik energie a potlačilo bezohledně všechno, čemu se nedostávalo kvantitativní moci — to je nám dnes trochu trapným divadlem a je pro nás pozoruhodné jenom emfází, nákladností a okázalostí, se kterou se to děje. Snad ten velký hluk, snad ta nákladnost almanachů, snad veškeren ten žurnalistický aparát stojící na strážích dnešního oficiálního divadla přehluší stará slova, články, hesla a proklamace a námitky „těch nejmladších“, o nichž není v Almanachu českého divadla osobně ani skupinově zmínky, ale proti nimž všechny statě útočně mříví a za jejichž staré názory se chytře, ale přece trochu nemotorně stavějí. Článek Rutteho nemá nic vznešenějšího účelem než přehazovat z dlaně do dlaně ty staré výboje Tairovy a Mejercholdovy, jež v r. 1920 pokládá stejně za nedůležité a zvrácené jako to mládí, jež si je napsalo na štít. A ten zvláštní ismus (civilismus, který se datuje od anglického Hamleta v civilu) je proto volen, protože — sám v sobě esteticky bezobsažný — pozře všechno, o čem Rutte myslí, že bylo vhod české divadelní modernosti. Je tedy Vlastislav

Hofman ve shodě s Miroslavem Ruttem o tom, že civilismus může být 1. civilismus dynamický, 2. civilismus biomechanický (dříve spojoval Rutte „biomechaniku“, vynález Mejercholdův, s Tairovem, a myslím, že tedy nyní nehřeší víc, když ji spojuje s civilismem), 3. civilismus neorealistický, 4. civilismus puristický, a všechno dohromady je: konstruktivní realismus. Toto je česká kritika z r. 1927. Civilismus ztučněl tedy i ze starého expresionismu Jessnerova i z té biomechaniky Mejercholdovy, již jsme měli čest položit na stůl českému divadelnímu gurmánu ve sborníku Devětsilu, jakož i z neorealismu Tairova i z purismu Le Corbusierova, pro jehož zásady byl vydán Život II; že civilismus může být i tím konstruktivismem, jež Hilar přece dříve odmítl, protože „měnil jeviště výlučně v manéž a drama v cirkus“ (Boje o včerejšek), a který jsme propagovali a hájili ne proto, abychom pro sebe adoptovali všechny cizí ismy, jež by mohly být dobré naší umělecké proslulosti, ale proto, abychom dokázali, že konstruktivismus divadelní je mnohem víc než manéž a cirkus a že ismus není ničím, omezí-li se na několik nových námětů anebo hotových tvarů. Jessner, Tairov, Mejerchold, Le Corbusier, Lisickij — u těchto osobností lze mluvit opravdu podstatně (bez těch adjektivních zlámanin) o expresionismu, neorealismu, biomechanice, purismu, konstruktivismu, jež tu znamenají určitou tvořivou schopnost a vůli. Ale pro českou kritiku, která postrádá těchto osobností, nelze mluvit než o kodíčkovském neorealismu, rutteovské biomechanice, dostalovském purismu, hofmanovském konstruktivismu — přičemž vždycky nedostatek individuální umělecké stly se ztotožní nebo nahradí českým pojmem „civilismu“: tedy nepřesný čili civilistický neorealismus, zmatená čili civilistická biomechanika, neorganický čili civilistický konstruktivismus atd.

Nač je Hilarovi a české režii třeba těchto výkladů rutteovských, které více snižují než oceňují? Nač je třeba dokazovat, že je na Hilarovi trochu Mejercholda, stačí-li to, aby byl Hilarem nebo Dostalem, Borem, Novákem, Stejskalem, Svobodou a ostatními? Nač je třeba těchto kritiků a jejich ne-

smyslných ismů a biomechaniky (jíž nerozumějí), stačilo-li by dokázat, že hilarismy jsou působivější a důkladněji založené? Nač je třeba dokazovat „omyly expresionismu“ anebo „reakce expresionistické“, když by bylo krásnější vést svou osobní věc, která nebyla ztracena před světem ani před domácím umělci, tak, aby osobnost, tj. umělec, vynikala víc než se ztrácela? Ale všechny tyto ismy zasuly skutečný Hilarův význam tak, že skoro nezbyvá než zahazovat vše do starého železa. Ale několik těch osobností a několik těch hesel, kterým jsme se od r. 1920 snažili dát zásadní význam pro umění a divadlo, vytvořilo takového strašáka, že nestačí se jimi zabývat v knihách a tlustých sbornících tak, aby všechna jejich krása a významnost byla adoptována „pragmatickou“ generací a všechny špatnosti a všechno zapomenutí bylo věnováno těm „našim nejmladším“, kteří ve jménu těchto osobností a těchto programů byli kriticky „odstaveni“.

Ale dnes, stejně jako v letech po válce, domníváme se, že je nutno vést při s nepřesností a neelementárností formové práce a estetického myšlení. Domníváme se, že dnes právě tak jako tehdy před založením Osvobozeného divadla je potřeba ukázat zásadní rozdíly. A věříme, že hledá-li se dobře, bez klamných cestiček ismů, uvidíme, jak rozdíl kvalitativní trvá stejně mezi Dostalem a Hilarem, mezi Novákem a Borem, mezi Svobodou a Stejskalem — stejně tak, jako trvá kvalitativní rozdíl mezi moderními režiséry a těmi, kdo modernost buď potřepli odmítnutím nebo napodobením. Chceme říci opět, že modernost je vůle a schopnost k dokonalosti. Kdyby byla v Čechách kritika, která umí formálně přesně myslit, která určité formy umí soudit ne z hlediska estetizujících snů ismových, ale z hlediska výroby a funkce, snad bychom se dověděli, co z Hilarovy režie Romea a Julie mohlo být „moderní“, stejně tak, jako bychom se dověděli také, co je „moderní“ na Vlastovi Burianovi. Ale právě ono komorně estétské a fetišisticky nekritické, nezásadní a nelogické myšlení, jež si rozdělilo „modernost“ stejně jako „umění“ nikoli podle životných a funkčních hledisek, ale podle snobismu

toho, co je „en vogue“ a co je mimo salón těchto sborníkových disertací — pro tento základní rozdíl názoru byl v letech poválečných a zůstane i dál trvalý předěl mezi tím, co lze nazvat skutečně moderním uměním a mezi eklekticismem a salónním modernismem takové české kritiky.

V letech poválečných — jak již řečeno — vznikala zásadní nesouhlas s oficiálním českým divadlem pro estetismus jeho směru, kterému právě tehdy, když všechny odvozené a nepřiměřené formy podléhaly revizi, byl prorokován brzký konec. Neboť přínos expresionismu nebyl v tom, co o něm říká Kodíček (stavě do jedné řady expresionismus s purismem, konstruktivismem s fauvismem), že „hledá svůj řád, analyzuje možnosti svých účinnů a hledí na svou formální čistotu a kázeň“ (Nové české divadlo 1918—1926). Právě proto, že chceme formě rozumět ne z hlediska estetizujícího amatéra, jemuž každý ismus znamená jinou formu a tedy také jinou „formální čistotu“, právě proto, že chceme formě rozumět elementárněji, bez fetišismu estetických idejí, že hledáme bez předsudků formové základy v materiálu a funkci, že nám formový purismus nebo konstruktivismus není secesí několika umělců, tou libovůlí, která charakterizovala každou uměleckou secesi — právě proto nemůžeme stavět expresionismus k purismu s tak lehkým srdcem, jako to činí Kodíček, a nemohli jsme se také v poválečné atmosféře rozhodovat tak secesně mezi expresionismem Hilarovým a konstruktivismem Mejercholdovým proto, že tento byl český a onen cizí. Neboť právě v Hilarovi a v jeho nejslavnějším období byly vtěleny s velkou vynalézatelostí a s velkou energií ty principy estetizujícího umění, které nemá formově elementární logiky. Ať jakkoli silná fantazie pracovala na Verhaerenově Svítání nebo na Kleistově Penthesilei v provedení na Vinohradském divadle, všechny tvarové působivosti byly obráceny tam, odkud jsme se odvraceli nejen instinktivně, ale i programově. Neboť forma Hilarova herectví, stejně tak jako forma jeho scény „neanalyzovala možnosti svých účinnů“, protože neanalyzovala podstatu ani jakost svého materiálu. Forma, jejíž zákonitosti leží z jedné strany v mate-

riálu, v herci, v jeho hlase, v jeho schopnostech tělesných, pohybových — ve scéně, v jejím prostoru a v usměrnění jeho barevných a osvětlených ploch, tato forma vážila Hilarovi málo. To nebylo z herce, z čeho vyvodil Hilar své sestavy a postoje. Herec nebyla pro Hilara vitální schopnost pohybu, souvislého a nezadržovaného „obrazovým fixováním“, naopak — jestliže Hilar něco ve svých obrazově přexponovaných scénách hofmanovských popírá, je to pohybová vitalita, která je tu nahrazena stylizovaným postojem nebo ensemblovými výpady a utkvěními v předepsaných pozicích. Tím se vyznačuje stejně Svítání jako pozdější Coriolan, Bouře, jako Penthesilea. — Tvar hereckého projevu není tedy brán z předpokladů a zákonitostí hereckého těla a tělového vnějšku, ani není přetvářen fantazií, jež počítá s údy lidskými jako částmi organismu, jež jsou schopny tím krásnější působivosti, čím více se jim dá svobody, aby užily všech svých svalových her a rychlých nervových rozkazů. Hilarovy předpoklady estetizují tak, že tuto svobodu vitální berou (ne tak, aby jí daly zákony lepšího rozvoje) — ba že vitálnost formují podle harmonií obrazové scény, že příchodu Penthesilei předepíší jakousi sošnou vytrvalost v bohoslužebně pozdvižených rukách, že v Antoniu a Kleopatře dávají Caesarovi držet svitek s rukou pozdviženou tak, aby úplně odpovídal římským basreliéfům nebo postavám na vítězných obloucích, kardinálovu hlavu narezírují tak do postoje za Zikmunda, aby zcela vybavil Tizianova celníka u Ježíše, krále z Cida rozkládají na trůně nebo nakáží mu podpírat se v bocích tak, aby byl úměrný těm královským vzorům, které nám zachoval Velasquez. A postavy ze Svítání, to už jsou uvolněné tvary expresionistické fantazie; paruka (vykonává zcela jinou funkci než lidské vlasy) deformuje a ohromně zvětšuje hlavu, aby kolem ní rozpjatě zvednuté ruce s drápopovitými prsty v rozkročeném postoji nohou křičely do divácké vnímavosti s touž nestvůrností, se kterou se lidský hlas a básníkovo slovo přetváří na krkavčí skřek. To jenom jako skromný příklad veškeré té fantastičnosti, která byla vynaložena na to, aby tělo a vnějšek

hercův byl přetvářen a deformován tak, aby se přiblížil některé výtvarné hodnotě, již nám umění dochovalo někdy jako skutečný vzor klasické krásy, jindy jako uctívaného bůžka.

Hilar dokázal přivést do stejné roviny estetického názoru i ostatní složky herecké a jevištní působivosti. V tom je jistě významnost Hilarovy práce, že dovede organicky spojovat části scénického umění i podržet celou rozlehlost dramatické básně v organismus solidně rytmizovaný s jevištním provedením. Expressionismus Hilarův byla opravdu umělecká zásada. A tato zásadnost spočívala tedy nejen v deformacích lidského těla a lidského pohybu — tak, jak byly některé syžety zde vyjmenovány — ale podrobil těmto estetickým deformacím i herecký hlas (překřikování, přebarvování tónu — ale i neúměrnost a zkreslování vokálů i konsonant). Není snad třeba dál dokládat příklady směr režisérského úsilí Hilarova v poválečných letech. Nechceme teď psát studii o Hilarovi. Chceme jen ukázat, jak všechno umělecký směr české režie nebyl tím, co bychom mohli nazvat elementární prací k čistotě a osvobození divadelní formy. Naopak — jak neelementární, cizí hlediska a cíle přenášel na divadelní prostředky, na jeviště jakožto materiál prostorový, na herce a jeho možnosti vitální fyziky i lidského osobnostního půvabu, na herecký hlas jako prostředek sdělení básníkova slova atd. Tyto deformace a vědomé potlačování materiálových předpokladů a zákonitostí, toto ukládání živému tělu cizích funkcí (malířských vizí buď neprostorových nebo nepohybových), to nevedlo k čisté práci. Naopak — toto velké a špatné dědictví „stylizované scény“ bylo by zavedlo divadlo do takové estetické zvládnutosti a formové zvrácenosti, že každá slabší režisérská individualita, každý méně esteticky cvičený vkus na uznávaných vzorech, každá méně uzákoněná fantazie kymácela by se bez základu a opory řemeslné tradice do nestvůrností nebo suché eklektičnosti bez možnosti záchrany.

Čím byly tedy proti této stylizované a expresionistické módě „ochotnické divadlo“, „kino“, „cirkus“ a „divadelní projevy

ulice“, „Vlasta Burian“ (názvy kapitol z Roztočeného jeviště) s music-hally, lidovými slavnostmi, variété a provazolezci? Proč jsme nadpisovali své články o divadle těmito provokačními hesly? Abychom snad dali jevištní stylizaci a hereckým deformacím nové vzory? Abychom římské skulptury nahrazovali „malebností klaunů“, „realističností kina“, „naivností ochotníka“? — nebo, jak říkal Hilar, abychom proměnili „jeviště v manéž a drama v cirkus“? Ne. V tom bylo a je právě vidět školení formového myšlení stylizovaného a expresionistického divadla, v tom, jak třeba ještě dnes ve sborníku Nového českého divadla 1927 mluví režisér Dostal o tom, jak dávno před „konstruktivisty“ Reinhardt „s cirkusem už přišel před nějakými osmnácti dvaceti lety“ — tj. jak nějaká námětová oblast nebo divadlu cizí vzor je pokládán za to, co se má objevovat a co je formovou základnou novému jevišti. Byť se režisér snažil sebelépe a usilovněji vyrovnat se v kroku modernosti, byť fantazie sebeosobitěji a vynalézavěji pracovala na hře, herci a jevišti, nebude modernost skutečnou hodnotou pro nás ani pro Evropu, dokud umění nepůjde bezprostředně od materiálu a účelu k formě, dokud dokonalou, tj. moderní uměleckou metodičnost bude nahrazovat stylizovaným eklektismem.

Cirkus nebyl v naší poválečné divadelní teorii námětem (a ti, v jejichž člancích z devětsilových sborníků, časopisů nebo v praxi se „modernost“ takto chápala — jimž revue arénová je ideálem a konstruktivismus domnívají se vidět v tělocvičení — ti se tím od moderního umění oddělují a oddělili), stejně jako není námětem pro divadlo kino nebo ulice nebo běh dvou závodníků. Cirkus byl nám „příkladem čistoty práce, přesné, takřka vědecké metody a umělecké kázně“. „Divadlo přehazuje a deformuje nudné náměty, cirkus pevnou organizací udržuje v celku extravagantní věci.“ „Jen špatný cirkus je divadelní, jako každé divadlo, které se ve svých námětech zhlédlo na cirku, je špatné.“ (Cituji z Roztočeného jeviště z r. 1924.) Z těchto starých vět je zřejmé tedy, jak málo jsme si vážili a vážíme Reinhardta i s jeho

cirkem před 18 až 20 lety a jak v této věci nevidíme záruk ani předpokladů modernosti. Tedy „cirk“ a „kino“ nebyly jen provokace — to byl útěk z nečisté divadelní práce ke způsobům čistšího a umělečtějšího divadelního dojetí. Bylo to ohledávání základů, touha najít definice divadelnosti a dramatickosti takové, aby se daly vyvodit z primárních fyziologických a psychologických reflexí divákových. Konečně, nelituje dnes ani provokativností těchto hesel. Neboť i negativně splnily své poslání. Poplašily nejen divadelníky tak, že jejich práce jen znovu postavila před oči všem zásadní rozdíl umění a napodobení, a také poplašila obecnost natolik, aby se hrnulo bezhlavě a s jakýmsi extatismem modernosti na první představení divadelní mládeže, která by jinak zůstala uzavřenou a laboratorní prací několika nadšenců. Snad by byla tato laboratorní práce čistší a cílevědomější, snad by se nebyla stala jen úspěchem dne, ale také úspěchem divadla, kdyby české divadelní prostředí mělo to, co třeba Moskevské umělecké divadlo vytvořilo v Rusku: Studia, zkoušení mladých sil, zkoušení vytrvalé, snaha po dokonalosti, pod vedením nikoli koženého profesora, ale tvořivého umělce. Ale takto mládí, které těžce začíná dnes, jako začínalo v letech po válce (znám dnes mnoho mladých nadaných lidí, kterým chybí právě to, co chybělo nám v počátcích: možnost práce divadelní a divadelního školení. Jde tu ovšem o vedení, neboť každá mládež je velmi vyběravá ve svých učitelích), je odkázáno na ochotnické experimenty anebo zoufalý boj o existenci divadelní. Vladimír Gamza, který znal ruské poměry, snažil se aspoň jménem, když ne věcí, napodobit tento pracovní styl ruského divadla. Spoluzakládal České studio, ve kterém pracoval také E. A. Longen, ale toto České studio se svými pokusy mělo neštěstí, že bylo mimo všechn kulturní zájem český, neboť pracovalo na venkově. A tak první pokusy o „konstruktivní jeviště“, které v Praze byly módou dne, přešly v Českém studiu bez známosti a bez zájmu (Langrovu Periférii vypravil v laťové konstrukci Gamza). To skupina pražských posluchačů konzervatoře nabyła hned jiné pověsti svými školskými pokusy.

Hříčky, které se spustily po jevišti v Gollově Pojištění proti sebevraždě (klouzající se děti a děvčátka, herci jezdící na vozíčkách a kolečkách) měly opravdu hravost divadelního mládí. V konzervatoři vypracovaný Jiří Dandín ocitl se mimo školu na holém dřevěném lešení a žebříku zásluhou architekta Heythuma, kterého z expresionistického výtvarníka opavského divadla změnila příslušnost k Devětsilu na časově prvního jevištního konstruktéra v Čechách. Představení Thesmofoří Aristofanových (režie Frejka, výprava Heythum) ukázalo přitažlivost „konstruktivní metody“ a ti, kdož se nad ním pohoršovali, pomáhali jen víc proslulosti tohoto divného divadelního způsobu „realizace“. Úspěch byl rozhodně v tom, jak toto představení hlasitě kritika odmítla. Místo toho, aby si kritika uvědomila svou povinnost k čistšímu a vědomějšímu vypracování nových uměleckých možností, místo toho, aby poznala, že je tu potřeba skutečné experimentální divadelní práce postavené mimo obchodní divadlo a mimo časový neúspěch nebo úspěch, místo toho používá kritika nedokonalosti tohoto mladého pokusu divadelního, aby s ním utloukla věcnou a skutečnou obrodu divadla a nový názor.

Opakuji tyto historie ne proto, abych na nich ukázal — proti našemu oficiálnímu divadlu — tu elementárnost divadelního myšlení a divadelní práce, o které jsem mluvil výše. Neboť lze Gamzově Periférii namítnout stejnou dvojakost a nelogičnost plánu: stavět na oproštěné jeviště realisticky (tj. iluzionisticky) psychologizujícího herce — tedy stejnou estétskost konstruktivistickou a stylizovanost, jako u našich starších divadelníků. Ostatně závislost Gamzova od stylizovanosti a té bývalé slávy psychologického divadla realistického dokumentovala se později sama režii veskrze napodobujícími bývalé formy. Růže a kříž Blokovy (ve způsobu III. studia Moskevského uměleckého divadla), Dickensův Cvrček u krbu (který byl vzat nejen z repertoáru Moskevského uměleckého divadla, ale i v jeho způsobu hrán) — a ostatní. Pokusům konzervatoristů dalo by se namítnout ještě více meto-
dické a technické nelogičnosti; také oni neměli vztahu k diva-

delnímu tvaru než té ismové modernosti, ale jejich technická herecká nevyspělost a mládí dovolovaly jejich fantazii větší experimenty, než tomu bylo u herecky školeného Gamzy. Touto fantastičností stalo se jejich mládí svobodnější a podniktivější. Nelogičnosti takových Thesmofoří: pro modernost odpuzující hlasové deformace expresionistické, zhroucení slova do té míry, že se ztratilo v naprosté nesrozumitelnosti — všechno realistické nebo expresionistické líčení herců, s jejich stařečky, mládci, černochoy a ostatními, všechno to pohybování či vlastně nepohybování herecké, kdy jsme poznali, že tato děvčata jsou girls jen proto, že kostýmy připomínají obrázky Tairovova ženského chóru z Giroflé-Girofla, a když jejich pohybová akce (závěr: v ladném kruhu, držíce se za ruce, otáčejí se harmonicky a stylizovaně jako žačky Dalcrozovy družiny) usvědčí právě představy pohybu z estétských stylizovaných předpokladů. Vylézt po žebříku a zarecitovat svou úlohu v nehybném postoji na lešení, znetvořeným hlasem a narežirovaně zpatlanými slovy, to je buď totéž anebo ještě méně než vylézt po reinhardtovském schodišti a recitovat tam v ladném postoji s působivou impresivností monolog. Bylo by možno ještě ukazovat, jak tato organizace celku jako jevištního díla nebo jevištní básně se sesula na nesouvislou řadu, která snad obdivuhodně zmátla diváka, ale nedošla přes tento jeho údiv k emoci skutečně divadelní. Nechci při těchto věcech mluvit o „scénickém konstruktivismu“, k němuž se tato „skupina mladých přiklonila“. Neboť není konstruktivismu, kde je nedokonalý a sesutý tvar. Opakuji všechno jen proto, abych znovu ukázal, že jestliže kdy něco škodí modernosti, je to právě ono obvodové myšlení, ten umělecký zájem, který vychází buď z nějakého umělecky neformovatelného myšlenkového komplexu (tak např.: optimističnost nebo pesimističnost umění, filosofický relativismus nebo dogmatismus básníka, metafyzika nebo nemetafyzičnost syžetu, civilismus nebo aristokratismus) a žádá uplatnění v umění cizí oblasti jako hlavního kritického sudidla pro hodnotu nebo špatnost díla. Stejně jako tato umělecky neklasifikovatelná ideologie škodí

elementárnímu myšlení a možnosti umělecké obnovy — tak také degraduje umění ten eklektický estetismus, jenž místo úsilí dává napodobení, místo horkosti zrodu odpuzuje zchlazeným cizím tvarem. Neboť je-li na umění něco působivého a mladého v pravém slova smyslu, je to ona přemíra energie a tvořivosti, ta bezprostřednost, s jakou vystupují sugestivní nová vidění věcí a vztahů, zanechávající v divákovi i posluchači rozkoš nových dojmů. Zase bych citoval Šklovského, že umění je nové prožívání skutečností, ale přitom to, co je uděláno, je bez významu. Tu tedy jediné rozhoduje intenzita nové osobnostní síly, jdoucí bezohledně a nenapodobivě ke stručné, ale základní věci. Dřevěná konstrukce byla v SSSR udělána, není důležitá, důležité je to, aby nové členění prostoru (konstrukcemi nebo čímkoli jiným) proměnilo divadlo na prostorové umění a prostorový pohyb. Ale jestliže je tu konstrukce k nehybnosti anebo k dojmové bezvýraznosti, je horší než stará dekorace.

Situace, kterou takto vytvořily z jedné strany pokusy zániceného mládí a z druhé strany moc oficiálního divadla, využila právě oficiální česká kritika a oficiální české divadlo, aby chybami techniky herecké (kterou mládí nemohlo mít) a i chybami věcí utloukaly i ty možnosti, které mládí reprezentovalo: hereckou svěžest, svobodnější režisérskou fantazii a vůli výtvarně vytvářet nové a lepší. Stejně jako nejlepší člen mladého ansámblu Jarmila Horáková byla odvedena od mladých pokusů na oficiální scénu se Stanislavem Neumannem, tak se i nová — a jak se zdálo — i působivá móda scény a některých námětů přenesla na oficiální jeviště, aby s technikou uzrálých řemeslníků bylo adoptováno to, co mládí nebylo schopno divákovi představit. Zároveň kritika odpravovala „neschopnost mládí“.

V této situaci přistoupili r. 1925 mladí nadšenci divadelní z konzervatoře a odjinud k Devětsilu, tu byla vytvořena z členů Devětsilu a mladých herců s režisérem Frejkou divadelní sekce Osvobozené divadlo v zimě r. 1925.

„Osvobozené divadlo“ — jméno, jehož původ náleží Tai-

rovovi (Das Entfesselte Theater, název německého vydání Zápisků režiséra) — bylo přijato sekci Devětsilu zase z nepřilíživě sympatického eklektického estétství. Ale jméno konečně nerozhoduje, jde tu o obsah, a kdyby toto jméno bylo naplněno tak bohatým významem, jako měla práce Tairova, byl by to největší úspěch českého uměleckého života.

Osvobozené divadlo plulo v atmosféře vytvořené velkým divadlem a mladými pokusy a mělo tuto atmosféru osvobozovat. Z čeho: ze stylizátorství, z nereálnosti prostředků a hereckých způsobů, z nedojímavosti, z emotivní chudoby soudobé divadelní krize. Osvobozenecy práce: to znamenalo tedy: práce na jevišti, které nemělo ničeho skoro z jevištního zařízení — práce s hereckým a amatérským ansámblem, který neměl školení, ale byl naplněn zvědavostí k novému úsilí a nezvyklé pověsti — práce na divadelních hrách, které neměly ani absolute divadelních úspěchů v cizině (veřejně vůbec neprovozovaný Dessaignesův Němý kanár, nebo všemi divadly odmítané Appollinairovy Prsy Tiresiovy), anebo byly bez úspěšné tradice v Čechách. Poněť nové dramaturgické syntaxe a naději na nový úspěch měly jediné tehdy moderní náměty Nezvalovy: Depeše na kolečkách, balety a scény.

Nemyslíme dělat bilance ani historie. Rekonstruujeme určitou řadu faktů jen proto, abychom tak na skutečných událostech sledovali postup a usilování o moderní divadelní projev, jehož vývoj se stane touto metodou i snadněji pochopitelným i názornějším.

Tím tedy, jak se mladé divadelní umění v Osvobozeném divadle postavilo před otázku souvislé a vytrvalé práce, tím faktem bylo nutno počítat s tím, že se vyčistí i v obecnstvu i ve svých uměleckých spolupracovnících od časovosti módního úspěchu a že to artistní amatérství umělců a snobská zvědavost obecnstva přestane být doprovodem k práci, jež měla znamenat nalezení podstaty a věcnou obnovu. Jestliže Osvobozené divadlo bylo nuceno se „osvobozovat“ — místo

vytvářet, bylo to jen tou horší stránkou jména i programu. Bylo však nutno podniknout i tuto práci, protože bylo se od čeho osvobozovat. Bylo nutno se odpoutat od „konstruktivismu“, ke kterému se „mladí přiklonili“ svými Thesmofořiemi, bylo nutno jej ozřejmit teoreticky (viz Tvorba, roč. 1926, č. 12 a 13, Fronta, 1927) i jinak založit prakticky poněkt divadelní práce. Bylo potřeba říci, že nazývat určité způsoby jevištních realizací „scénickým konstruktivismem“ je nedomyšlenost a ismová eklektičnost nedůstojná modernosti. Bylo potřeba konstruktivismus definovat jako „leninský zápas o organizaci hmotných základů života“ — bylo nutno jej nazvat názorovým „životním hnutím nebo způsobem sociální organizace“.

Osvobozovat se od „konstruktivismu“, to znamenalo vymezovat oblasti umělecké ne v námětech, ale názorech, a postavit konstruktivismus proti umění. „Umění je, jak to lze po mnohých estetických znovu říci, hrou s tím, co člověk má nejlepšího. Konstruktivismus je opakem hry, je závazností zákonitosti a ekonomie, vede k přísné kázni, a to nejen s nejlepším lidským statkem, ale ekonomizuje již to nejnужnější. „Konstruktivistické umění“ je tedy trochu *contradictio in adjecto*. Nelze obé takto z povrchu smířit. Buď půjde o základní změnu v tom historickém tvaru lidského projevu, který se jmenuje „umění“, anebo je „konstruktivistické umění“ nesmyslem.“ (Citováno z Tvorby 1926, č. 12, J. Honzl: Konstruktivismus, móda, práce.)

Bylo nutno také prakticky „osvobodit“ prostor jevištní od konstruktivistických hranolů dekoračních, které zbytečně braly možnost pohybu a neposkytovaly nové pohybové příležitosti, aniž členily nějak harmonicky nebo výrazně místo nad podlahou. Němý kanár chtěl tedy prostorovou atmosféru zdivadelnit tím, že učinil jeviště neutrálním prostředím, které se stávalo ložnicí, barem, audienčním sálem, tropickým lesem, ulicí — bez dekoračních proměn s takovým ponětím „divadelní jednoty místa“, že atmosféry scénického umístění (tj. vyznačení ložnice, lesa atd.) inscenátor dbá až v druhé řadě,

že naproti tomu jde mu především o ten přízvuk dojetí v divákovi, jenž má příbuznost citového přízvuku nebo těch představových asociací, jež se vybavují divákovi i hercovi v ložnici, v lese atd. Tedy „změna místa“ na jevišti je motivována „změnou emoce“ a obráceně. A změny emoce dosahuje se nejen výtvarnickovými dekoracemi a místně charakteristickými rekvizitami (strom, lože), nýbrž každým materiálem, jenž je tu k dispozici. Hereckým pohybem, tanečním sestavou nebo tanečním vzruchem, hudbou, rekvizitou (která neumísťuje pouze, ale „mění“ se, vytváří dění a divadlo, oživuje v rukou hercových k nevidaným funkcím). Protože ze všech jevištních materiálů byl k dispozici na slupském jevišti materiál — žádný, vzali jsme divadelnímu sluhovi schůdky s prknem, abychom ze všech možných horizontálních rovin vytvořili aspoň dvě. A všechny ostatní změny a divadelnost místa přenesl jsem na jediný divadelní materiál, jsoucí po ruce: lidi. Rozmnožil jsem tedy osoby Dessaignesovy ze tří na deset (nemaje jich zase víc).

„Osvobození hercovo“ bylo stejně smutnou jako nutnou záležitostí. Smutnou proto, že osvobozování stalo se zase osudným určité módě a stylizačnímu estetismu divadelnímu — i pro Osvobozené divadlo. Herec, který měl jen tu představu gesta, kterou mu vznešeně vložil do vnímavosti slavný mim, byl na tom stejně nebo hůř než onen, jenž si přinesl ze svého venkovského divadla nebo operetní zkušenosti osvědčenosti ladného postoje a krásného pohybu. Nezbylo tedy než smazat vše, rozkládat a předpisovat od stupně ke stupni a zjednodušovat na elementy, primární až k tělocvičným pohybům. Tam, kde nebylo předpokladem taneční školení nebo vrozený herecký talent, bylo nutno osvobozovat hereckou divadelnost od pózového stylizátorství až k elementům předpažování, tělocvičných závěsů, chůze po zvýšené kladině apod.

Od bezvýraznosti obvyklých divadelnických póz obraceli jsme se k působivosti jednoduchého pohybu divadelně nezvyklého, které dalo nově divákovi zažít fyziku lidského těla. Stejně jako na oficiálních scénách, tak i v Osvobozeném

divadle se toto osvobození nebo návrat k elementům pohybu vyvinulo v módu tělocvičnosti, v řazení pohybové arabesky bez vztahu k obsahu a intenzitě dojetí. Významnost této tělocvičné arabesky byla jediné v překvapení nad nesouvislostí mezi básnickovou představou a hereckým pohybovým doprovodem, anebo v nejlepším případě udivovala tato arabeska tělocvičnými schopnostmi hercovými. Překvapení a údiv nejsou hlavním prostředkem působení na diváka. Stanou-li se jediným cílem umělcovy práce, bude jeho působivost velmi krátkodechá (neboť můžeme být touž věcí překvapení pouze jedenkrát) — a „umění“ promění se pak na řemeslo, jež nás při každém novém opakování odpuzuje stejně tolik, jako prozrazený kartářův trik — kdežto umění (dávné i nové) vábí znovu a znovu k sobě jako Baudelairova báseň nebo tisíciletá skulptura z Peru. Tak se tedy vyžily „novosti“ stejně v Tažení proti smrti (režie Dostal) jako v Stínohře (režie J. Frejka). To, co se zvalo „konstruktivismem scénickým“, se proměnilo na arabeskovou tělocvičnost „dekorativismu scénického“.

Jestliže jsem tady vyjmenoval několik konkrétních námětů k „osvobozování scény a herce“, jsou tu jen aby dokumentovaly, že „osvobozování“ nestačí citu ani uměleckému programu. Avšak skoro při každém dalším vytyčování programového bodu práce v Osvobozeném divadle docházím k paradoxům, podobným něčemu z onoho „osvobozování“.

Představuji si a teoreticky jsem propagoval v Roztočeném jevišti moderní scénu tak, že se charakterizuje pečlivým zřetelem ke každé technické vymoženosti a prostorové tvárnosti; naproti tomu každé jeviště, na kterém Osvobozené divadlo pracovalo, nemělo nic z této modernosti. Dílny a nástroje, se kterými jsme pracovali, byly velmi zastaralým prostředím pro nové představy.

Modernost prostorového utváření jsem nazval „básnickým inženýrstvím“ (Tam-tam, hudební leták, 1926, č. 6) naproti „dekoračnímu výpravnictví“ proto, abych dokázal, že prostor scény je tu nejen pro to, aby herci měli se po čem pohybovat (konstruktivistická scéna), ale aby členěním prostoru a změ-

namí prostorových proporcí bylo možno působit na diváka stejně jako tancem nebo gestem.

Modernost světelných možností hry byla v mém programu úsilím o osvobození „barvících“ funkcí světla a položením přímé světelné působivosti do téže sféry lyrismu jako u „básnického inženýrství“. (Zatím ovšem bylo možno pracovat jen s „osvětlovači“ a osvětlujícími lampami.)

Možnosti projekcí a filmu v divadle nejsou ty, které např. režisér Hilar obdivuje u Piscatora: nového iluzionismu filmových obrazů, které by nahrazovaly staré nepohyblivé a těžko měnitelné dekorace. Film musí být v divadle užít čistěji a básnětji — principiálně jako světlo.

Modernost hercovu vidím ovšem v naprosté jistotě a ovládnání tělesných funkcí, ale akrobat je zase jen „osvobození“ v jistém smyslu. Předpoklad. Herectví — to jsem si zvláště a s rozkoší uvědomoval při každém dokonalém provedení příbuzných umění: při ruském baletu, při fratellinských entrée, při sportovní hře, varietním skeči — má svůj pracovní postup ve vytváření; každé vymrštění těla a hercovy ruky je jiné než švih tanečnickův, vteřinová intenzita fratellinského entrée nebo varietního entrée je jiná než intenzita dojetí, kterou herec rozloží po monologu velmi dlouhém a velmi obsažném, dramatickosti pohybu u herce není jednosměrné zamíření za jedním fyzickým cílem, ale míří ke vnímavosti mentálně vyvinutější. I zde je mi cílem „básnění herecké“, ona schopnost a bohatství pohybových představ i hlasových chvění, které objevují diváku a posluchači nové a neprožité způsoby nervových a fyziologických reakcí na věci a dění, že strhují svou životní silou.

Modernost a básnění režisérské? Je tak rozlehlé a leží mi tolik na srdci, že nemohu než odložit pero, abych nabral dechu i síly a začal svůj článek znovu.

(ReD 1, č. 7, duben 1928)

Všední den zdá se nám nekonečně přiléhavým vyjádřením života civilizovaného živoření. Mechanické utváření světa, technická organizace ústrojí této zeměkoule a rytmus vlaků a motorů s logikou dělení, násobení a sčítání zavalily staromódní přístroj na pohybování, trávení a milování, který nazývají člověkem, tou měrou, že by mu nezbylo buď se přizpůsobit anebo zhynout nudou v pravidelném bludišti civilizace. Ale člověk se dovede ještě smát, a potud bude živ. Bylo plno jeho vlastností a potřeb, které dnes se ukázaly nevhodně nemódními a jichž uplatňování je spojeno s obtížemi rostoucími v lidech samých. Uspokojení jakékoli v provozu životním na této kluzké kouli s moři a pevninami bylo spojeno s vyřadováním celých pletenců dojemně trapných předmětů, úkonů, myšlenkových pochodů a pocitů ze souvětí života někam do muzeí a k mrtvým na hřbitov. Lidi si postupně generace po generaci uvědomují smysl zjednodušení a neradi se schovávají s nepotřebnými krámy. Tak zahynuly petrolejové lampy, J. V. králové, pásky na vousy, dobrovolná chudoba a strašidla. Účelnost byla dobrovolně i nedobrovolně, ale nakonec přece uznána za nejpohodlnější dopravní prostředek na této cestě životem od narození k smrti a ještě kousek potom na cestě do krematoria. Účelnost vystoupila jako bezohledný imperativ. Neohlížela se na nic a na nikoho. Neušetřila nic. A jde dále.

Podřídila si i všechny krásy světa, které se až dosud vymykaly řádu a kázni nevyhnutelných potřeb a nutné organizace. Malířství ztratilo celou sérii svých funkcí. Portrét byl pochován fotografií a mrtvé galérie předků nahrazeny živými známými filmovými. K směšnosti přebraná témata krajinomalby byla odstavena skutečnější krásou a přesnější pravdou, než je obraz: přírodním snímkem a kartografií. Ze všech tajemství, která směle vymyšlena a řešena lidmi, zbyla jen záhada fantazie a její citlivá hra s poezií. Slovo, jehož možnosti psané i vyslovené nebyly dosud vyčerpány, rozvíjí se básněmi souběžně s filmem. Poezie je kinomatografem představ. Vyšínula se nad optické básně epických obrazů vzrůstající chápavostí čtenářů, a tím novými svými možnostmi. Slovo se stalo absolutnějším projevem. Poezie dosáhla výraznosti hudby. Malířství zůstalo zajato rámem. Sopka dojmů pohasla a rám je hranicí kráteru. Krajina sama podlehla útoku poezie. Proměnila se před očima malířů v popsané ulice s plakáty a reklamami. V každém úseku městské krajiny je zavěšena příroda mezi rozdělovací znaménka typografické konstrukce. Aeroplán neletí bez označení AE 7 na křídle, kráva se nepase bez štítu van Houten's Cacao za sebou a Eiffelova věž hasne v noci, kdyby nesvítíl Citroën. Lidé nežijí bez novin a obrazy, které neprozrazují závislost jejich na poezii písmen, zachycují jen jejich okamžiky nudy. Písmena vnikla do světa a rozmnožila se jako australský králík k nevyplenění. Pokusy trosečnicků vsunout je do obrazu narazily na plochu plátna, kterým nebylo lze projít do živého světa ohňostrojů vířivého pohybu. Nezažily čin beznadějí počínání příliš lartpourlartistického, než aby obstálo před požadavky střízlivého diváka. Pokud malířství není poezií, čistou lyrickou poezií, pokud není abstraktním pokusem, nemá půdu pod nohama a poslání. Ale i v kladném případě své transformace v básnictví je porážkou sama sebe. Přestává být malířstvím a začíná být literaturou. Konec umění, které předpověděl Karel Teige, počíná koncem malířství. Zbylo jen vžité malování. Svým cílem omezený projev fantazie, vkusu a umění. Plakát a karikatura.

Karikatura není realismem, je v podstatě nad ním a víc než jím. Je pravdivější než pravda, nahatější než nahota, věrnější než dokonalý portrét a fotografie. Karikatura, pokud není zkreslující pomůckou agitace, pokud nekreslí politické odpůrce s oslma ušima, je objektivní až do krajnosti. Objektivní názor je vždy zdrcující. Skutečnost, pravá skutečnost, ta, co není na povrchu a která v první živé harmonii i pokrytecké společnosti uniká, vždycky zlehčuje vážnost, krásu a počestnost. Všecky vlastnosti, které si společnost představila jako vzorné a jichž existenci obratně předstírá, vypaří se v průchodu čočkou karikatury. Karikovaná skutečnost prošla očištěm. Nikdo není bez hřichu. Je cestou k pravdě a filosofii skepse. Je projevem nedůvěry všemu a ironií, která reguluje stolici lidstva. Je projímadlem pýchy a gesta. Je nediskretním prozrazením všeho toho, co by nemělo být řečeno.

Všechny tyto účely kresby karikatur by byly záporným posláním. Nevěřím natolik v moudrost lidí, že by se obnažováním svých vad zastyděli nad sebou. Byl by to didaktický výklad tohoto cestování za pravdou. Karikatura má místo v lidském životě mnohem určitější a mnohem účelnější.

Objev pravdy je objevem smíchu. Není směšnosti, která by nebyla podmíněna skutečností až na kost opravdovou. Pravda je k smíchu. Toto je zákon daný všemu na zemi a jediné vysvobození ze všech smutků světa. V koloběhu tragédií, které komediantská společnost slzavě sehrává, zdobíc je vlajkoslávou skromných slov a řečmi v nadpřirozené velikosti, pravda padá ke dnu. Její vytažení na povrch tahem pera je katastrofální proměnou okázalosti v blbost a vážnosti v komiku. Pokud to karikatura dovede, je otázkou umění, pokud to činí, je otázkou nelibosti, cti a ducha umělce. Tím, že karikatura kazí lidem potěšení z dovedné lži anebo samolibé komedie, je dána její užitečnost. Je dovolenou vivisekcí a stačí, zůstane-li jí. Objevy skutečnosti k popukání, objevy věci úžasně veselé a celý životopis národního hrdiny n.úže překreslit v knížku anekdot. Chcete-li to nazvat profanací, usvědčujete se v lásce k divadelnictví, se kterým lidstvo kočuje

z generace do generace. Jste-li schopni úsměvu, usmějte se, neboť uvědomění si reality vede vždycky k veselosti. Ve všech situacích vyhrává vtip, neboť je jediným řešením beznaděje a pesimismu, ke kterým současný řád světa člověka samozřejmě vede. Objevíte, že pravda není tak zlá a nebezpečná. Tím, že poznáte směšnost reality, neutečete od ní. Tím, že shledáte někoho zábavným a veselým, nezanevřete na něho. Obyčejně se hřešívá na to, že karikaturou se kreslíř mstil. To je ovšem otázka kreslíře. Karikatura nemusí být jízlivá, k směšnosti není třeba jedu. Skutečnost je dávno dost dobrá k smíchu. Na pravou míru lze věci uvést kázní svého temperamentu. Uličnictví má své meze stejně jako umění.

Karikatura církví bojujících, karikatura propagandy, revoluce, agitační pomůcka, to je třída užité kresby, která není špatná, protože ztratila objektivitu pro tendenčnost, ale která je dobrá jen proto, že je dobře nakreslena. Lze ji samu lehko skandalizovat. A to určuje její omezení.

Pegas malířů chcipl podvýchivou. Život karikatury je dán délkou života posledních dvou lidí, kteří budou umět vzájemně se karikovat. A i když nebudou umět kreslit, je přece život karikatury nerozlučně spojen s jejich životem. Neboť zrcadlo lže, ale kritický pohled na bližního je nevyjádřenou jeho karikaturou. Každého a vše lze vyjádřit zkratkou karikatury. Neboť není ničeho, co by vlastně nebylo koneckonců k smíchu.

(Volné směry 26, č. 7–8, listopad 1928)

Výsadní místo, jež zaujímá humor v dnešním životě, je dávno dokázáno a mnohokrát protokolováno. Jména Charlie Chaplin, Buster Keaton, Max Linder, Ben Turpin, Grock, Fratellini, u nás pak speciálně Vlasta Burian a Ferenc Futurista, jsou více než jména umělců nebo herců. Jsou to jména hrdinů. Jejich nositelé rozdávají to, čeho je dnešnímu člověku potřeba, dávají lidem humor. Charlie Chaplin, aby se stal zasluženě nejpopulárnějším umělcem světa, musil přijít s náručí humoru v pravý okamžik. Nejdříve rozesmál, a teprve když se smích utišil, zjistilo se, že jsme se smáli snad největšímu umělci doby. Páry se rozplynuly a nad udiveným lidstvem visí neodbytná nutnost a potřeba humoru, daleko naléhavější než kdy předtím.

Ačkoli bychom potřebovali někoho, aby nám odůvodnil a vysvětlil tento fakt, nemůžeme jej nepozorovat, naopak musíme s ním počítat a stavět na něm. Je to tak, ale nevíme proč. Ve své nevědomosti jdeme dokonce dále: my nevíme, jsme-li vůbec kompetentní psát o humoru do tohoto sborníku. Domníváme se pouze, že máme-li nějakou tu kompetenci, byla nám přidělena Vest pocket revue, kteréžto skutečnosti troufáme si použít zároveň a s dovolením k podepření tvrzení o výsadním místě humoru v dnešním životě. Nic nemůže být neosobnější, než byl vznik Vest pocket revue. Nemyslili jsme na nic, ani na sebe, ani na publikum, tím méně na úspěch a na kritiku.

Napadlo nás jednou, že by snad neškodilo, kdyby se udělala někde nějaká legrace, spisovně řečeno humor. Myslili jsme, že seženeme dohromady haldu lidí a pokusíme se je rozesmát. Napsali jsme revui bez „tendence, satiry, fórů a švejkoviny“, seskupili jsme věci, které se nám zdály směšné a o nichž jsme předpokládali, že budou směšné i druhým. Kdybychom se byli zklamali, bylo by se vlastně nic nestalo. Že ke zklamání nedošlo, není naší zásluhou. Atmosféru, v níž jsme revui psali, nedýchali jsme pouze my dva. Dýchali ji i ti, kteří se řízením božím přišli podívat. A účinek se dostavil: překvapení na obou stranách. U diváků, že našli výraz toho, co viselo ve vzduchu, a u nás, když jsme slyšeli salvy smíchu po slovech, od nichž jsme nic nečekali, jimiž jsme nechtěli ani nikoho zesměšňovat, ani „šlehnout satirou“, vlastně ani rozesmát.

Vest pocket revue přerostla nám přes hlavu, vymkla se nám z rukou a šla cestou, kterou jí vymezila doba a její atmosféra. Její jméno ztratilo význam; byla pokřtěna Poketkou a část textu, nevinná a doslovně upřímně míněná otázka „Že by Alois Jirásek?“, stala se okřídlenou větou, jíž se užívalo prý i tehdy, když někde míč padl hráčům tenisu do autu. Potřeba humoru, která revui zrodila, ji i zpopulárnila a vynutila reprízy. To nám umožnilo objevit v zábavě řemeslo. Každé představení pomohlo nám učit se na publiku. Vest pocket revue učila nás technice humoru a umění vyvolávat smích. Trvalo to víc než padesát představení, než jsme si počali odvozovat matematická pravidla podle úspěchu jednotlivých míst. Absolvovali jsme mnoho pokusů na scéně. Říkali jsme jednu věc několika způsoby. Zabili jsme mnoho zaručených vtípů a scén, jen abychom se přesvědčili, zdali náš názor o důvodu jejich úspěchu je správný či nesprávný. Zvědavost zvítězila nad zábavou, z níž jsme vlastně vyšli, a každé představení bylo pro nás novým objevem. Zjistili jsme, že pauza před vtípem anebo po vtípu je tak důležitá jako mostní pilíř. Že minutová pauza může být příliš krátká, zrovna tak jako desetina vteřiny může rozptýlit pracně soustředěnou pozornost. V tónu hlasu, zakašlání, smíchu na scéně, v telepatii

souhry našli jsme nástroje k výrobě jevištního humoru. Jen extempore zůstalo nám dosud tajemstvím. Extempore, které předčí nejchytřejší připravený efekt, které přichází samo, z neznáma a náhle jako blesk. Řekli jsme oba mnoho extempore a shodli jsme se jen v jedné a tím nevysvětlitelnější věci: že když říkáme jeho začátek, nevíme jeho konec; a když je musíme přerušit, do smrti se konce nedozvíme. Extempore se nám zdá být jedním z nejčistších paprsků tajemného rádia, kterým patrně humor je.

Jsme totiž přesvědčeni, že je nutno humor pokládat za přírodní sílu, za živel. Kdyby lidský svět vyzařoval světlo a kdyby se toto světlo rozložilo hranolem, ukázala by nepochybně tato spektrální analýza, že řada čar a barev takového vidma dokazuje existenci zvláštního prvku, kterým je právě humor. Je neobyčejně důležitou součástí chemické struktury lidského vesmíru, v němž se vyskytuje ve všech možných formách sloučenin i ve stavu volném. Narážíme na něj denně, neboť proniká všude, jako vodní páry. Jeho dlouhé působení zavinilo například, že zrezavěly kdysi vyleštěné hrany ustálených termínů jako „stříbropěnná Vltava“ nebo „matička stověžatá“ či „prkna, jež znamenají svět“. Není opravdu možno si jinak vyložit metamorfózu podobných výrazů. Nelze pochybovat o tom, že byly doby, kdy nikoho nenapadlo se jim smát. Smějeme-li se jim dnes, je to jen proto, že je nepoznáváme, protože se pokryly vrstvou rzi, vrstvou humoru, který se na nich usadil. Stejný osud očekává řadu dnes ještě krásně poniklovaných termínů a pojmů, které vyslovujeme s dokonalou vážností.

Jinou formou přírodního humoru jsou oxydáty, jež vznikají nepozorovatelně za určitých okolností na povrchu událostí zdánlivě zcela vážných. Jako příklad takových nenadálých oksyložených humorem lze uvést známé neodůvodněné záchvaty smíchu při pohřbech, slavnostních přednáškách a jiných naprosto neveselých příležitostech. Že tu jde skutečně o pouhou chemickou reakci a nikoliv o logický, vnitřní myšlenkový pochod zakončený úsměvem, dokazuje fakt, že tyto nepřekona-

telné smíchy mají obyčejně na podklad bezvýznamnou konstataci: knoflík na kabátě řečníkově má třeba na okraji bílou tečku, nebo klobouk dámy, která jde před vámi, se při každém kroku nepopsatelným způsobem zakymácí. Takové detaily nemohou nikdy sloužit za podklad úvaze, jež by dospěla k nějakému komickému závěru. Za takových okolností nedusíme se nikdy smíchem proto, že bychom si řekli: „Je vskutku komické, že zde, kde všichni se snaží dodat si vzezření důstojného, vychází nejlépe najevo, jak pokrytecká je lidská duše v zakrývání své nízké nicotnosti.“ Nikoliv, chechtáme se a nevíme proč. Humor, který bez barvy, chuti a zápachu se vznáší kolem nás, oksyložil celou situaci a počal působit. Stalo se to ovšem zejména díky mocnému katalyzátoru kontrastu, jehož důležitost pro smích tak dokonale vysvětlil Henri Bergson.

Nejprudšími reakcemi, jež dávají vzniknout humoru, zůstanou ovšem asi vždycky situace. Jsou tak spolehlivé jako nejprostší kuchyňské recepty: „Vem jednoho policistu, který spadne do kádě s vápnem, právě když pronásledovaný zloděj usedne s ulehčením do auta, které se ukáže být zeleným antonem, vraž do toho dva muže ve spodním prádle, kteří se procházejí po ulici, aniž by tušili, že jsou nedostatečně oblečení, a teplé nes na stůl.“ Komický účinek je zaručen (pokud ovšem se takový humor neopotřebuje a — nezrezaví podobně jako „stříbropěnná Vltava“. Zrezaví-li totiž směšnost sama, tj. pokryje-li se vrstvou směšnosti, o níž jsme mluvili výše, tato dvojnásobná dávka humoru se navzájem ruší a místo humoru se ukáže trapný smutek. Tak vznikají tzv. blbé vtipy).

Aby byl tento chemický popis naturálního humoru alespoň zhruba úplný, zbývá zmínit se o humoru ryzím. Je v přírodě vzácný, jako většina ostatních prvků. Přesto však se s ním setkáváme, obyčejně tehdy, když to očekáváme nejméně. Chovají ho často jako vzácný poklad ve svých srdcích vojáci, konduktéři a opilci. Vracíte-li se pozdě za noci domů, uslyšíte třeba průvodčího tramvaje, jak na opuštěné stanici, kde nikdo nenastupuje, zavolá na svého kolegu řidiče profesionálně

vážným hlasem: „Pokračujem v krasojízdě!“, nebo uvidíte opilce, ležícího v bezvědomí na chodníku v sousedství nedopité láhve, jenž na nesmělé upozornění strážníkovy odpoví sladce: „Pane nadstrážník, podají mi tu flašku.“ Bude-li tentýž opilec ve stavu méně zbědovaném, zastaví vás a důvěrně, ale nezvratně vám sdělí: „Včera v sedm hodin ráno se Vltava vzňala plamenem.“*

Jestliže jsme se takto rozepsali o chemii humoru a o jeho živelné podstatě, učinili jsme tak proto, abychom svůj odpor k humoru tendenčnímu ospravedlnili. Pokusili jsme se právě dokázat, že pravý humor vzniká podle určitých přírodních zákonů, v nichž nikterak nespolutpůsobí vnitřní myšlenkový postup nebo intelektuální odůvodnění směšnosti. Člověk, který se směje opravdovým, absolutním smíchem, neví nikdy, proč se směje. „Přišlo mu to k smíchu“ je pravý, zdravý výraz. Při výrobě humoru, tedy v případě, který se nás týká, je ovšem užitečné uvědomit si ten důvod, ale v okamžiku výbuchu veselí publika nesmí tento důvod být navenek patrný. Výrobce smíchu má tedy shromáždit suroviny, o nichž ví, že v přírodě ke vzniku humoru slouží, má je připravit, smíchat a uvařit, ale nic více. Postupoval-li správně, dojde v jeho křivuli ke kýžené reakci: humor mu vznikne. Výrobce tedy pouze umožní jeho přirozenou krystalizaci. Nikdy však se mu nepodaří dosáhnout čistého výrobku, podá-li nepřipravené materiály publiku a řekne-li mu: „Hle, pánové, tak a tak to je. Považte a uvažujte. Není to komické?“

A takovou falešnou prací je satira. Satiru nebo parodii lze pokládat za přípustnou formu scénického humoru jen tehdy, je-li rámcem, bází a odrazným můstkem, jakousi předehrou k ryzímu, alegorickému smíchu, k absolutnímu humoru, jenž nezná postranních úmyslů. Charlie Chaplin sám přiznává, že standardní typ hrdiny svých filmů vytvořil podle skutečného žijícího otrhaného pobudy-elegána; založil tedy svůj herecký projev na satíře a na zesměšnění skutečnosti, ale kam

* Všechny tři případy jsou skutečnými příhodami.

dospěl z tohoto mateřského přístavu? Do geniálních sfér tak hlubokého a naprostého smíchu, že jeho sousedství s hlubokým smutkem je dnes celému světu jasné. Kdyby se byl spokojil parodováním nebo satirickou hereckou drobnokresbou skutečného života, byl by průměrným konvenčním komikem a nikdy ne největším současným hercem a dramatikem.

Snad je zbytečno se teď šířit o nehumornosti politické satiry. Spokojíme se konstatací, že za jediné kvalitní politickou komiku bychom pokládali takovou, která, namířena např. proti straně klerikální, vyvolala by salvy smíchu ve shromáždění skládajícím se na 100 % z klerikálů. Neboť takový úspěch by dokázal, že přítomné publikum se směje proto, že věc je k smíchu, a ne proto, že má radost z toho, jak herci si dělají bláznů z protivného tábora.

Princip jevištního humoru je tedy právě tak prostý, jako je jeho dodržení nesnadné; dá se shrnout v heslo „Vše pro humor“. Budiž nám rozuměno: Vše, co se v oboru komického divadla na scéně děje, musí směřovat od prvního do posledního okamžiku k stejnému cíli: k vyvolání smíchu přímou cestou, tj. bez spoléhání na vnitřní spoluúčast divákovu, na spoluúčast, která by závisela na výkladu, glosování, domýšlení scény. Taková spoluúčast publika by byla mimo hranice bezprostředního kouzelného světa, které si divadlo vytklo za úkol budovat. Kvalita a barva této cesty je otázkou, jež nepadá do rámce našeho článku. Přímá cesta ke smíchu může být nákladná a bezvadně zametená, bývá však také někdy ubohá, nouzová a blátivá, což je chyba. Nezáleží však na barvě: vyžadují-li to okolnosti, divák může procházet střídavě hrůzou, dojetím či rozčilením, děje-li se tak pouze proto, aby se konečně mohl smát; čili konkrétně řečeno, může ho jeviště v prvním aktu rozplakat, je-li to v daném případě jediná přímá cesta k tomu, aby ho v třetím aktu rozesmálo.

A materiál k tomuto přímočarému humoru? Je to prostě materiál divadelní. Proč dělat rozdíly? Slovo, pohyb, hudba, světlo jsou materiály věčné. Záleží na ladění. Pomyslná atmosféra, která naplňuje prostor mezi jevištěm a sedadly, tento no

man's land čeká na umělce, který ozbrojen těmito univerzálními scénickými nástroji vydestiluje z ní prvek, o který se mu jedná: tragiku nebo humor.

Zůstane vždy světlou stránkou české poválečné poezie, jak živě reagovala na sociální neklid doby. Nejde však jen o všeobecné, takřka nutné reagování tematické — česká moderní poezie šla dále. Můžeme z ní přímo vyčíst, jak se měnila sociální situace v posledních devíti letech.

Byla tu především revoluční doba prvních let po válce, doba defenzívy buržoazie a proletářských revolt, období, kdy světová revoluce zdála se být nejbližší budoucností. A česká poezie reagovala revoluční, proletářskou poezií. Česká prostředí, vysloveně maloměstské, v němž nebylo ani tak koncentrovaného kapitálu, ani tak silných třídních protív jako ve velikých kapitalistických zemích, např. v sousedním Německu, dalo jí ovšem ráz méně třídní a méně útočný, než měla např. právě revoluční poezie v Německu — odtud, myslím, její etické vyznění. Ale zato možno říci, že opravdu celá tvořivá poezie česká v těchto letech byla revoluční.

Částečná stabilizace kapitalistického řádu, k níž se dospělo u nás stejně jako v ostatní Evropě v několika letech po světové válce, a částečná konsolidace kapitalistického hospodářství přinesly s sebou brzy i kulturní reakci. Jak se projevila v poezii? Nechtěl bych nikdy tvrdit, že způsobila přímo krizi tzv. proletářské (říkejme raději revoluční) poezie. Krize tehdejší koncepce proletářské poezie byla by se musila dostavit stejně pro vnitřní nedostatky této koncepce. Vždyť dostavila se i tam,

kde nebylo tohoto působení měšťácké stabilizace: v Rusku. Připouštím však, že proces urychlila a zejména poetisty vedla k tomu, aby *tematicky* přes noc tak přesedlali, když v celku koncepcie pocítili především nutnost dát volný průchod důsledkům vrcholné dělby práce, divergující diferenciaci účelů, funkcí a útvarů, jež přinesl vrcholný kapitalismus. Myslím také, že jedině *tematicky* dá se poetismus přerušovat k měšťácké kultuře a společnosti a snad svou jednostrannou veselostí, veselím, jež chtěli povznést za nejvyšší moudrost — v době kritického stadia imperialismu, v době obrovských konfliktů, nikdy však esteticky. Neboť esteticky byl pokračováním a dovršením revoluční poválečné poezie ve dvou směrech. Především v poměru k věcem. Je-li měšťák fetišista, jenž chová posvátnou úctu k věcem (myslím to, co nazývá Marx *Verdinglichung des Bewusstseins*), protože je mu utajen společenský vznik všech výtvorů lidských, a proto je mu hlavní estetickou zásadou, aby umělecké dílo se „podobalo skutečnosti“, budilo iluzi co nejvěrněji napodobené skutečnosti, vidíme u proletářských básníků, zejména jasně u Wolkera, jak počíná zápas s věcmi, stojícími mimo lidský svět, tvářícími se soběstačně, ba podmaňujícími si člověka. Nechme stranou čistě ideologickou stránku tohoto zápasu a sledujme jen toto úsilí, pokud se projevuje u Wolkera—básníka. Vede k zetižování věcí, zařazení jich do lidského světa, k hledání etické funkce věcí. Znova a znova píše Wolker verše i celé básně, jež slouží pouze k tomu, vzít věcem jejich svéprávnost, zlidštit je, dát jim lidský smysl a určení. Etickým přemožením věcí skončil také básnický výboj Wolkerův. Poetisté logicky pokračují dále, třebaš dialekticky protikladně, bojují s věcmi esteticky. Vždy znova objevují poetický smysl, obsah, náplň věcí, útočí na věci, na jejich svébytnost, analyzují je, aby posléze vytvářeli autonomní, *lidsky* autonomní celky, řízené řádem lidské senzibility, v nichž věci, mimolidská skutečnost je zcela podřízena člověku. Ovšem vytvářejí je často zcela subjektivně, ale to nemůže v době společensky tak rozdrobené, kdy tvořivá individua jsou navzájem i vůči mase tak izolována jako dnes, být ani jinak.

Tuto subjektivnost nese dnes na sobě zprvu každý výboj. Můžeme však sledovat, jak i tato subjektivita mizí a vystupuje úsilí po objektivním básnickém řádu. Druhý estetický revoluční počín poetismu je v odvržení fetišu formy a zdůraznění funkcionalismu. I zde ovšem se postupuje jen znenáhla od teorie k uskutečňování, jsou peripetie, rozhodně však studium formální stránky čisté lyriky vede nás k poznání, že formová práce těchto básníků je řízena zpravidla úsilím o maximální emotivnost básně, a ne zřetelem k formě jakožto sobě účelné. Poetismus tedy reagoval na změněnou tvář doby jiným pojetím problému dobové práce básnické a v jistém smyslu ho následovali i ti básníci, kteří děle „drželi frontu“: Hora a Neumann.

Stabilizace měšťáckého režimu vyvolala však brzy dusné a tíživé ovzduší. Rozběh, jenž po válce tu nesporně ve vši tvořivé práci, tedy i umělecké, byl, se zastavil; nebylo možno pracovat k realizaci teoretických výbojů, vše strnulo v tíživé prozatímnosti. Přeběhlíci si ulehčili situaci otevřeným přeběhlictvím, ti, kdo vytrvali, se však octli ve vnitřních krizích. Odtud ona vlna „smutku stabilizace“, jenž zachvátil celou mladou poezii. Mohli bychom jeho zrod sledovat po dlouhou dobu. Ještě když psal Hora proletářskou poezii, posteskl si už, že „revoluce spí a nepřichází“, a vyslovil už tehdy jasně, z čeho tento smutek vyplývá. Brzy nato Seifert zaměňuje své veselé poetické globetrotterství za tíživé tóny smutku a posléze řekl otevřeně, proč se básníkům špatně zpívá:

Pro smutek světa...
slavící zpívají špatně.

Ale i Nezval, tento nejrobustnější a nejrozdováděnější poetista, počíná nejen stávat se vážným, ale dospívá i k pravému opaku svých začátků: k těžkému smutku. A zcela již v jeho znamení stojí Halasova knížka a (snad neuvědoměle, jako neuvědomělý co do vzniku je tento smutek u většiny poetistů) i Závada. Odečteme-li vše to, co působí dočasná

nálada „skupiny“, nemůžeme přesto nevidět, že těžký smutek, jenž zaplavil mladou českou poezii, je smutek prýšticí ze stabilizace starého řádu.

Ale částečná a dočasná stabilizace kapitalismu nese v sobě nutně zárodek nových krizí a zostření třídního boje. V dusném sociálním ovzduší se počíná blýskat. A tu vidíme, že mladá česká poezie, pokud zatím nepřešla zcela na reakční frontu, počíná reagovat i na tento nejnovější vývoj. Dochází ke korekci zážitkové sféry poetistů, poetismus přijímá do sebe (aniž se vzdával svých výbojů) myšlenkové prvky, stává se *dobovější* poezií, tematicky se vrací k látkám, jež dialektický výkyv po proletářské poezii vyloučil z jeho básní (Hora, Seifert, Halas), ale to vše se ovšem děje na jiné platformě, jinak, neboť poučení z klidnějšího mezidobí působí úrodně i dále.

A tu jsme již u budoucnosti. Další zostření sociální situace jistě vrhne mladou poezii opět na dráhy revoluční. Nebude to ovšem „proletářská poezie“ jako po válce, zpět se nepůjde. Přítomný stav zdá se ukazovat dvě cesty: čistá poezie stane se dobovější, objektivnější, vedle ní pak poroste samostatná větev účelné revoluční práce slovesné. Rozhodně byl však uzavřen právě jeden okruh vývojové spirály a stojíme před novými úkoly a doufejme i výboji.

(Rudé právo 10, č. 3, leden 1929)

Ze zařazených materiálů není nic vypouštěno. Pravopis textů podřizujeme dnes platné normě. U cizích slov, kde pravidla dovolují dvojí způsob psaní, užíváme zásadně tvarů progresivních. Dnes už zastarale znějící podoby s koncovkou -ism (poetism, konstruktivism) doplňujeme na běžné -ismus. Dále vypisujeme slovy číslice a rozepisujeme zkrácená slova, upravujeme počeštěné koncovky ruských jmen (např. místo Dostojevský upravujeme na Dostojevskij), sjednocujeme psaní názvů časopisů na ReD a Dav, zkracujeme nadměrné infinitivy na -ti na současnou běžnou podobu -t (kromě textů Vančurových a Nezvalových), u přejatých slov na -lní měníme na běžné -ální (originelní — originální, oficielní — oficiální, reelný — reálný). Pravopis slov „saksofon, eksoterický“ upravujeme na -x-. Rušíme uvozovky u názvů knih a divadelních her. Pravopisnou podobu citovaných *veršů* zachováváme.

Různé formy zdůrazňování (kurzíva, proložení) dodržujeme, podtržení nahrazujeme proložením. Stati, které mají povahu manifestů, tiskneme polotučně.

Při zařazování statí přidržujeme se v podstatě chronologického principu, ale porušujeme jej tam, kde bylo možno sjednotit diskusi — pak dostala přednost logická návaznost. Tak jsme seskupili polemiky o poetismus z r. 1925 (s. 63—114) a z r. 1927 (s. 479—509), o Wolkera z r. 1925 (s. 41—53)

a z r. 1927 (s. 355—381), o vztahu literatury a politiky (s. 223 až 241), diskusi o politické situaci roku 1926 (s. 306—315) a stati ze sborníku *Fronta* i následující polemiku (s. 408 až 478); podle možnosti jsme zařadili pohromadě i stati z období několika měsíců o problematice divadla (s. 150—153, 257 až 272, 316—330, 601—627), hudby (s. 154—162) a filmu (s. 160—167, 275—281). Materiály přesahují rok 1928 jen zcela výjimečně, a to u statí, které se svým rázem nehodily do svazku *Generační diskuse* a patří k problematice poetismu. Jde o stať Jiřího Voskovce a Jana Wericha *Humor na scéně* a jeho chemie a Bedřicha Václavka *První okruh*, obojí z počátku roku 1929.

DOSTI WOLKERA!

Pásmo 1, 1924—25, č. 7—8, s. 5, únor 1925; bez podpisu. Autory prohlášení byli Artuš Černík, František Halas a Bedřich Václavek.

- 41 *Ex cathedra* — (lat.) = z katedry, oficiálně; míněn projev Arne Nováka na vzpomínkovém večeru, uspořádaném 18. ledna 1924 Spolkem posluchačů filosofické fakulty v Brně (viz A. Novák, *Řeči a proslovy*, 1931, s. 77—81). „*Evangelium mládeže...*“ — obraty z úvodního provolání 4. čísla *Hosta* 4, 1925—1926, které bylo věnováno památce Wolkerově. Proklamace (na s. 97), s níž prohlášení v *Pásmu* polemizuje, zní:
„Vzpomínáme na Jiřího Wolkera. Zemřel před rokem. A je pořád bolestně reálnou složkou dneška. I tehdy, když jdeme po jiných cestách, než byly jeho, je nám mezníkem, rozhraním, majákem, jenž nám dává jistotu východiska. Stal se za ten jediný rok nejčtenějším národním básníkem. Stal se evangeliem mládeže i dělnictva. Milují jej tisíce lidí, kterým nebylo dopřáno ani jedenkrát zhlédnout jeho dobré, čestné oči a pohledět do jeho čisté tváře. Milují jej jako bratra, jenž jim zjevil mnoho podstaty dnešního života. Wolker byl zjevením. Wolker byl výkřikem nejvroucnějšího lidství, jaký u nás dlouho nebyl

vyražen! Uvolnila se v něm na okamžik mocná síla lyrického génia — a když zazpíval, lidé se chvěli, plakali, smáli se, zuřili, žhavěli touhou a odhodláním. Básník byl Wolkerem opravdu navrácen své funkci. Zemřel nám. Odešel nám od začatého díla. Vzpomínáme. Milovali jsme jej víc, než jsme si uvědomovali. Dnes vzpomínáme a prožíváme znovu tu strašnou lásku, jež v nás hořela k největšímu básníku generace.“

Za tímto prohlášením následoval článek Lva Blatného *Po roce* (*Host* 4, s. 98—99), který od charakteristiky tvůrčího činu Wolkerova a odmítnutí úvah o konci sociální poezie přešel k polemice s poetistickým pojetím umění:

„Byla objevena a vykřiknuta velká sociální bolest a křivda a jen nepatrně pohnulo se tupým svědomím. Nuže, proč by neměla být objevena a vykřiknuta velká sociální radost, která by rozproudila skryté síly a zabila chorobu umdlenosti a zoufalství nad zdánlivou bezmocí? Proč by neměla být vyvolána revoluce veselosti, která by probudila a vyprovokovala k aktivitě ohromnou energii pracujícího člověka a jeho dne? „Proletář, jenž je středem zájmu naší mladé poezie, není jen bolest, zoufalství, pokoření — ale především silný tvůrce hodnot, velká energie, jeden z nejmocnějších silových uzlů světa“, napsal kdysi Götz. Zcela správně; ale nutno ihned dodat: proletář — nebo řekněme raději duch proletářský a socialistický — nestvořil dnešní kino, bar a jiná místa dnešní předstírané veselosti, radosti a prostředku k rozpoutání krásné a čisté energie. Je osudným nedorozuměním domněnka, že dnešní bar je místem veselosti. Je to místo nepokrytečtějšího zoufalství. A nejhorší při tom, že není ani hříchem, který by mohl být vykoupěn. Nelze jej přetvořit na místo radosti v atmosféře sociální humánnosti. A tu jsme: pokračování a navrhování díla Wolkerova může se dít pouze v atmosféře, kterou budoval se svými druhy, v níž a z níž tvořil. Nuže, hledá se radost, veselost, bujnost, vzruch, smích. [...] Hledá se Wolker, který by naučil smíchu, bujnosti, veselé nevázanosti ty, kteří dosud toho nesměli umět. Hledá se poetismus, který by byl krásnou korunou, lahodným květem, veselým šprýmem,

hrou, pěnou životní — v atmosféře sociální poezie. Poetismus, který je zbožněním dnešní civilizace, hrou v atmosféře měšťácké požívačnosti, chtěl by se opájet vzdušnými vidinami a vzrušeným životem — — avšak *kterým?* Z opojení bývá truchlivá kocovina, z opájení vzniká obžerství. Obě je mně nemilé a mimo atmosféru sociální poezie.“

opony divadel — 4. ledna 1925 byla v Městském divadle v Brně uspořádána akademie na počest J. Wolкера; přednášel A. M. Piša, recitoval Rudolf Walter, v jehož režii byla také provedena Wolkerova hra Nejvyšší oběť.

DOSTI WOLKERA

Host 4, 1924—1925, č. 5, s. 157—158, únor 1925; bez podpisu.

- 43 *V posledním Pásmu* — viz předchozí článek.
úvodního provolání Hosta — viz pozn. k předchozímu článku.

ODPOVĚĎ HOSTU A JINÝM IN CAUSA WOLKER

Pásmo 1, 1924—1925, č. 10, s. 7, duben 1925; bez podpisu.

- 45 „*Básník začne...*“ — celá odpověď Pásma je citací Wolkerových slov z jeho recenze o Seifertově sbírce *Město v slzách* (Dvě nové knihy básní, Var 1, 1921—1922, č. 6, s. 191—195, 15. února 1922; přetištěno ve *Spisech Jiřího Wolкера*, sv. 2 — *Próza a divadelní hry*, Praha 1954, citát na s. 252).

JULIUS FUČÍK, LIKVIDACE WOLKEROVA KULTU

Avantgarda 1, 1925, č. 3, s. 4—7, (březen) 1925.

- 46 *v KRITICE panem Sedlákem* — míněna recenze Jana V. Sedláka *Nezvalův Wolker*, *Kritika 2, 1925, č. 3, s. 107 až 108, 25. února 1925.* Sedlák označuje však za „milou svou

bezprostřední upřímností a přátelsky čistým tónem“ *Nezvalovu knížku Wolker (1925)*, nikoli dílo Wolkerovo. Wolker Sedlák nazývá básníkem milovaným veřejností, považuje za krásný zjev, že doba porozuměla básníkovi, varuje však před nadceněním z přílišné lásky, protože „by neúměrné vynesení Wolkerova díla nad jeho okolí mohla právě kritická budoucnost krutě zredigovat. A toho si Wolker nezaslouží.“ Proto odmítá jako výstřelek Wolkerova kultu návrh, aby se zřídila Wolkerova společnost k všestrannému probádání jeho zjevu.
anonymně v PÁSMU — prohlášení Dosti Wolker, viz zde na s. 41—42.

Fraenkl v HOSTU — stať Pavla Fraenkla *Poznání světa* v díle Jiřího Wolker (Poznámky k řešení noetického problému v díle básníkově), *Host 4, 1924—1925, č. 4, s. 99—106.*

- 47 „*Wolker se obětoval...*“ — citát z *Nezvalovy knížky Wolker (1925)*; je přetištěna v souboru *Vítězslav Nezval: Jiří Wolker (1964)*, kde jsou citovaná slova na s. 41.
- 48 *v parlamentních řečech Viktora Dyka* — básník Viktor Dyk (1877—1931) byl v letech 1918—1925 poslancem a v letech 1925—1931 senátorem za stranu národně demokratickou.
vlasteneckých krvácích Rudolfa Medka — Fučík má na mysli tehdy ještě nedokončenou pentalogii *Anabaze* od spisovatele Rudolfa Medka (1890—1940) o bojích československých legií v Rusku (*Ohnivý drak, 1921, Veliké dny, 1923, Ostrov v bouři, 1925, Mohutný sen, 1926, Anabaze, 1927*).
- 49 „*Budete-li vidět zápas...*“ — citát z Wolkerova polemickeho článku *Ochránci umělecké svobody*, *Var 1, 1921 až 1922, č. 11, s. 355—357, 1. května 1922*; přetištěno ve *Spisech Jiřího Wolker, sv. 2 — Próza a divadelní hry*, Praha 1954, s. 238—240, viz též v 1. sv. této edice na s. 276—278.
jak Seifert zpíval — ve sbírce *Město v slzách (1921)*, zvl. v básni *Revoluce* („že revoluce bude snad zítra“), a ve sbírce *Samá láska (1923)* v básni *Verše na památku revoluce* („zítra musí, musí nastat revoluce“) aj.

- do *bezdrátové telefonie* — narážka na sbírku Jaroslava Seiferta *Na vlnách TSF* (1925); T.S.F. je francouzská zkratka za *télégraphie n. téléphonie sans fil* = bezdrátová telegrafie nebo telefonie, rozhlas.
- 50 *v dopise kamarádovi* — patrně nepřesná citace Wolkerova dopisu A. M. Píšovi, psaného 21. února 1923 v Prostějově: „Napsal jsem mu (Teigovi, pozn. vyd.) také, že po přečtení francouzského čísla ‚Hosta‘ jsem pro svou osobu zjistil, že Erben je mému názoru na proletářské umění a moderní vůbec bližší než všichni ti jepicovití mladí Francouzi...“ (Jiří Wolker, *Listy přáteli*, 1951, s. 90.) — Když v dopise předsedovi Devětsilu Jindřichu Honzlovi na jaře 1923 Wolker oznamuje své vystoupení z Devětsilu, jako první důvod uvádí: „Program těch, kteří v 9silu trvají, není programem mým (K. J. Erben je dle mého názoru blíž k proletářskému umění než Ivan Goll a třeba i Apollinaire).“ (Citováno podle otisku dopisu v práci Ladislava Štolla *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, 1950, s. 51.)
- 51 *duchaplých pantomim* — narážka na Nezvalovu knihu *Pantomima* (1924) i na žánr pěstovaný poetisty: Nezval napsal libreto pro pantomimu *Historie řadového vojáka* (zařazeno do knihy *Pantomima*, 1924, s. 109–111), *chaplíniádu Charlie před soudem* (*Sršatec* 2, 1921–1922, č. 50, s. 3–4, 26. října 1922) aj. (jsou zařazeny do 22. sv. *Díla Vítězslava Nezvala*, nazvaného *Scénické básně, hry, scénária a libreta*, Praha 1964).
- rebusových vynálezců* — narážka na báseň Jaroslava Seiferta *Rebus* (ve sbírce *Na vlnách TSF*), využívající hádankářské formy rebusu.
- Folies-Bergères* — pařížské divadlo založené r. 1869, které si získalo slávu jako největší pařížský revuální podnik.
- 52 *DISK* — první revue Devětsilu, jíž vyšla pouze dvě čísla; první z r. 1923 redigovali Jaromír Krejcar, Jaroslav Seifert a Karel Teige, u druhého čísla z r. 1925 přibyl do redakce Artuš Černík.
- PRAŽSKÉ SATURNALIE* — edice vydávaná Ústředním studentským knihkupectvím a nakladatelstvím v Praze a redigovaná v letech 1924–1925 Františkem Götzem;

tehdy v ní vyšla Nezvalova *Pantomima* (1924), Nezvalův *Wolker* (1925) a drama Jana Bartoše *Vzbouření na jevišti* (1925); 4. sv. edice vyšel až r. 1930 (Nezvalovo drama *Strach*).

Na vlnách TSF — viz pozn. ke s. 49.

AVANTGARDA č. 3

Pásmo 1, 1924–1925, č. 11–12, s. 9, (květen) 1925; bez podpisu.

- 53 *vyplněné články a verši o Pásmu* — kromě Fučíkovy stati *Likvidace Wolkerova kultu* (viz zde na s. 46–52) je v 3. č. *Avantgardy* satirická báseň Františka Branislava *Poetistická* (viz zde na s. 59).

JAROSLAV SEIFERT A KAREL TEIGE, HOST A DEVĚTSIL

Pásmo 1, 1924–1925, č. 7–8, s. 1, únor 1925.

- 54 *Opustili jsme redakci časopisu Host* — od začátku 4. ročníku *Hosta* byli členy redakce zástupci Devětsilu Jaroslav Seifert a Karel Teige; šlo o pokus soustředit v *Hostu* téměř celou generaci a vytvořit reprezentativní revui mladé české poezie a kritiky. (Prohlášení *Literární skupiny a Devětsilu o spolupráci a jiné materiály k tomu* viz v 1. sv. této edice, s. 587–606.) Vystoupení J. Seiferta a K. Teiga z redakce je oznámeno na poslední straně 3. čísla 4. ročníku *Hosta* (s. 96).

Jeřábek v Hostu č. 3 — míněna próza Čestmíra Jeřábka *Světlo* (Náčrt filmového tématu), otištěná v *Hostu* 4, 1924–1925, č. 3, s. 65–70. — Jeřábek na invektivu odpověděl v *Národním osvobození* (r. 2, č. 38, s. 7, 8. 2. 1925) touto glosou:

Host a Devětsil. Ke kratochvilnému říkání, otisknutému pod tímto záhlavím v 7.–8. dvojčísle Pásma (kterýžto časopis je jinak dobře a čile veden spisovatelem A. Černíkem), podotýkám toto: Jsem člověk skromný a

pokorný (jak mi nejednou vytkla kritika, soudíci patrně, že bych měl právo býti méně skromný a pokorný), a nikdy jsem nenutil redakci Hosta, aby mou práci Světlo (viz 3. č. Hosta) zařadila na čelné místo listu. Redakce (pp. Blatný a Götz) tak naopak učinila na vlastní vrub a bez mého vědomí, majíc k tomu asi umělecké důvody. Pokud pak jde o kritické příspěvky v rubrice Panorama, jež prý nyní po odchodu členů Devětsilu z redakce Hosta jsou muzeální, kdežto dříve byly „jasně průbojné“, ponechávám, zdržuje se jako jeden z přímo zúčastněných polemiky, rozhodnutí čtenářstvu. Jak toto rozhodnutí dopadne, nikterak nepochybuji. Hostu jde ta „muzeálnost“ k duhu. Kéž by tak šla k duhu Disku jasná průbojnost!

Č. Jeřábek.

(V druhé části své poznámky reaguje Jeřábek na glosu Pásmo nadepsanou Host 4 čili rozplynulý sen o listu generace — zde přetištěna na s. 55.)

Obsáhlejší odpověď na Seifertovo a Teigovo prohlášení otiskl Č. Jeřábek v Tribuně 7, č. 33, s. 8, 8. února 1925, bez nadpisu.

HOST 4 ČILI ROZPLYNULÝ SEN O LISTU GENERACE

Pásmo 1, 1924—1925, č. 7—8, s. 12, únor 1925; bez podpisu.

55 *Rozmáchnutí v Tribuně* — míněn patrně některý článek Čestmíra Jeřábka, který psal do deníku Tribuna pravidelně o brněnském divadle, o činnosti Literární skupiny aj. v *drobčích z devětsiláckého stolu* — míněny verše Vítězslava Nezvala Z památníku (Host 4, 1924—1925, č. 4, s. 109 až 111) a stať Karla Teiga Moderní kinografie a Louis Delluc (Host 4, 1924—1925, č. 4, s. 121—123).

rýmování Branislavovo — ve 4. čísle Hosta 4, 1924—1925 jsou dvě básně Františka Branislava: Verše (s. 106) a Děvčátko, tak láska začíná (s. 111).

P. Bartoši Vlčku — Bartoš Vlček (1897—1926), lyrik sváru mezi snem a skutečností, prozaik, kritik a překladatel, spoluzakladatel Literární skupiny a Hosta.

P. Knap — Josef Knap (nar. 1900), prozaik, literární kritik a divadelní historik; ve 4. čísle Hosta 4, 1924—1925, s. 128, je příznivá recenze Čestmíra Jeřábka o Knapově povídkové knížce *Píseň na samotě* (vyšla r. 1924).

dramatik hájí svou živnost — míněn článek Lva Blatného *Hypochondrie divadla* (Host 4, 1924—1925, č. 4, s. 127 až 128.)

FRANTIŠEK GÖTZ, HOST A DEVĚTSIL

Host 4, 1924—1925, č. 5, s. 157, únor 1925.

56 *Jeřábková próza* — viz pozn. ke s. 54.

Schulz, Báseň statistická, Halas v 1. čísle — Karla Schulze *Báseň statistická* (Host 4, 1924—1925, č. 1, s. 13); *báseň Františka Halase Hvězdné ideogramy* (tamtéž, s. 14).

ARTUŠ ČERNÍK, HOST, ROČ. IV, Č. 5

Pásmo 1, 1924—1925, č. 10, s. 8, duben 1925; bez podpisu.
(*V titulu uvedeno chybně Host, roč. V., č. 5.*)

58 *Arnošt Ráž* — (1884—1925), básník a grafik, strýc Konstantina Biebla, který s ním vydal společnou sbírku *Cesta k lidem* (1923), člen Literární skupiny; 5. číslo Hosta 4, 1924—1925 je uvedeno nekrologem Konstantina Biebla *Za Arnoštem Rážem* (s. 129) a básněmi A. Ráže *Mrtvá zvonice* a *Milostná* (s. 130).

A. M. Piša — na s. 133—134 je otištěna báseň A. M. Piši *Sám*.

Č. Jeřábek — na s. 134—137 je od Čestmíra Jeřábka fragment *Z nového románu*.

Josef Chaloupka — na s. 137 je báseň Josefa Chaloupky *Dým na obloze*.

František Branislav — na s. 138 je báseň Fr. Branislava *Na domov vzpomínám...*

podle 21 podmínek — patrně narážka na Branislavův verš „Zpěv práce jítrem slyším, večerem milostná vyznání“

(z básně Na domov vzpomínám...), v čemž Černík spatřuje pozůstatek proletářské poezie (21 podmínek bylo vyhlášeno r. 1920 pro vstup dělnických stran do Komunistické internacionály).

Fraenkl — míněna stať Pavla Fraenkla Básnický zjev Konstantina Biebla (s. 146—149).

Biebla, jenž zasedl v čelo stolu — Bieblův nekrolog Za Arnoštem Rážem byl otištěn v úvodu 5. čísla Hosta.

Panorama — rubrika drobných článků, glos a recenzí v Hostu; v 5. č. je tam mimo jiné Götzova odpověď Pásmu Host a Devětsil (viz zde na s. 56—57) a glosa Čestmíra Jeřábka Optimismus na komando (s. 159—160), útočící na jednostrannost poetismu: „Zpěv nového básníka chce být všeobslhlým, ale vylučuje tak závažnou složku lidského života, jako je vědomí sociální křivdy a nerovnosti. Podoban měsíci obrací k nám poetismus stále jen jednu tvář — tvář kladu, necháváje tvář záporu ve stínu. [...] Opravdové umění — nejen moderní — bude vždy polyfonní.“

Seifertův vývoj — míněna stať Františka Götze Vývoj Jaroslava Seiferta, která však je až v 6. č. Hosta 4, 1924—1925, s. 161—165.

FRANTIŠEK BRANISLAV, POETISTICKÁ

Šlehy 5, 1925, č. 11, s. 84, 20. května 1925. Parodická báseň Branislavova byla původně otištěna v Avantgardě 1, 1925, č. 3, str. 4, březen 1925, tam však bez poznámky, přidané redakcí Šlehu.

VÁCLAV LACINA, POHOSTINNÁ

Pásmo 1, 1924—1925, č. 11—12, s. 6, (květen) 1925; podepsáno Lacina.

60 *Nejprve přinesl...* — Lacinova báseň je parodíí na báseň Františka Branislava Děvčátko, tak láska začíná (Host 4, 1924—1925, č. 4, s. 111), začínající „Nejprve přinesl jas-

mínu bílý květ./ — Děvčátko, tak láska začíná. — „, přičemž druhý verš je refrémem opakujícím se ve všech šesti dvouveršových strofách básně.

s Miroslavem Ruttem — Miroslav Rutte (1889—1954), básník, prozaik, esejista, literární a divadelní kritik, redaktor Národních listů (1917—1941), v letech 1918—1930 vydával a redigoval týdeník Cesta. Vystupoval jako představitel kulturní pravice proti naší levicové avantgardě.

VÁCLAV LACINA, LACINÉ EPIGRAMY A NÁPADY À LA HOFFMEISTER

Pásmo 1, 1924—1925, č. 11—12, s. 7, (květen) 1925; bez podpisu.

61 *CESTU* — narážka na literární a kulturně politický týdeník Cesta, který vydával v letech 1918—1930 Miroslav Rutte (viz pozn. ke s. 60).

Apollona — Apollon, literární a umělecká revue (pak podtitul Revue pro kulturní život), vycházel v letech 1923 až 1925. Redigovali jej F. X. Heppner, Jan Klepetář, Sláva Horák, Franta Kocourek a Frank Tetauer. Poslední číslo vyšlo 16. ledna 1925 (roč. 2, 1924—1925, č. 6).

DISK — viz pozn. ke s. 52.

ADOLF HOFFMEISTER, ARTUŠ ČERNÍK

Host 5, 1925—1926, č. 1, s. 32, říjen 1925; podepsáno šifrou A. H. Přetištěno v knize A. Hoffmeistera Cambridge — Praha (1926) na s. 91.

62 *na letáku* — narážka na časopis Pásmo, který měl v podtitulu nebo v tiráži různá označení se slovem leták (Internationales Flugblatt, mezinárodní leták pro moderní kulturu, mezinárodní moderní leták, moderní leták); Černík byl jeho vydavatelem a odpovědným redaktorem.

Avantgarda 1, 1925, č. 2, s. 6—9, (únor) 1925; podepsáno Dav.

- 63 *suprematizmu* — suprematismus, jeden ze tří proudů ruského abstraktního malířství (vedle rayonismu a konstruktivismu). Jeho manifest vyšel v roce 1915 v Petrohradě, na jeho formulaci se podílel i básník Majakovskij. Hlavním tvůrcem směru byl Kazimir S. Malevič.
Untergang des Abendlandes — (něm.) zánik Západu; nářka na dílo německého filosofa dějin Oswalda Spenglera (1880—1936) *Der Untergang des Abendlandes*, vydané ve dvou svazcích r. 1918 a 1922 a vyznačující se pesimistickou kulturní filosofii.
- 64 *Immaculaty* — *Immaculata* (lat.), Neposkvrněná, zejména Panna Maria.
v Raub und Morde — (něm.) v lupičství a vraždění.
Jamesom — William James (1842—1910), americký psycholog a filosof, jeden z hlavních zástupců pragmatismu. Spolutvůrce tzv. James-Longovy hypotézy o původu citů, podle níž příčinou emocionálních hnutí jsou organické pochody jako dýchání, tlukot srdce, inervace vnitřních orgánů.
Höfdingom — Harald Höfding (1843—1931), dánský filosof a psycholog, zástupce nové racionální filosofie.
Bechtereom — Vladimír Michajlovič Bechtěrev (1857 až 1927), ruský neurolog, fyziolog, psychiatr a psycholog, zakladatel ruské experimentální psychologie a mechanického směru v psychologii (reflexologie).
Forstrom — Vilém Forster (1882—1932), český psycholog a psychotechnik, pěstoval tzv. dynamickou psychologii, která se snažila vyložit duševní dění na podkladě nervového mechanismu.
- 65 „*Jeho umění...*“ — citát ze stati Františka Götze Koncepce perspektivismu a její vztah k nové poezii, *Host 4*, 1924 až 1925, č. 4, s. 118—121 (citát na s. 120).
„*Umění jako zvláštní odvětví výroby...*“ — citát ze stati Karla Teiga *Umění sovětského Ruska*, *Host 4*, 1924—1925, č. 2, s. 34—46, listopad 1924 (citát na s. 34).

- 66 *Taylor* — Frederick Winslow Taylor (1856—1915), americký inženýr, autor způsobu organizace práce, který zajišťuje její vysokou intenzifikaci a tím růst její produktivity.
- 67 *non glossant glossas, sed glossarum glossas* — (lat.) neglosují glosy, ale glosy glos.
Cocteau — Jean Cocteau (1889—1963), francouzský básník, prozaik, dramatik, esejista, malíř, filmový pracovník. Prošel kubismem, dadaismem a surrealismem, spojoval avantgardnost se společenskou kritikou, projevoval se však u něho sklon k senzačnosti a apartnosti.
„*La fin est délectation*“ — (franc.) cílem je rozkoš, požitek.
- 68 *apercepcion* — *apercepce* (z lat.), vnímání závislé na předcházející zkušenosti, záměrné, vědomé vnímání.
„*psychischer Gesamtzustand*“ — (něm.) celkový psychický stav.
„*Ding an sich*“ — (něm.) „Věc o sobě“, filosofický termín, vyjadřující rozdíl mezi věcí, jak existuje nezávisle na našem poznání jako objektivní realita, „sama o sobě“, a mezi tím, jak se jeví v našem poznání. Významnou úlohu hraje tento pojem ve filosofii Immanuela Kanta (1724—1804).

AVANTGARDA, ROČ. I, Č. 1 a 2

Pásmo 1, 1924—1925, č. 10, s. 6, (duben) 1925; bez podpisu.

- 70 *v článku Poetizmus* — zde přetištěn na s. 63—69.
kadavru — *kadáver*, zastaralé *kadávr* = mrtvola, mršina, zdechlina.

EDUARD URX, NA VLNÁCH TSF, POÉZIA
JAROSLAVA SEIFERTA

Dav 1, 1924—1925, č. 2, s. 56, jaro (březen) 1925; podepsáno šifrou -rx.

- 71 *knihou Nezvalovou* — míněna *Pantomima* (1924).
Poesie légère — (franc.) lehká (ev. lehkomyšlná) poezie.

72 *pani Lavecká* — H. Lavecká, majitelka salónu krásy (Représentation Générale de l'Institut de Beauté de Paris) v Praze.

J. Vodák v Českom slove — kritika Jindřicha Vodáka o Seifertově sbírce *Na vlnách TSF* vyšla pod názvem *Veselá poezie Seifertova v Českém slově* 17, č. 54, 5. března 1925, s. 5 (podepsáno jv.-). Obsáhla recenze není tak kladná, jak by se mohlo zdát z formulace *Urxovy*; otiskujeme tu proto z ní nejvýznamnější pasáže:

„[...] Vypadá to, jako by se Seifert naprosto zřikal všech svých dřívějších věr a jako by se staral jen o to, že si musí co nejpříjemněji osladit ubíhající chvíli: užij dne! Všecko je pošetilost, malichernost, blud kromě radosti, kterou si opatříš. Žije-li tolik lidí po válce tím způsobem, proč by se ho nepřidržel i Seifert?

[...] až dosud nikdy netvoří sám ze sebe, z přímých, svobodných popudů, nýbrž z mladé, podléhavé snahy, aby se někomu zavděčil a zachoval se podle jeho přání, aby se ukázal být schopným přivržencem jeho programu. Dovedl kvůli Neumannům a Olbrachtům dělat revoluční komunismus, dovede kvůli jiným dělat něco jiného, tiskl ‚verše‘, teď tiskne ‚poezii‘, aby to připomnělo program ‚poetismu‘. [...]

[...] Jistě a jistě, co si mají dnes počít ti dětinští lidé, kteří před několika málo léty rozběhli se do života s tak nadšeným revolučním blouzněním a bezpečným očekáváním, že nebudou mít nic jiného na práci nežli umírat na barikádách nebo být výkonnými silami komunistické diktatury? Založili celou svou budoucnost na tom, nechystali se na nic jiného a čeho se tedy nyní mají chopit? Mají být rybáři na Sahaře, kapitány bezedných lodí a vršit marnost na marnost? [...] Psina zdá se být v prvním návalu rozčarování jedinou záchranou [...].

U Seiferta je ta výhoda, že jeho značné básnické nadání udržuje v jeho výstřednostech a futuristických podivnostech smysl, eleganci, půvab, vtip, rozkošnou fantastičnost.

[...] Revoluční čerání přechází v krkolomné kousky obrazů, v odvážnou gymnastiku jejich výmyslů a poloh, ale čím jsou krkolomnější, tím více oplývají kouzlem pro

oči i sluch. [...] Ať jsou roztěkané, rozběhlé, bizarně rozptýlené, vyšinuté jako v horečce nebo šilení, mají vždycky jeden jediný důvod, který je váže ve výmluvný a vzrušivý celek. A dokonce ‚anekdoty‘, epigramatické poznámky a sentence, ty jsou opravdu mladě veselé a rozveselující, umějí se zalíbit nápadem, vtipnou pointou, hochovskou skotačností.

Knížka není ‚dílo těžké jako dělnická práce‘, naopak, směřuje ke kapriciózní, toulavé lehkosti, ale aspoň se nad ní může říci, že ‚blážen, kdo v mládí byl mlád‘. Má-li jakou podstatnou chybu, je to ta, že její mládí jest jen literárně uděláno a zase toliko na krátkou chvíli, za kterou není vidět dál, kde by hra přestala být hrou.“

DAV, JARO 1925

Pásmo 1, 1924—1925, č. 11—12, s. 9, (květen) 1925; bez podpisu.

74 „*Poetiisti... nie sú to celí ľudia...*“ — citát z *Urxovy* kritiky Seifertovy sbírky *Na vlnách TSF*, zde přetištěna na s. 71—73.

Kriticky, byť blahovonněji přijalo *Pásmo* už 1. číslo *Davu*. Nepodepsaná glosa *Dav* (*Pásmo 1, 1924—1925, č. 9, s. 6, březen 1925*) zní:

„*DAV*. Komunisticky orientovaná čtvrtroční revue mladé generace slovenské. Těžiště je spíše v úvahách a teoretických článcích než v uměleckých příspěvcích, vězících v bludu „proletkultní“ poezie. Mimo to výběr je úžasně nekritický. Vedle *Masereela* — *La Gandova* nemožná linolea. Hromadění revoluční naivity. Manifest, jehož nadsázky hraničí s komikou. Dobře míněno, avšak špatně uděláno. Typografická úprava moderní. Básně: *J. Elen, Weiskopf, Tomašik, Hora, Novomeský, Poničan, Kassák*. Stati o národnostní otázce, svobodě tisku, inteligenci a proletariátu, agrární ideologii. Provakace.“

Tato glosa byla komentována v *Davu 1, č. 2* — jaro 1925 v přehledu, jak bylo první číslo *Davu* přijato v českých zemích (*Za Moravou, s. 60—61*), těmito slovy:

„Pásmo č. 9. Umelecké příspěvky vraj vezí »v bludu ‚proletkultní‘ poezie. Mimo to výběr je úžasně nekritický. [...] Hromadění revoluční naivity. Manifest, jehož nad-sázka hraničí s komikou. Dobře míněno, avšak špatně uděláno...« Ach, milí súdruhovia, mnoho vecí je komických na svete. Tak napr. považovať niekoľko slov na obálke čitateľovi ad informandum za manifest!! (Z tej nehoráznosti vás predsa nechceme viniť, že ste zaň považovali — bože odpusť — Siráckeho Vlajku na Hima-láji!) To temer hraničí s niečim iným než s komikou. Ale vskutku je komické, keď sa hovorí s vážnou tvárou o ‚blude‘ (vážení!), alebo fackuje vedecká psychologická terminológia. Nuž hej, stávajú sa rôzne komické veci aj v ‚lepších rodinách‘. Ináčej je kritika myslená dobre, ale zle dopadla.“

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

*Avantgarda 1, 1925, č. 4, s. 11, duben 1925 (číslo k 1. máji).
Podepsáno: DAV, Julius Fučík, F. C. Weiskopf.*

75 *Studentská revue* — časopis vydávaný od r. 1921 Ústředním svazem československého studentstva; v prvních pěti číslech 1. ročníku za redakce Bedřicha Václavka a K. L. Kácla soustřeďoval levici generace a zaměřoval se na literární tvorbu, po jmenování nové redakce se věnoval stavovským a sociálním problémům studentským, v roce 1925 se stal orgánem studentů inklinujících k sociální demokracii. — Narážka v Avantgardě se týká glosy o druhém čísle Avantgardy, kterou napsal Karel Víšek (Avantgarda, časopis studentů a dělníků. Studentská revue 4, 1925, č. 1, s. 14–15, 15. března 1925, podepsáno K. V.):

Avantgarda, časopis studentů a dělníků. Díky zakročení naší policie zmizelo komunistické studentstvo v podzemí illegality právě v době, kdy bylo velmi zajímavé sledovat,

jak na ně působí usnesení V. kongresu III. internacionály, jak je nadchlo, že o Trockém se hlasuje v organizacích na vlas tak, jako před lety hlasovali hasiči o pravosti Rukopisů. Komunistické studentstvo je dnes skutečně roz-poltěno na více směrů, ale co je závažnější, je deprimováno. Nutno uznat, že si komunističtí kolegové dávají s Avantgardou práci. Druhé číslo je lepší prvního, je v něm také méně jazyků. Němčina úvodníku dala by se zlepšit, Weiskopfovy básně ovšem sotva. Studentskou hlídku charakterizuje to, že referát o valném shromáždění je čtyřikrát kratší než informace o Proletstudu, které čtenářům Studentské revue už jsou z minulého ročníku známy. Dobrá je studie Jiřího Macha, kde proti Masarykově „idealistické“ metodě v sociologii staví metodu historickomaterialistickou. Mach je ovšem důslednější při kritice první než v užití druhé. Je „ideologickým“ a nikoli historickomaterialistickým nazíráním vysvětlovat si politiku soc. dem. strany (myslím, že správně před-pokládám, že Machovi sociálpatriot = reformista = sociální demokrat jsou pojmy totožné) vlivem Masarykovy osobnosti a Sociální otázky. Poměr Masarykův k socialismu a dělnickému hnutí je jistě ne vždy prospěšný, ale o hodně spleťitější. — Záslužné je odsouzení poetismu. Bylo by však zajímavé dočíst se v Avantgardě řešení tohoto problému: Když Seifert a jiní vystoupili se svými sbírkami, Teige se svými programy, viděli v tom důkaz růstu a průbojnosti komunistické strany, a jistě tehdy v revoluční poezii se odrážela sebevědomá nálada komunistické strany. Nezcadlí se také dnes komunistické hnutí — v poetismu? Avantgarda, měla se původně jmenovat „levý, levoj, der linke“, naznačila svou linii tím, že na svůj štít vyzdvihla „starou gardu“. Ovšem v druhém čísle se už řídí zázračnou fórmulkou, která zachovala jednotu Kostufry: Že komunističtí studenti nemají práva ani povinnosti jakkoliv se vyjádřit o posledních událostech ve straně. Takový hradní mír, založený na pštroší politice, nemůže dlouho trvat. Studentský článek v Rudém právu z 8. března byl už značně nervózní.

Pan Peroutka napsal do Přítomnosti — týká se článku Cesta

generace od revoluce k leknínům, Přítomnost 2, 1925, č. 13, s. 193—195, 9. dubna 1925; podepsáno šifrou -fp-.

PŘÍTOMNOST, Č. 13

Pásmo 1, 1924—1925, č. 11—12, s. 9, (květen) 1925; bez podpisu.

77 *Peroutka o Devětsilu* — článek Cesta generace od revoluce k leknínům, viz pozn. ke s. 75.

Mládí nám píše — pod tímto redakčním titulkem byl v Přítomnosti 2, 1925, č. 14, s. 223—224 (16. dubna 1925) otištěn dopis čtenáře, šifrovaný J. P. Praví se v něm na adresu Ferdinanda Peroutky mimo jiné:

„[...] Hle, mládím umíte vysvětlit milenectví ke krásám světa, nevidíte to i při rozčarování a vzteku? A myslíte, že je Seifert a Devětsil vůbec méně revoluční a marxistický, když nechce dělníky odvracet od světa líčením jeho ohavností, ale chce je potěšit, že stojí za to žít, že je čekají velké krásy světa, a tak je posilovat v boji? [...]

Vám se to moc nelíbí, ale já mám z toho radost, že Seifertovi chutná jíst, že nemiluje šhubánky jako stará panna a že umí všem lidem udělat chuť na ananasy a banány. Můžu Vám taky prozradit, že kouří egyptky. Až bude starší, snad bude kouřit lulku a bude se anglicky orientovat.

Dělají prý Vám jakési potíže jeho slova, která nechtějí být brána doslova. Z toho si nic nedělejte, mnoha lidem se tak vede, a myslím, že nejste tak pozadu, aby slovo smělo mít pro nás jen ten smysl, který Vám může dát každý profesor češtiny. Není tu, prosím, ani stopy po symbolismu, tak afektovaní nejsou, je to, chcete-li, krásná bublina, vypouštěná z úst bez apoštolského poslání, která hraje všemi barvami, tvary a zvuky, a v čem ti starší chtějí vidět jen trochu mydlin, foukání a otevřenou pusou.

V něčem s Vámi souhlasím. Mrzí mě, že Seifert nehraje tenis a že se mu zdá, že struny lkají. Navrhuji, aby se několikrát praštil raketou při hře a zaručuji se, že napíše

novou, mnohem krásnější báseň. Navrhuji dále, aby se někdy zamotal při koupání do leknínů a napil špíny, a přejde ho chuť být takhle sentimentální.

A teď ještě k té interpunkci. [...] Dovolte, abych pozměnil Vaši větu: byla by malá poezie, kdyby se musila bát, že zakopne bez tečky nebo čárky.“

K dopisu je připojena poznámka Ferdinanda Peroutky (šifrovaná F. P.), v níž se mimo jiné praví: „O milé house zlaté! Kdo nepochopí ze Seifertovy knížky, co je poetismus, pochopí to jistě z Vašeho dopisu. To je — tak říkajíc — záviděnfhodný stav mládí. [...] I my, drahý pane, jsme byli princí v Arkádii. Jenže člověk, bohužel, po této blažené době zůstane ještě deset, dvacet, třicet let na živu, potká ho to či ono, a to se pak už pobledleji plíží po světě a hledá pravdu. Takový už je světaběh, že třicetiletí lidé budou vždy dvacetiletými pokládáni za pitomce z toho důvodu, že byli přinuceni mít více rozumu. S tichou škodolibostí očekávám, že i Vám bude jednou třicet let. Pak mi zase něco napište.“

nabacáno p. B. — dopis Eduarda Basse, reagující na výše uvedený dopis J. P., byl otištěn v Přítomnosti 2, 1925, č. 15, s. 240 (23. dubna 1925; šifra B.) pod redakčním titulkem Mládí dostává nabacáno. Praví se v něm mimo jiné: „...není tomu tak dávno, co falešné heslo o fedrování mladých posedlo všechny starší pány, kteří nechtěli vypadat tak staří, jak jsou. Ale jediné správné fedrování mladých je nefedrovat je vůbec. Nechat je plavat, jak umějí. [...] Prozatím leží před nimi celá česká kultura na bříshe. Totiž celá ne, jen ta buržoazní, která vždycky myslí na to, jak má vypadat a jak se tvářit. Vy mi rozumíte, že těmito buržousty mohou být i velmi vážní činitelé z partají socialistických. A čím jsou ti mladí lidé dneška nepřijemní, to je také jejich buržoaznost. Vzpomenu-li, jak se rval se životem František Gellner! A jak šel na všechny věci mladý St. K. Neumann!“ [...] „vůně doků a krčem a námořníků a exotických jmen nebyla vynalezena v roce 1920, nýbrž existovala už taky před čtvrt stoletím. Jenomže lidé, které vábila, šli za ní a žili v ní a neskládali jen o tom v kavárně básničky. [...]

Neboť vzdychá-li mladý člověk ,kdybych já měl tak štěstí a dostal se do Francie', myslím, že to s jeho mužstvem není dost v pořádku. Zdá se, že čeká, až si ho někdo namluví a zaplatí mu cestu první třídou do Nizzy, aby tam mohl se svými velkýma očima křičet radostí.“ *co ztratil hlas* — narážka na dřívější vystupování Bassova v kabaretech, zvl. v Červené sedmě.

Jestliže si blahobytné stáří... — parafráze závěru Bassova článku:

„Jestliže štěně žere viks, ohlodává škrpály, trhá kapesník, kouše koberec, rve se s pentlí, tlape do žrádla a šteká na hrnec — nechte je vyvádět, z toho všeho vyroste, až mu vypadnou cucáky. Ale když udělá v pokoji nečistotu, je nutno je vzít, oříť mu v tom několikrát čumák, napráskat mu a vyhodit je za dveře.“

F. C. WEISKOPF, 100 PROCENT

Avantgarda 1, 1925, č. 4, s. 8—10, duben 1925 (číslo k 1. máji).

78 *Ferdinand Freiligrath* — (1810—1876), německý básník, ve čtyřicátých letech 19. století spolupracovník Marxův v revolučním hnutí, autor revoluční lyriky a sociálních básní; později přecházel postupně na buržoazní pozice. *Dejte mi zbraň...* — verše ze 4. zpěvu Nezvalova Podivuhodného kouzelníka (zařazen do Pantomimy, 1924; od r. 1930 v Básních noci).

79 *Na řadrech sedají mně lýrovci...* — verše z básně Exotická láska z Nezvalovy sbírky Pantomima (1924).

Rosinu Lodollu — Rosina Lodolla, báseň Nezvalova ze sbírky Pantomima.

Lenín, toť „moderní Dionýsos“ — citát z Nezvalovy básně Památce Mikuláše Lenina (ve sbírce Pantomima).

„*Správně konstruované umění...*“ — citát z Teigovy stati Naše základna a naše cesta, *Pásmo 1, 1924—1925, č. 3, s. 1—2, září 1924* (je přetištěna v 1. sv. této edice na s. 607—618, citát na s. 618).

80 „*estetika stroje...*“ — tamtéž, citát v 1. sv. této edice na s. 611.

Cukrová pochoutka Lukrecie... — citát z Nezvalovy básně Lukrecie, otištěné v *Pásmu 1, 1924—1925, č. 9, s. 3* a zařazené pak do sbírky *Menší růžová zahrada* (1926).

„*Poezie...*“ — citát z Václavkova článku *Moderne tschechische Dichtkunst*, *Pásmo 1, 1924—1925, č. 2, s. 1—2.*

Miss Gada-Nigi — báseň Jaroslava Seiferta o artistce ve sbírce *Na vlnách TSF* (1925).

dělník z Českomoravské — První českomoravská továrna na stroje v Praze-Libni, založená r. 1871.

81 „*Celý intimní objatý svět...*“ — citát z první části Václavkovy německé recenze Seifertovy sbírky *Na vlnách TSF* pod titulem *Auf den Wellen der T.S.F.*, *Pásmo 1, 1924—1925, č. 10, s. 6, duben 1925.*

Píše-li Honzl o Nezvalovi — v doslovu k Nezvalově knize *Pantomima, 1924, s. 139—140* (pod nadpisem *K Pantomimě*).

82 *Prampolini* — míněn výtvar italského futuristického malíře, architekta a sochaře Enrica Prampoliniho (nar. 1895). *Cocteau* — viz pozn. ke s. 67.

Weimarer Bauhaus — Staatliches Bauhaus Weimar, vysoká škola pro architekturu a výtvarnictví, založená r. 1919 ve Výmaru sloučením Akademie výtvarných umění a uměleckoprůmyslové školy; r. 1925 přeložena do Dessavy, r. 1932 do Berlína, r. 1933 úředně zrušena. Její zakladatel Walter Gropius založil výtvarnou tvorbu na spojení všech jejích oborů a na rozvinutí tvaru z účelu, techniky a materiálu.

Stravinskij — Igor Fjodorovič Stravinskij (1882—1971), ruský hudební skladatel, žijící od r. 1908 ve Francii a USA. Vyšel z ruské hudby, později se v jeho díle uplatnily vlivy džezu a experimentátorství.

On ne peut pas épater le bourgeois — (franc.) není možno popudit, ohromit měšťáka.

Écraser le bourgeois — (franc.) rozdrtit měšťáka.

Boucherových obrázků — François Boucher (1703—1770),

francouzský malíř rokoka, maloval portréty, obrazy mytologické, mravoličné, galantní, pastorální scény aj.

JOSEF HORA, LITERÁRNÍ POZNÁMKY

Avantgarda 1, 1925, č. 5, s. 4—5, (červen) 1925.

- 84 *Čapek, Šalda, Lom, Dvořák chápali se kolektivních proků dramatických* — míněno drama Josefa Čapka *Země mnoha jmen* (1923); Šaldovo drama *Zástupové* (1921, prem. 1932); Stanislava Loma (nar. 1883) *Převrat* (1922), *Žížka* (1925); Arnošta Dvořáka (1881—1933) *Husité* (1919) a *Nová Oresteia* (1923).
- 85 *Zinověv* — Grigorij Jevsejevič Zinověv (1883—1936), vl. jm. Gregory Apfelbaum, bolševický politik, od r. 1918 předseda III. internacionály; r. 1925 přešel do opozice, později byl vyloučen z VKS(b) a v r. 1936 popraven.
- 86 *L'invitation au voyage* — (franc.) Vyzvání na cestu, báseň Charlesa Baudelaira ze sbírky *Květy zla*.
k Londonovi — Jack London, vl. jm. John Griffith London (1876—1916), slavný americký prozaik.
syntetistů — viz stať Františka Kropáče *Syntetismus*, přetištěnou zde na s. 87—92, článek F. C. Weiskopfa *Gaumontův týden*, přetištěný zde na s. 93—98, a poznámky k němu na s. 667—668.

FRANTIŠEK KROPÁČ, SYNTETISMUS

Leták syntetismu M 20 (Mýtus dvacátého století) 1, č. 1, s. 1—2, červen 1925.

- 89 *optorytmický* — zrakově rytmický, využívající střídavých rytmů světla.
- 90 *synoptická* — sestavující a přehlízející současně různé paralelní jevy.

F. C. WEISKOPF, GAUMONTŮV TÝDEN (KRONIKA V GLOSÁCH A POZNÁMKÁCH)

Avantgarda 1, 1925, č. 5, s. 5—7, (červen) 1925. Vypuštěna poslední část nazvaná Lůza!, komentující časopis mladých dělníků a středoškoláků drážďanských Der Mob. Zeitschrift der Jungen.

- 93 *Gaumontův týden* — podle Léona Ernesta Gaumonta (1863 až 1946), francouzského filmového producenta, tvůrce prvních mluvených a později barevných filmů, který r. 1907 zavedl výrobu kinožurnálu Gaumont Actualités, vlastně prvního filmového týdeníku.
Karl Kraus — (1874—1936), rakouský spisovatel a žurnalista, vynikající satirik, v letech 1911—1936 vydavatel časopisu *Die Fackel* (Pochodeň).
v posledním (novému Německu věnovaném) čísle Pásma — č. 11—12 prvního ročníku (květen 1925).
nazval naši Avantgardu „poslední gardou“ — v glose *Avantgarda č. 3 (Pásma 1, 1924—1925, č. 11—12, s. 9)*, zde přetištěna na s. 53.
v básniče Augusta Stramma — August Stramm (1874—1915) německý expresionistický dramatik a básník.
- 94 *Sture weltet blöden Raum* — poslední zkomolený verš básně A. Stramma *Granaten* (ze sbírky *Tropfblut*, 1919), přetištěné v *Pásmu 1, 1924—1925, č. 11—12, s. 4*. *Sture* je patrně novotvar *Strammův* (od adj. *stur*), místo *weltet* má být *waltet*; verš má asi tento smysl: Tupost vládne pitomým prostorem.
dozvíte na straně páté — míněn článek německého dramatika, básníka, prozaika, esejisty, historika umění a hudebníka Herwartha Waldena (vl. jm. Georg Lewin, 1878 až 1941) *Deutsche Berichtigung* (= Německá oprava), *Pásma 1, 1924—1925, č. 11—12, s. 5*. Walden zde však nepolemizuje s článkem německého historika výtvarného umění Adolfa Behna (1885—1948) *Deutsche Malerei* (= Německé malířství), otištěném v témže čísle *Pásma* na s. 2, jak mylně soudí Weiskopf, nýbrž s Behnovým článkem *Deutscher Bericht* (= Německá zpráva) z 9. č. *Pásma* (s. 5—6); polemika pak pokračovala ještě v dalších číslech *Pásma*.

„*Grau, Freund, ist alle Theorie!*“ — (něm.) nepřesný citát z Goethova Fausta, znějící správně: „*Grau, teurer Freund, ist alle Theorie.*“ = Šedivá je, drahý příteli, všechna teorie. v článku o nejnovější německé literatuře — Herwarth Walden, *Nejnovější německá literatura*, Pásmo 1, 1924—1925, č. 11—12, s. 2.

Aus stillen Winkeln... — úryvky z básně Herwartha Waldena *Gedicht* v témže čísle Pásmo na s. 5, znamenající v překladu:

Z tichých koutů křičí večerní ptáci
Tvé oko se otvírá nad mými těžkými údy...

Tvé prsty sní daleko ode mne, ode mne daleko
Z tichých koutů lkají moji divocí ptáci...
Má krev se rozprostírá jako železo kolem tvého těla.

Moje paže drží tvé tělo, které nepustím
Držím tvé tělo v jáсотu své krve
Nepustím tě, neboť mne miluješ

95 *Josef Kalmer* — článek J. Kalmera je v témže čísle Pásmo na s. 2.

Frans Masereel — (nar. 1889), belgický malíř a grafik, známý zvláště jako autor dřevorytů se silnou sociální a pacifistickou tendencí.

Georg Grosz — (1893—1959), německý expresionistický malíř, grafik a karikaturista, autor ostrých satir na buržoazní společnost a militarismus; od r. 1932 žil v USA.

Rudolf Schlichter — (1890—1955), malíř a grafik, spolupracující s dadaistickou skupinou a potom s různými revolučními sdruženími umělců, prošel vývojem od dadaismu k verismu, v pozdějším období byl surrealistou.

96 *Arthur Holitscher* — (1869—1941), německý spisovatel a novinář, od bohémy došel k socialismu; nejvíce se proslavil knihami cestopisných reportáží.

Passion eines Menschen — (něm.) Utrpení člověka, cyklus kreseb Masereelových; ukázkou z něho přinesla Avant-

garda v č. 4 prvního ročníku na s. 13 (představuje muže, stojícího se spoutanými rukama u zdi a čekajícího na popravu).

97 *Miss Gada-Nigi* — viz pozn. ke s. 80.

Algolem — Umělecké sdružení Algol vzniklo r. 1925 a vystoupilo s teorií tzv. syntetismu; jeho časopisu *Leták syntetismu M 20* vyšla jen dvě čísla (redigovali jej Konstantin Biebl, Karel Hradec a František Kropáč).

tohuwabohu — z něm. (pův. z hebrejštiny), zmatek, vřava, chaos, směsice.

sit venia verbo — (lat.) budiž dovoleno říci.

Kro — šifra básnička a prozaika Františka Kropáče (nar. 1898), teoretika syntetismu; jeho recenzi zde přetiskujeme:

Jar. Seifert: Na vlnách TSF. Poezie. (Nákladem V. Petra, Praha 1925.) Vzdušná poezie vzpomínání, touh, květin a zapomnění. Poezie exaltsie, beroucí na sebe často masku a oděv klauna (lyrické anekdoty). A konečně poezie limonád, zmrzlin, pudrů, ananasů, banánů a jiných lahůdek, vesměs exotických. Je podivno, že básník může pohlížet na život tak jednostranně. Činí-li tak J. Seifert úmyslně, je to tím horší. Ale přece je značná jeho síla obrazivá a evokační. Přináší určitý klad: je velmi křehký a jeho rytmus je místy opravdu nový. Jinde ovšem nemá rytmu vůbec. Má krásné obrazy, např.: „dole v písku usíná klaun jako pták, sníh jeho snů padá“ nebo „A zatím na křehkých rovnoběžkách země Historie stoletý břechtan se vine“. — Tyto dva obrazy jsou také nové. Seifert používá však také obrazů starých („hladina moře je zrcadlem hvězd a světél“) a obrazů otřepaných („dívka s hvězdou lásky na čele“). Je tudíž jeho kniha konglomerátem dobrých i špatných veršů a chválou věcí, jež mohou způsobit člověku požitek namnoze jenom chuťový. Labužnictví se příliš rozmohlo v této poezii. K němu se řadí anekdotičnost. Lyrické rebusy Seifertovy pobaví jistě jen několik málo vyvolených. Báseň nebo lépe: „báseň“ Počítadlo je příkladem absurdnosti obrazových básní. Proč je v této knize tak málo básní jako je *Osud* a *Horečka*? Proč je nám

Axism, bulletin A literárního sdružení Osa, Brno 1925, s. 4—8.

Redakci literárního sdružení Osa tvořili František Koukal a Jan Krejčí, členy sdružení byli dále Ladislav Bernatský, J. Z. Horský (= Jaroslav Zatloukal), Jaroslav Kopa, Vincenc Nečas, Otakar Nováček, Edvard Stavinoha, Ludvík Svoboda, Vladimír Vybral, zodpovědným redaktorem byl Ladislav Bernatský. Osa sdružovala posluchače brněnské filosofické fakulty. Ohlašovala ještě vydání bulletinu B (Fluktuism), ale k vydání již nedošlo.

- 101 *Soffici* — viz. pozn. ke str. 291.
L'arte tende... (it.) umění osudově směřuje k sebezničení.
 102 *Primum vivere...* — (lat.) nejdříve žít, pak teprve filosofovat.
 104 *pokusy Man Rayovy* — Man Ray (nar. 1890), americký malíř, fotograf a filmový režisér, přívrženec dadaismu a surrealismu.

STANISLAV K. NEUMANN, DOPIS Z PRAHY

Reflektor 1, 1925, č. 11, s. 13—14, 1. června 1925; podepsáno Sáša.

- 106 *bujnou báseň Vítězslava Nezvala* — v 11. čísle Reflektoru (na s. 12) je otištěna Nezvalova báseň Jaro, zařazená pak do Nezvalovy sbírky Menší růžová zahrada (1926).
 108 *o povídce Vančurově* — v 1. čísle Reflektoru byl otištěn na s. 2—3 a 5—7 pod názvem Odhodlání k vraždě úryvek z románu Vladislava Vančury Pole orná a válečná. V rubrice Proletářský rádce ve 4. čísle Reflektoru (s. 16) z února 1925 odpovídal Neumann na dopis čtenáře K. V. (= Karla Vrby) ze Semil, který si stěžoval na obtížnou srozumitelnost Vančurova slohu. Neumann zde napsal: „Samozřejmě má sloh veliký vliv na to, která kniha se líbí nebo nelíbí. A rozhodně sloh Philippův např. je

předkládána samá zmrzlina s ananasy? Tu si můžeme koupit u cukráře. A dovedeme-li ji jak náleží pozřít, vytvoříme podle poetického receptu sami dokonalou báseň. Neboť umění je uměním žít a užívat. Pan Seifert by se tedy měl stříci před takovými básněmi a nepsat jich, jinak bude jeho poezie právě podle teorie poetismu docela zbytečná.

- 98 *Z teoretické stati Františka Kropáče* — stať Syntetismus, Leták syntetismu M 20, č. 1, s. 1—2, červen 1925, zde přetištěna na s. 87—92.

báseň úvodní J. Landy — Jiří Landa (nar. 1904), básník a prozaik, který ve verších navázal na poetismus; v 1. čísle Letáku syntetismu M 20 měl tři básně, F. C. Weiskopf cituje z básně bez nadpisu, začínající veršem V románu jsem našel dívku milovanou... (s. 1).

první číslo bude zároveň posledním — vyšlo ještě 2. číslo (říjen 1925).

PAVEL FRAENKL, LETÁK SYNTETISMU M 20

Studentská revue 4, 1925, č. 7—8, s. 114—115, 20. června 1925; podepsáno -a-

- 99 *Kropáčova úvaha o „syntetismu“* — mluvína stať Františka Kropáče Syntetismus, přetištěná zde na s. 87—92.

F. Kovárna — František Kovárna (1905—1952), prozaik, historik výtvarného umění a překladatel; v 1. č. Letáku syntetismu M 20 měl na s. 3 prózu Muž bez těla.

J. Mašek — Jiří Mašek, básník a epigramatik (1905—1959), otiskl v 1. čísle Letáku syntetismu M 20 na s. 5—6 dialogický prolog Lidská komedie.

Špálová — Sonja Špálová (nar. 1898), vl. jm. Františka Ramešová, roz. Švehlová, básnířka a romanciérka, má v prvním čísle M 20 básně Smrt (s. 1) a Láska (s. 5).

Seifert se svým poetismem — mluvína recenze Fr. Kropáče o Seifertově sbírce Na vlnách TSF; zde je přetištěna v poznámce na s. 667—668.

ius primae noctis — (lat.) právo první noci, feudální výsada.

nutně bližší dělníkům než Vančurův. To máš docela pravdu. Těžko však umělci předpisovat, dokud sám nepochopí, že je v zájmu jeho díla, které není zpátečnické, aby slohovými kučerami neodcizoval se nejoddanějším čtenářům. Domníváme se, že tzv. těžký sloh je vždy zbytek buržoazního cítění v díle tolika revolučních spisovatelů: ale dnešní spisovatel, i když dokonale uteče z měšťácké třídy, jen nesnadno svléká se sebe buržoazní literátství a umělectví. Je k tomu třeba, aby se odhodlal zříci se každého úspěchu u kritiky, každé pozice v „uměleckém a literárním světě“, aby se vůbec rozešel s tím, co buržoazie a její estetové považují za umění, a viděl svůj cíl jen v tom, aby masy pracujících mu rozuměly. A uvážíme-li, že tyto masy musí přitom i vychovávat a nikoli hovět mnoha jejich maloměšťáckým zálibám, je to velmi těžké, je to jisté hrdinství, jež může být v dnešní době jen vzácné. Ostatně „těžký sloh“ je někdy jen znakem jisté tvárné nevybouřenosti, která později ustoupí klidné a jasné linii. U Šrámka je to něco jiného: jeho nynější limonády nebyly by vůbec nic bez masky těch slohových kučer.“

REFLEKTOR, Č. 11

Pásmo 1, 1924—1925, č. 13—14, s. 8, červenec 1925; bez podpisu.

- 110 *Hora* — na s. 2 otištěn Horův překlad prózy Isaaka Emanueloviče Babela *Ljubka kozák*.
Olbracht — v 1. a 2. ročníku Reflektoru vycházel na pokračování Olbrachtův román *O Anně*, rusé proletářce (knižně přepracováno jako *Anna proletářka*, 1928).
láme hůl nad poetismem — v článku *Dopis z Prahy*, zde přetištěn na s. 106—109.
„červnovým“ *dělánkem* — narážka na to, že příslušníci mladé generace tiskli zprvu své práce v Neumannově časopise *Červen*, v němž vyšlo dokonce zvláštní číslo *Devětsilu* (*Červen* 4, 1921, č. 12, 23. června 1921).

STANISLAV K. NEUMANN, POLEMIKA

Reflektor 1, 1925, č. 13, s. 10, 1. července 1925.

STANISLAV K. NEUMANN, ROMANU JAKOBSONOVI

Reflektor 1, 1925, č. 14, s. 14, 15. července 1925; bez podpisu.

Neumannova glosa je polemikou se statí: *Roman Jakobson, Konec básnického umprumáctví a živnostnictví, Pásmo 1, 1924—1925, č. 13—14, s. 1—12, červenec 1925*. Jakobson se v jejím úvodu ironicky dotkl agitační poezie St. K. Neumanna narážkou, že Neumann „štipuje úvodník Rudého práva rýmy Vrchlického“ apod.; posměšně se zmínil také o Neumannově odpovědi v časopise *Reflektor* (1, 1925, č. 4, s. 16, 15. února 1925, rubrika *Proletářský rádce*), že i hádanky v dělnickém časopise mají mít proletářské vyznění.

- 114 *Lu Märtenovou* — Lu Märten (nar. 1879), německá marxistická teoretička umění; zabývala se především sociologií umění a vyvozovala vývoj umění přímo ze stavu výrobních sil.

BEDŘICH VÁCLAVEK,
NOVÉ TECHNIKY V BÁSNICKÉM ŘEMESLE

Disk 2, 1925, s. 1—4, jaro 1925.

- 118 *palaistra* — (řec.) v antickém Řecku součást gymnasií nebo samostatně stojící stavba pro tělovýchovu; zápašnice, cvičiště, tělocvična, škola zápasnická.
gymnasion — (řec.) cvičiště jinochů nebo efébů.
kalokagathia — (řec.) kalokagathie, starořecký ideál harmonie sil tělesných i duševních; ušlechtilost, výtečnost, dokonalost.
119 *Českomoravská-Kolben* — První českomoravská továrna na

stroje v Praze-Libni převzala r. 1921 elektrotechnickou akc. spol., dříve Kolben a spol. v Praze a změnila firmu na Českomoravská-Kolben (r. 1927 po převzetí další společnosti název rozšířen na Českomoravská-Kolben-Daněk).

Hapag — německá zkratka pro Hamburger-Amerikanische Packetfahrt A. Gesellschaft, největší paroplavební společnost v Hamburku.

Glavnopolitprosvět — ruská zkratka za Glavnoje upravlenije političesko-prosvetitelnyimi učreždenijami = Ústřední správa politickoosvětových institucí (v Sovětském svazu).

Marinetti — Filippo Tommaso Marinetti (1876—1944), italský spisovatel, zakladatel futurismu, který chtěl vytvořit umění dynamického pohybu, odpovídající rytmu moderní technické civilizace; vyznačoval se kultem techniky a strojů.

- 121 *Moderne...* — ukázka z knihy *L'Homme cosmogonique* (Člověk kosmogonický, 1922) od Nicolase Beauduina (1881—1963), francouzského básníka, zakladatele tzv. paroxystické poezie (1913). Psal synoptické básně, jimiž pokračoval v myšlence F. T. Marinettiho a G. Apollinaira vytvořit pomocí moderní typografie báseň vizuální; v knize *L'Homme cosmogonique* jeho tříplánové básně usilují o jakýsi „orchestr veršů“, o vystižení simultánnosti. Ukázka z básně *Music-hally* v překladu znamená:

Moderní	}	ohnivé gongy
saturnský		úderý činelů
		Mechanické návody
		symfonie elektrických vůní
orgie smyslů		Vše se v tom odhaluje
orgie očí		záračný
		nenormální
Šílenství		mozkový
inteligence	= se střídají.	synchronní
		moderní.

Disk 2, 1925, s. 4—8, jaro 1925. Pod titulem uvedeno: z knihy *Konstruktivismus*.

- 123 *dernier cri* — (franc.) poslední novinka.
- 125 *raison d'être* — (franc.) důvod, smysl existence.
nové umění přestane být uměním — výrok Ilji Erenburga ze souboru statí o umění A vsjo-taki ona vertitsja! (A přece se točí!, 1922).
- 126 *Renan* — Ernest Renan (1823—1892), francouzský historik náboženství, semitolog a idealistický filosof.
orfismus — hnutí mladého malířství kolem r. 1912, které zdůrazňovalo kontrastnost barev jako prostředek nového dynamismu v malířství; skládalo obraz z prvků nezávislých na konkrétních předmětech, obraz měl působit podobně jako hudební skladba. Patřili sem Robert Delaunay, František Kupka, Fernand Léger, Francis Picabia, Vasilij Kandinskij aj.
San Vitale v Ravenně — chrám San Vitale v italské Ravenně, slavná památka byzantského umění v západní Evropě; založen kolem r. 400 n. l., zcela přestavěn r. 1743. Má osmistěnnou kupoli, spočívající na osmi pilířích s paprskovitě rozloženými kaplemi.
- 127 *Fairbanks* — Douglas Fairbanks st. (1884—1939), americký filmový herec, představitel romantického dobového sportovního typu dvacátých let.
- 128 „*Inhaltsestetiky*“ — obsahové estetiky (na rozdíl od estetiky formální).
- 130 *Perretův dům* — Auguste Perret (1874—1954), zakladatel moderní francouzské architektury, první použil principu železné sloupové konstrukce obchodních domů pro betonové konstrukce domů obytných. Ve Franklinově ul. v Paříži postavil r. 1903 betonový dům o sedmi poschodích (jeho fotografie je otištěna ve *Stavbě 2, 1923—1924, č. 7, s. 115*).
- tour de force* — (franc.) silácký kousek.
- Nanuk, člověk primitivní* — dokumentární film o autentic-

kém Eskymáku, natočený r. 1922 americkým režisérem Robertem Flahertym (1884—1951) v severní oblasti Hudsonova zálivu.

Taut — Bruno Taut (1880—1938), německý architekt, který byl před první světovou válkou jedním z představitelů nové německé architektury; později se vzdálil modernímu cítění.

- 131 *Ruskin* — John Ruskin (1819—1900), anglický umělecký a sociální kritik moralistického a humanistického zaměření; kritizoval mechaničnost a nekvalitnost strojové výroby a doporučoval návrat k uměleckému řemeslu.

Wells — Herbert George Wells (1866—1946), anglický spisovatel vědeckofantastických románů i prací vědeckopopulárních (např. Dějiny světa).

Wellington — Arthur Wellesley Wellington (1769—1852), britský maršál a státník; bojoval na řadě míst Evropy proti Napoleonovi, zvítězil nad ním u Waterloo.

Nelson — Horacio Nelson (1758—1805), anglický admirál; úspěšně vedl anglické válečné loďstvo v několika bitvách v době napoleonských válek, padl ve vítězné bitvě u Trafalgaru.

Élie Faure — (1873—1937), vlivný francouzský výtvarný kritik a historik umění; vykládal umělecká díla ve vztahu k době.

invar — niklová ocel, ocel s přísadou niklu, s velmi malou tepelnou roztažlivostí.

- 132 *Kellermann* — Bernhard Kellermann (1879—1951), německý pokrokový spisovatel, měšťanský humanista; jeho protikapitalistický utopický román *Der Tunnel* (Tunel) vyšel r. 1913.

„*Les belles formes sont les plus droites avec rondeurs*“ — (franc.) krásné formy jsou formy nejpřímější se zaoblením.

Dominique Ingres — Jean Auguste Dominique Ingres (1780 až 1867), francouzský malíř, přední představitel klasicismu.

- 133 *Marinettiho* — viz pozn. ke s. 119.

Légerovy — Fernand Léger (1881—1955), francouzský malíř vycházející z kubismu; maloval továrny, konstrukce, železniční tratě, postavy dělníků, řidičů atd. a chtěl tak vystihnout rytmus moderního života.

Jugendstil — Jugendstil, v Německu užívaný termín pro slohový proud z přelomu 19. a 20. století, u nás a v Rakousku zvaný secese.

klouny — kloun = hrot, zobec na přídi antické řecké lodi, hlavně válečné, sloužící k prorazení trupu nepřátelské lodi.

Mendelsohnova Einsteinova věž v Postupimi — Erich Mendelsohn (1887—1953), německý architekt, po první světové válce od „plastické architektury“ přešel k funkčnímu dynamismu; nejtypičtější jeho prací z tohoto období je Einsteinova věž, astrofyzikální ústav v Postupimi (1920 až 1921), železobetonová stavba, jejíž technicky romantické formy jsou konstruovány podle vnitřního obsahu jednotlivých částí.

JINDŘICH HONZL, DRAMA

Disk 2, 1925, s. 9—10, jaro 1925.

- 138 *s Lessingem Shakespeara* — německý osvícenecký kritik, estetik a dramatik Gotthold Ephraim Lessing (1729 až 1781) proti módním vlivům francouzského dramatu kladl německému dramatu za vzor Shakespeara v dílech *Briefen, die neueste Literatur betreffend* (Dopisy týkající se nejnovější literatury, 1759—1765) a *Hamburgische Dramaturgie* (Hamburská dramaturgie, 1767—1769), jimiž vytvořil základy moderního měšťanského divadla.

qualité négligéable — (franc.) nezbytná vlastnost.

Tzara — Tristan Tzara (1896—1963), francouzský básník rumunského původu, zakladatel dadaismu (1916).

Mésurée à l'échelle d'Éternité, toute action est vaine — (franc.) měřeno věčností každá činnost je marná.

- 139 „*to be or not to be*“ — (angl.) známý citát ze Shakespeara Hamleta: být nebo nebýt, resp. žít nebo nežít.

- 140 „*pásmo*“ — proud za sebou jdoucích dějů, myšlenek, představ, tvořících dohromady celek. Do poezie tento způsob uvedl Guillaume Apollinaire slavnou básní *Zone* (Pásmo, v úvodu sbírky *Alkoholy* z r. 1913), která v překladu

Karla Čapka silně zapůsobila na naši mladou básnickou generaci (Wolkerův Svatý Kopeček, básně Nezvalovy aj.).

VILÉM SANTHOLZER,
DŮM JE STROJEM URČENÝM K BYDLENÍ

Disk 2, 1925, s. 14, jaro 1925. Nad českým nadpisem je francouzský: La maison est une machine à habiter. Za článkem je označení: Z chystané sbírky Krása matematiky a stroje. Tato kniha však nevyšla.

141 *Vilém Santholzer* — (nar. 1903), český fyzik a radiolog; vedle odborné práce se zabýval popularizací moderních názorů fyzikálních.

Le Corbusier — vl. jm. Charles Édouard Jeanneret (1887 až 1965), slavný francouzský architekt, sochař a malíř švýcarského původu, průkopník moderní architektury a urbanismu, autor velkolepých urbanistických projektů. *Gropiový* — Walter Gropius (1883—1969), význačný německý architekt, jeden z předních průkopníků konstruktivistické architektury, zakladatel výmarského Bauhausu; r. 1934 emigroval do Anglie, 1937—1952 byl profesorem na harvardské universitě v USA.

JIŘÍ VOSKOVEC, FOTOGENIE A SUPRAREALITA

Disk 2, 1925, s. 14—15, jaro 1925.

146 *články Teigovy o optickém filmu* — Teigovy stati o filmu vycházely v letech 1922—1925 ve sborníku Život (sv. 2, 1922), v Hostu a Pásmu; byly zařazeny (spolu s dalšími studiemi) do Teigovy knihy Film (Praha 1925) a nově vydány Petrem Králem v souboru Karel Teige a film (Filmový ústav, Praha 1966).

libreta Teigova a Seifertova — K. Teige a J. Seifert otiskli v Pásmu 1, 1924—1925, č. 5—6, s. 7—8 filmové libreto Pan Odysseus a různé zprávy, v němž se pokusili o útvar odpovídající jejich představě čisté kinografie, mající být

optickým dramatem věcí v pohybu. Další filmové libreto uveřejnili v Disku 2, 1925, s. 11—12 (Přístav. Partitura lyrického filmu).

147 „*La photogénie, c'est l'accord de la photo avec le ciné*“ — (franc.) fotogenie je soulad mezi fotografií a pohybem.

Louis Delluc — (1890—1924), francouzský spisovatel, scenárista, filmový režisér a teoretik, zakladatel estetiky moderní kinematografie, iniciátor avantgardního filmu v jeho nejranějších počátcích.

BEDŘICH VÁCLAVEK, DADA TVOŘIVÉ

Host 4, 1924—1925, č. 9—10, str. 278—281, červen—červenec 1925. Přetiskujeme pouze úvodní část stati; další dvě rozsáhlejší části jsou věnovány zevrubné informaci o názorech a díle předního německého dadaisty Waltera Sernera (nar. 1889 v Karlových Varech, od r. 1927 nezvěstný).

148 *s Hülsenbeckem o jeho nihilismu* — Richard Hülsenbeck (nar. 1892), německý básník a prozaik, jeden z hlavních představitelů dadaismu; od r. 1936 v USA.

tvořivý nihilismus — termín Jiřího Mahena v Knize o českém charakteru (1924).

149 *simultaneity* — simultaneita, podání předmětu současně z několika zorných polí, eventuálně scéna, kde se současně odehrávají nebo plynule střídají děje v různých prostředích.

JIŘÍ FREJKA, JEVIŠTNÍ DEFORMACE

Pásmo 1, 1924—1925, č. 13—14, s. 8, červenec 1925.

151 *Kiesler* — Friedrich Kiesler (nar. 1896), architekt, vídeňský divadelní výtvarník; udržoval styky s naší avantgardou, např. v Pásmu 1, č. 5—6, otiskl manifestační článek Die Kulisse explodiert (s. 1) a stať Railway (s. 11). Ve 30. letech odešel do Anglie, pak se usadil v USA, kde žije pod jménem Frederick John Kiesler.

JIRÍ FREJKA A ANTONÍN HEYTHUM,
SPOLUPRÁCE ARCHITEKTA A REŽISÉRA V DIVADLE

Stavba 4, 1925—1926, č. 5, s. 69—71, prosinec 1925; podepsáno Frejka & Heythum (Osvobozené divadlo).

- 152 *A. Loos* — Adolf Loos (1870—1933), rakouský architekt, rodák z Brna, zakladatel funkčního stavitelství.
„relief, qui bouge“ — (franc.) pohybující se reliéf, reliéf v pohybu.

JOSEF LÖWENBACH, ODPOUTANÁ HUDBA

Pásmo 2, 1925—1926, č. 1, s. 14—15, říjen 1925.

- 152 *Josef Löwenbach* — (1900—1962), český hudební publicista, kritik a organizátor, spoluzakladatel Devětsilu.
- 154 *Schönbergem* — Arnold Schönberg (1874—1951), rakouský skladatel a hudební pedagog, hlava tzv. vídeňské školy; přes expresionismus dospěl k přísné racionální technice dodekafonismu (dvanáctitónové hudby).
- 155 *Claude Debussy* — Claude Achille Debussy (1862—1918), francouzský hudební skladatel, zakladatel hudebního impresionismu.
Cézanne — Paul Cézanne (1839—1906), francouzský malíř, který překonal impresionistické uvolnění formy pevnějším sevřením obrazu; toho dosahoval především novým pojetím barvy, která přestala být nositelkou světelné nálady a stala se v této své oproštěnosti a zdůrazněné plošnosti hlavním kompozičním prvkem. Cézannovy výsledky se staly východiskem většiny uměleckých směrů první poloviny 20. století.
Eric Satie — celým jménem Alfred Erikit Leslie-Satie (1866—1926), francouzský hudební skladatel; sám nedospěl k větším hudebním formám (z jeho skladeb je významná hudba k nejslavnějšímu představení Ruského baletu Parády, 1917), byl však patronem mladé protiimpresionistické generace a vůdcem skupiny francouzských

hudebních modernistů, tzv. pařížské Šestky. Žádal v umění jednoduchost, rozumovou střízlivost a humor.
Darius Milhaud — (1892—1971), přední francouzský hudební skladatel, člen někdejší pařížské Šestky; jeho tvorba se vyznačuje zvláště zálibou v polytonální harmonii.
Stravinského — viz pozn. ke s. 82.

E. F. BURIAN, FILM

Český filmový svět 3, 1923—1925, č. 12, s. 6—7, listopad 1925.

VÍTĚZSLAV NEZVAL, FILM

Český filmový svět 3, 1923—1925, č. 10—11, s. 6—7, září 1925.
Zařazeno s drobnými odchylkami do Nezvalovy knihy Falešný mariáš, Odeon, Praha, říjen 1925.

- 163 *Monetův Kapucínský bulvár* — francouzský malíř Claude Monet (1840—1926) maloval r. 1873 proslulé pohledy na bulvár des Capucines, naplněný velkým pohybem lidí, drožek a barevné atmosféry, aby vystihl „krajinu velkoměsta“.
Janusově tváři — Janus, v římské mytologii bůh času, začátku a konce, zobrazovaný se dvěma obličejí; od toho přeneseně obojaký, falešný člověk, člověk dvojí tváře.
- 164 *ida* — ido, umělý mezinárodní jazyk vzniklý r. 1907 přepracováním esperanta.
Fairbanks — viz pozn. ke s. 127.
Mary Pickford — Mary Pickfordová, vl. jm. Gladys Marie Smithová (nar. 1893), slavná americká filmová herečka desátých a dvacátých let.
Nazimová — Alla Nazimová (1879—1945), ruská herečka, jedna z prvních hvězd amerického filmu.
Lilian Gish — Lilian Gishová, vl. jm. de Guicheová (nar. 1896), americká filmová herečka francouzského původu, vyznačující se křehkým lyrickým zjevem, jedna z největších hereček němému filmu.

création — (franc.) kreace = tvoření, tvorba.

imitation — (franc.) imitace, napodobení.

165 *simultaneismus* — (z lat. zákl.) umělecká metoda, která pod vlivem filmové a výtvarné techniky spojuje různé zároveň probíhající děje nebo zobrazuje předměty zároveň z několika zorných úhlů.

166 *valérů* — valér (z franc.), estetická hodnota; tónová hodnota barvy.

VÍTĚZSLAV NEZVAL, BÁSEŇ

Výňatek z knížky Falešný mariáš, vyd. Odeon, Praha, v říjnu 1925, s. 12–14.

169 *kalambúr* — slovní hříčka.

ubohý Lélian — Pauvre Lelian, anagram vytvořený francouzským básníkem Paulem Verlainem (1844–1896) z jeho jména; pod tímto anagramem podával svůj autoportrét, zvláště v knize *Les Poètes maudits* (Prokletí básníci, 1884, doplněné vyd. 1888).

VÍTĚZSLAV NEZVAL, HUDBA, TANEC, DRAMA

Tam-tam 1, 1925, č. 2, s. 8–10, červenec 1925. Bez nadpisu; pře-tištěno v Nezvalově knížce Falešný mariáš, Odeon, Praha, říjen 1925, kde tvoří kapitolky Hudba a tanec, Syntéza, Staré drama (přitom zvláště ve druhé a třetí části provedl Nezval značné textové změny, sledující zhutnění výrazu, a některé věty vůbec vypustil).

170 *Przybyszewského* — Stanisław Przybyszewski (1868–1927), polský prozaik, dramatik a esejista, jeden z hlavních představitelů evropské dekadence.

171 *rekvizit, jež slouží iluzi* — ve Falešném mariáši formulováno ostřeji: jež slouží klamu.

tyjí ze skutečnosti, jež byla zdeformována — ve Falešném mariáši: jež byla znetvořena.

Jak by se lidé vysmáli... A hle — tato pasáž celá ve Falešném mariáši vypuštěna.

172 *Jedny z nejčistších... obětí svého povolání.* — tato pasáž celá ve Falešném mariáši vypuštěna.

smí vykrádati... — závěr formulován ve Falešném mariáši odlišně: Tento plagiát vyloučen. Jde o příklad neskonalé lahody. Jsou jiné holubice. Odpověděti sobě samotnému. Neboť máš, příteli, rovněž hlavu, ruce a nohy.

KAREL ČAPEK, PROLETÁŘSKÉ UMĚNÍ

Přítomnost 2, 1925, č. 33, s. 518–520, 27. srpna 1925.

174 *Julius Bab* — (1880–1955), německý spisovatel a divadelní kritik, teoretik a historik.

Richard Dehmel — (1863–1920), německý impresionisticko-naturalistický básník, tendenční analytik lidské duše.

Ruskin — viz pozn. ke s. 131.

Haken — Josef Haken (1880–1949), učitel, spoluzakladatel a přední pracovník KSČ, v letech 1920–1929 poslanec, 1929–1936 senátor a předseda klubu komunistických senátorů.

Současnou historii — míněn cyklus satirických románů francouzského spisovatele Anatola France (vl. jm. Anatole-François Thibault, 1844–1924) *Histoire Contemporaine* (Historie našich dnů, 1896–1901, česky 1932 a 1951).

176 *román o princezně Meluzině* — ve francouzské pověsti víla, pramáti rodu de Lusignan, proměňující se od pasu v hada; pověst, zpracovaná víckrát ve francouzské literatuře, se v německém zpracování dostala i k nám a byla od poloviny 16. století až do druhé poloviny 19. století častěji vydávána jako knížka lidového čtení; vnikla také do lidové tradice.

BEDŘICH VÁCLAVEK, SLOVESNÉ UMĚNÍ NOVÉ A PROLETÁŘSKÉ

Pásmo 2, 1925–1926, č. 1, s. 2–5, říjen 1925.

- 180 *Walther von der Vogelweide* — (asi 1170—1230), největší lyrik německého středověku, jímž vrcholí minnesang.
- 182 *Märtenová* — viz pozn. ke s. 114.
atavismem — atavismus, znaky nebo vlastnosti zděděné po vzdálených předcích.
- 183 *To pochopili v Rusku* — míněna skupina OPOJAZ a experimentující básníci jako Velemir Chlebnikov (vl. jm. Viktor Vladimirovič Chlebnikov, 1885—1922), nejoriginálnější tvůrce ruského futurismu.
- 184 *Poesie | nemoc černochů a opic || a tato nemoc | měkká poduška nudy | ... poesie* — ze Seifertovy básně *Dým cigarety* ze sbírky *Na vlnách TSF*.
poesie je umění ztráceti drahocenný čas — verš ze Seifertovy básně *Zloděj a hodiny* ze sbírky *Na vlnách TSF*.

KAREL TEIGE, POEZIE PRO PĚT SMYSLŮ

Pásmo 2, 1925—1926, č. 2, s. 23—24, listopad 1925. (S poznámkou: Ž knihy O humoru, klaunech a dadaistech.)

- 191 *Marinettiho: Mots en liberté* — Les mots en liberté futuriste (Osvobozená slova futurismu), sbírka Marinettiho z r. 1919, česky 1922 pod názvem *Osvobozená slova*.
Albert-Birot — Pierre Albert-Birot (1876—1967), francouzský avantgardní básník a dramatik, tvůrce „plakátové poezie plenéru“ a nerealizovaných poetických filmových libret; vydával revui *Sic* (zal. 1916).
Kaligramy — (Calligrammes), sbírka G. Apollinaire z r. 1913 (česky 1948). V ní jsou některé básně psány ve formě futuristických ideogramů a sázeny se zřetelem na vizuální dojem různými typy písma.
ideogramy — ideogram, grafický (neobrazový) znak označující pojem nezávisle na tom, jak se pojmenovává.
- 192 *Francesca Cangiulla: Poesia pentagrammata*. — Francesco Cangiullo (nar. 1888), italský básník a dramatik, který patřil k nejkrajnějším futuristům; r. 1925 se futurismu zřekl.
Nicolas Beauduin — viz pozn. ke s. 121,

Caproniho — Gianni Caproni (nar. 1886), italský letecký konstruktér. Vystavěl v době první světové války bombardovací dvojplošník se dvěma trupy; po válce jej dále rozvinul jako trojplošník.

- valéry* — viz pozn. ke s. 166.
- 193 *Russolo* — Luigi Russolo (1885—1947), italský malíř a grafik, spoluzakladatel malířského futurismu; též hudební skladatel a teoretik, který se pokoušel o hudební obdobu futurismu.
- 194 *tactilismus* — (z řec. zákl.) umění založené na hmatu. V Teigově textu tisková chyba: tachismus.
olfaktoriální — (z lat. zákl.) čichový.
pantagruelisté — podle postavy z díla Françoise Rabelaise (1494?—1553?) Gargantua a Pantagruel; Pantagruel je burleskně nadsazeným typem siláka, jedlíka a požívačnicka.
Epikurova zahrada — podle řeckého filosofa Epikura (341—270 př. n. l.), který založil v Athénách ve své zahradě školu zvanou Epikurova zahrada; vědění mu bylo prostředkem pro nabytí klidné mysli, v níž hledal štěstí; podstatou štěstí je radost, již dojdeme ctností.
- 195 *Káda* — Karel Pešek, zvaný Káda (1895—1970), proslulý střední záložník A. C. Sparta, nejlepší hráč kopané v meziválečné době u nás, kapitán československého národního mužstva.
- 196 *primordiální* — (z lat.) prvotní.
magic-city — (angl.) kouzelné, magické město.

KAREL HONZÍK, TOPORNÁ MODERNOST

Pásmo 2, 1925—1926, č. 3, s. 43—44, prosinec 1925. Téměř současně otištěno i v Přítomnosti 2, 1925, č. 48, s. 759—761, 10. 12. 1925. (Text v Přítomnosti je redakcí místy stylisticky upraven v zájmu obecnější srozumitelnosti, předešlím jsou cizí slova nahrazena českými ekvivalenty. V Přítomnosti je titul chybně: Toporná nemodernost; opraven je v obsahu ročníku.) V Pásmu je k článku připojena pod čarou poznámka: Redakce tiskne tento polemický článek jako námět k eventuální diskusi.

- 198 *poète maudit* — (franc.) prokletý básník.
 „épater les modernistes“ — (franc.) pobouřit modernisty
 (v kontrastu se známým heslem moderny épater le bourgeois — pobouřit měšťáka).
 „épater les constructivistes“ — (franc.) pobouřit konstruktivisty.
- 199 *Adolf Loos* — viz pozn. ke s. 152.
- 200 *G. K. Chesterton* — Gilbert Keith Chesterton (1874—1936), anglický esejista, kritik, básník a romanopisec, zaměřený katolicky; známé jsou zvláště jeho detektivní příběhy o otci Brownovi. Filosofii Chestertonovou byl humorný optimismus.

E. F. BURIAN, MASKOVANÝ KONZERVATIVISMUS

Tam-tam 1, 1925, č. 5, s. 23—26, prosinec 1925.

BEDŘICH VÁCLAVEK, TRÍDNÍ REVOLUCE A UMĚNÍ

Var 4, 1925—1927, č. 3, s. 76—85, 1. prosince 1925. Uvedeno poznámkou *Zdeňka Nejedlého jako námět k diskusi; diskuse k tomuto tématu se však ve Varu nerozvinula.*

- 206 *Mladého Slovenska* — Mladé Slovensko, revue mladých slovenských autorů, vycházející střídavě v Pešti, Praze a Bratislavě v letech 1919—1925 a 1928—1929. Publikovali v ní někteří členové *Davu*, jejími redaktory byli krátký čas i Ján Poničan (1922—23) a Laco Novomeský (1924—1925).
- 207 *-rx*. — šifra Eduarda Urxe (1903—1942), spoluzakladatele skupiny *Dav*, redaktora komunistických časopisů a průkopníka marxistické literární kritiky; v 2. čísle *Davu* 1, 1924—1925, s. 56—57, je *Urxova* recenze *Seifertovy* sbírky *Na vlnách TSF* — zde přetištěna na s. 71—73.
- 208 *Okáli (Dav 2)* — Daniel Okáli (nar. 1903), slovenský básník, literární kritik a politik, příslušník skupiny *Dav*; otiskl v 2. čísle *Davu* 1, 1924—1925, s. 1—7, stať *Umenie*.

V 2. čísle Avantgardy — v článku *Poetizmus*, podepsaném *Dav*; zde přetištěn na s. 63—69.

- což mi p. Weiskopf vytýká* — v článku 100 procent, *Avantgarda 1*, 1925, č. 4, s. 8—10; zde přetištěno na s. 78—83.
- 209 *Liebknacht* — Karl Liebknacht (1871—1919), jeden z předních vůdců německého a mezinárodního dělnického hnutí, spoluzakladatel KSN, dotýká se estetických problémů v knize *Studien über die Bewegungsgesetze der menschl. Gesellschaft* (1922, Studie o zákonech pohybu společenského vývoje).
Weiskopf v Avantgardě 4 — míněno prohlášení *Poznámka na adresu pološosáckých (Studentská revue) a skalně šosáckých kritiků (F. Peroutka) poetismu, Avantgarda 1*, 1925, č. 4, s. 11; zde přetištěno na s. 75—76.
v Davu 2 konstatuje V. Clementis — ve stati *Akultúrny bolševizmus, Dav 1*, 1924—1925, č. 2, s. 48—51.
- 210 *Okáli v Davu 2* — viz výše uvedenou *Okáliho* stať *Umenie*.
- 211 *v Upanišadách* — *Upanišady*, staroindické védské texty 2 filosofického obsahu.
- 212 *Waltera von der Vogelweide* — viz pozn. ke s. 180.
Poničan (Dav 1) — Ján Poničan, básnickým jménem *Rob* (nar. 1902), slovenský básník a prozaik, zaslužilý umělec, průkopník proletářské poezie na Slovensku, člen skupiny *Dav*. V *Davu 1*, 1924—1925, č. 1, s. 18—24 měl stať *Inteligencia a proletariát*.
Klimanov (Dav 2) — stať *Michala Klimanova Vymedzenie proletárskeho umenia, Dav 1*, 1924—1925, č. 2, s. 53—55.
- 213 *Dav 2 v posudku Weiskopfova dramatu* — kritiku dramatu *F. C. Weiskopfa Země* na druhém břehu napsal Daniel Okáli pod titulem *Sociálne drama, Dav 1*, 1924—1925, č. 2, s. 55—56.
- 214 *W. Hausenstein* — Wilhelm Hausenstein (1882—1957), německý historik a sociolog výtvarného umění.
Hůlka — Jaroslav Hůlka (1899—1924), prozaik hlásící se k programu proletářského umění, přítel J. Wolkeru a A. M. Píši.
Hauptmann — Gerhart Hauptmann (1862—1946), německý dramatik a prozaik, nejvýznačnější zástupce ně-

meckého naturalismu; dramaty Die Weber (1892) a Florian Geyer (1896) vytvořil nový typ dramatu s kolektivním hrdinou (tkalci, selští vzbouřenci), tzv. davové drama.

- 215 *hillerovských aktivistů* — viz pozn. ke s. 519.
článek o likvidaci umění v Disku 2 — Teigova stať Konstruktivismus a likvidace „umění“, Disk 2, 1925, s. 4—8, jaro 1925; zde přetištěna na s. 123—136.
- 216 *Pásmo II, 1. č.* — Václavkova stať Slovesné umění nové a proletářské, Pásmo 2, 1925—1926, č. 1, s. 2—5; zde přetištěna na s. 180—190.
Avantgarda, číslo druhé — míněna stať Poetismus, Avantgarda 1, 1925, č. 2, s. 6—9, podepsaná DAV; zde přetištěna na s. 63—69.
Garaj — týká se článku Jána Garaje Kríza kolektivismu a poetismus, Mladé Slovensko 7, 1925, č. 4—5, s. 13—19. „*poetismus leží...*“ — volně citováno ze stati Julia Fučíka Likvidace Wolkerova kultu, Avantgarda 1, 1925, č. 3, s. 4—7; zde přetištěna na s. 46—52.

BEDŘICH VÁCLAVEK,
V DAVU POKRAČUJE DANIEL OKÁLI...

Pásmo 2, 1925—1926, č. 6—7, s. 79, 25. února 1926, podepsáno B. V.

- 218 *Daniel Okáli* — míněna jeho stať Výtvarný dnešok vo svete a u nás, Dav 2, 1926, č. 1, s. 7—11.
kramářovsky — Vincenc Kramář (1877—1960), český historik výtvarného umění, autor monografie Kubismus (1921).

ADOLF HOFFMEISTER, EPIGRAMY

Host 5, 1925—1926, č. 1, s. 32, říjen 1925 (Vít Nezval, Bedřich Feuerstein, Jindřich Honzl), č. 2, s. 64, listopad 1925 (Jaroslav Seifert, Zdeněk Viktor Kalista, Charles Teige, Poetismus), č. 3, s. 95, prosinec 1925 (Reklama Tvorbě). Všechny epigramy byly

přetištěny v Hoffmeisterově knize Cambridge—Praha, Alois Srdce, Praha, 1926.

- 219 *Bedřich Feuerstein* — (1892—1936), český architekt a malíř, jeden z představitelů směru futuristicko-kubizujícího v architektuře, spoluzakladatel Devětsilu a revue Stavba. Jeho divadelní dekorace svou průbojností razily u nás cestu moderním tendencím v divadelních výpravách. Také jeho stavby nesou ráz nových tendencí puristické architektury, usilující o tvarovou prostotu a přihlížející zvláště k funkci.
Baut in der fern — B. Feuerstein působil v letech 1924 až 1925 v Paříži u arch. Augustina Perreta, s nímž pracoval na divadle pro mezinárodní výstavu moderních dekorativních umění; r. 1926 nastoupil jako architekt v Tokiu.
- 221 *disk* — narážka na revui Devětsilu Disk (1. č. 1923, 2. č. 1925).

F. C. WEISKOPF, PRYČ S KARBANICTVÍM

Avantgarda 1, 1925, č. 8—9, s. 12—13, prosinec 1925.

- 223 *A. C. Nor* — vl. jm. Josef Kaván, od 1926 Josef Kaván-Nor (nar. 1903), prozaik a kritik. Přispíval též do 1. roč. Avantgardy.
do 28. října — 28. říjen, politický deník vycházející od r. 1919; v letech 1922—1927 v redakci Bohuše Ausobského a dr. Jiřího Červeného se dostal na pravicové pozice.
Františka Kovárny — viz pozn. ke s. 99.
- 224 *ministr zdravotnictví* — ministrem zdravotnictví a tělesné výchovy byl v letech 1922—1925 dr. Jan Šrámek (1870 až 1956), český klerikální politik, předseda lidové strany. Dal v listopadu 1925 z průčelí budovy Státního zdravotního ústavu u vinohradské nemocnice v Praze odstranit dvě sochy, představující Zdraví a Sílu, protože byly nahé; tento čin odsoudil A. M. Píša v Právu lidu 19. listopadu 1925 (Kulturní skandál) a na základě Píšova článku o věci psalo Rudé právo 20. listopadu 1925.
Georga Grosze — viz pozn. ke s. 95.

Šlehy 6, 1926, č. 3, s. 21, 3. února 1926, nepodepsáno.

VÍTĚZSLAV NEZVAL,
LEVÁ FRONTA UMĚNÍ – A MODERNA KVALIT

Tam-tam 1, 1925–1926, č. 5, s. 8–9, prosinec 1925.

VLADISLAV VANČURA, PROTI SEKRETÁŘŮM SVÉ STRANY

Tvorba 1, 1925–1926, č. 5, s. 91, 1. ledna 1926. Přetištěno v Národním osvobození 3, 1926, č. 14, s. 3, 14. ledna 1926.

229 *proti sekretářům* — po III. řádném sjezdu KSČ, konaném ve dnech 26.–28. září 1925, byl generálním tajemníkem Bohumil Jilek, tajemníky Alois Neurath (jen do r. 1926, oba byli později z KSČ vyloučeni), Josef Haken a Ant. Zápotocký.

Ars est longa — část latinského úsloví *Ars longa, vita brevis* (Hippokrates) = Umění je nekonečné, život je krátký.

230 *Rudé právo 15. XI. 1925* — citováno z předvolebního provolání Inteligenci!, podepsaného Bř. Mánek (*Rudé právo 6, 1925, č. 266, 15. listopadu 1925, s. 3*).

F. C. WEISKOPF, NA VŠECHNY STRANY

Avantgarda 2, 1926, č. 2, s. 19–21, únor 1926, č. 4, s. 55–56, duben 1926.

231 *Wieland Herzfelde* — vl. jm. Herzfeld (nar. 1896), německý komunistický spisovatel a nakladatel, jeden z iniciátorů dadaistické literární revolty. Knihu *Gesellschaft, Künstler und Kommunismus* vydal r. 1921.

232 *Otto Flakeho* — Otto Flake (1880–1963), německý prozaik, dramatik, esejista a filosof kultury; v *Tvorbě 1,*

1925–1926, č. 5, s. 90–91, měl otištěn článek *Přesun v chápání Nietzscheho.*

Carl Sternheim — (1878–1942), německý expresionistický dramatik a prozaik.

„*Der Konjunkturfritze*“ — (něm.) prospěchář.

233 *Bucharina* — Nikolaj Ivanovič Bucharin (1889–1938), přední pracovník Komunistické internacionály a člen politického byra VKS(b); na podkladě falešných obvinění v březnu 1938 odsouzen k trestu smrti.

235 *anatématem* — anatéma (z řec.), církevní prokletí, klatba.

236 *F. Mehring* — Franz Mehring (1846–1919), německý marxistický historik, představitel levého křídla německé sociální demokracie; napsal mimo jiné *Marxův životopis* (1918) a zabýval se i estetikou.

Karel Višek — člen redakčního kruhu *Studentské revue*; v úvodu ke své recenzi F. C. Weiskopf: *Tschechische Lieder* (*Studentská revue 5, 1925–1926, č. 4–5, s. 97, 10. března 1926*) napsal: „Známý pražský komunistický literát F. C. Weiskopf, píšící německy i česky, hlavní šikovatel jednotné fronty levého umění, vydal nyní v německém překladu několik ukázek z české sociální poezie...“

Lucus a non lucendo — (lat.) *Les* od toho, že se *neleskne* (příklad nesmyslné etymologie).

237 *V. Nezval: Levá fronta, v 5. čísle Tam-tamu* — míněn Nezvalův článek *Levá fronta v umění – a moderna kvalit*, zde přetištěn na s. 227–228.
nomina sunt odiosa — (lat.) jména vzbuzují nevoli, tj. uvádět někoho jménem vzbuzuje nevoli (Cicero).

JULIUS FUČÍK, LITERATURA A POLITIKA

Avantgarda 2, 1926, č. 2, s. 31–32, únor 1926.

240 *A. C. Nor* — míněn článek A. C. Nora *Literatura a politika v sociálně demokratickém týdeníku Nová svoboda 3, 1926, č. 6, s. 84–86, 11. února 1926*; A. C. Nor zde vystupuje proti tomu, aby politická strana rozkazovala spi-

Trn 2, 1926, č. 2, s. 3, únor 1926.

244 *Břetislav Mencák* — (nar. 1903), básník, literární kritik a překladatel; byl odpovědným redaktorem 2. roč. (1926) tištěného Trnu a podílel se již na vydávání Trnu litografovaného (1923).

BEDŘICH VÁCLAVEK, ÚSILÍ O ZNUDĚNÍ LITERATURY...

Pásmo 2, 1925—1926, č. 6—7, s. 79, 25. února 1926, podepsáno B. V.

246 *v Rozpravách Aventina* — v 6. čísle 1. roč. (1925—1926) Rozprav Aventina je otištěn na s. 77 Dopis Karla Čapka Ot. Štorchu-Marienovi, jehož první odstavec zní: „Milý pane nakladateli, snad se pamatujete, jak jsem se jedné neděle pokoušel přesvědčit Vás o zbytečnosti vydávat jistý druh literatury. Dorážel jsem na Vás laje a hlomoze; prohlašoval jsem, že v oboru duševní potraviny je lépe být řezníkem nebo pekařem, který prodává lidem základní a čerstvou výživu, nežli lahůdkářem, který jim nabízí obložené chlebíčky; tvrdil jsem, že v tomto těžkém lidském světě jsou důležitější věci pro čtenáře nežli bary, jazz-bandy, mezinárodní holky a ostatní rekvizity, ze kterých se dělá jistý efemérní druh literatury, jež pro větší jednoduchost jmenuji literaturou barovou. Jak se pamatujete, byly mé námitky rázu morálního a sociálního; dokazoval jsem Vám, že beru-li vážně pár mravních a sociálních zásad, musím tento druh literatury považovat za špatnou a snobistickou věc; a že nám v naší zemi je zrovna nejméně zapotřebí importovat tyto literární speciality. Dobrá.“

JIRÍ WEIL,

SVATÉ HILDEGARDY CESTYVĚZ. MONTÁŽ O UMĚNÍ

Avantgarda 2, 1926, č. 2, s. 21—22, únor 1926.

sovatelům, do kterých listů je jim dovoleno psát: „Vždyť vyhlíží svrchovaně naivně, připadne-li se pouze na možnost zákazu, že komunistický literát nesmí psát vůbec ani do literárních měsíčníků, poněvadž jsou prý u nás čirě měšťácké. [...] Diktatura proletariátu přece nespočívá v tom, že nesmíme otisknout povídku v Hostu či kdovíkde ještě.“

241 *do 28. října* — viz pozn. ke s. 223.

Gustav Winter — (1889—1943), sociálně demokratický publicista, politický a kulturní žurnalista, politik a překladatel, znalec Francie; o Fučkem citovaném případu psal v článku Naše literatura ve Francii, *Nová svoboda 3, 1926, č. 3, s. 37—39, 21. ledna 1926.*

REDAKČNÍ KRUH TRNU, LIDE ČESKOSLOVENSKÝ!

Trn 2, č. 1, s. 1, leden 1926. (Členy redakčního kruhu Trnu byli v 2. ročníku Zdeněk Ančík, František Bauer, Karel Bedrna, Břetislav Mencák a Vladimír Peroutka.)

242 *Bohumila Brodského* — Bohumil Brodský, vl. jm. Bohumil Zahradník (1862—1939), plodný autor líbivých konvenčních románků vesnických a rodinných, v nichž se obvykle líčí dojmavé příběhy lásky, téměř vždy šťastně končící; původně katolický farář, pak spoluzakladatel československé církve a ministerský rada.

Elinor Glynovou — Elinor Glyn, vl. jm. Clayton Glyn (1864—1943), anglická prozaička, filmová libretistka a režisérka; podle jejích populárních románů (nejúspěšnější *Three Weeks, 1907, Tři týdny*) bylo natočeno čtrnáct filmů.

Hindenburga — Paul von Hindenburg (1847—1934), německý maršál, za první světové války zprvu vrchní velitel německé armády na ruské frontě, pak náčelník generálního štábu, v letech 1925—1934 říšský prezident.

Anitu Berberovou — Anita Berber (1899—1928), tanečnice ve středoevropských nočních podnikách, hrála i ve filmu (*Příšerné příhody, Prostituce, Gagliostro*).

- 247 *Svaté Hildegardy Cestyvěz* — Svatá Hildegarda (1098—1179), abatyše na Rupertsbergu u Bingen, představitelka mystické zbožnosti středověké, proslulá prorockými viděními, která byla kritikou současného života církevního i státního. Nejznámější její dílo je *Scivias*, česky *Cestyvěz* (tj. *Sci vias Domini* = věz cesty Páně).
- Vojty Tittelbacha* — Vojtěch Tittelbach (nar. 1900), český malíř a ilustrátor, zasloužilý umělec; zpočátku ovlivněn abstraktním uměním, od konce třicátých let přecházel k realistickému pojetí figurálních témat.
- Precioso z Novelas ejemplares* — Preciosa, postava dívky ze zámožné rodiny unesené a vychované cikány v Cervantesově novele *Cikánečka* z knihy *Příkladné novely* (*Novelas ejemplares*, 1613).
- Fieldingův cudný Josefe* — Henry Fielding (1707—1754), klasik anglického realistického románu a dramatik; ve svém románu *Joseph Andrews* (1742) parodoval sentimentální román *Pamela* od Samuela Richardsona a obrátil se proti přehnané přísnosti jeho puritanismu.
- Croceova estetika* — Benedetto Croce (1866—1952), italský filosof a estetik; z hegelovských pozic odmítal materialismus, základními pojmy jeho iracionalistické estetiky jsou intuice a výraz.
- 248 *Herbert Spencer* — (1820—1903), anglický idealistický filosof a sociolog, pozitivista, hlasatel evolucionismu.
- K. Miklaševskij* — Konstantin Michajlovič Miklaševskij (1886—1944), ruský dramatik, divadelní vědec a režisér; u nás byla známa jeho kniha *Gipertrofija iskusstva*, česky vyšla práce *Zvukové kino* (1930).
- Durdík* — Josef Durdík (1837—1902), český filosof, estetik, kritik a publicista, významný představitel českého herbartismu, jež doplnil prvky darwinského evolucionismu; jeho normativní estetika zůstala za vývojem umění.
- 249 *Greca* — El Greco, vl. jm. Domenico Theotocopuli (1541 až 1613), malíř řeckého původu zdomácnělý ve Španělsku; mystik a vizionář, vášnivý dramatik náboženskosti.
- Madame La Fayette* — Marie-Madeleine, Comtesse de La Fayette (1634—1693), francouzská spisovatelka období

klasicismu, realisticky zpodobující mravy aristokratického prostředí (psychologický román *Kněžna de Clèves*, 1678).

Boileauovy zákony — Nicolas Boileau-Despréaux (1636 až 1711), francouzský básník a kritik; v didaktické básni o 4 zpěvech *L'Art poétique* (Umění básnické) z r. 1674 podal na základě humanistických poetik svůj básnický zákoník v duchu francouzského klasicismu.

JAROSLAV KABEŠ, KARNEVAL A PROLETÁŘI

Avantgarda 2, 1926, č. 5, s. 65—66, květen 1926; podepsáno *Jaroslav Tábor*.

- 251 *Jaroslav Kabeš* — (1896—1964), český marxistický filosof a ekonom, ministr financí (1949—1953) a gen. ředitel Státní banky; zabýval se též literaturou a uměním.
- Kempenského Růžové zahrádky* — *Das Rosengärtlein*, jeden ze spisů Tomáše Kempenského (Thomas a Kempis), vl. jm. Tomáše Hemerkena (1380—1471), německého teologa a mystika, člena řádu augustiniánů.
- Písně Priapovy* — *Priapea carmina*, u starověkých Římanů obscenní prstonárodní, později i umělé písně na boha úrody a plodivé síly Priapa; zachovala se sbírka 85 takových básniček od vtipných, většinou anonymních básníků asi z 1. stol. př. n. l. (mezi nimi byl i Ovidius a Tibullus). Česky vyšly v překladu Ivana Bureše (pod pseudonymem I. Převor) poprvé r. 1925 pod názvem *Písně priápské*.
- 253 „*umění nemá zákonů...*“ — verše z Nezvalova baletu *Pan Fagot a Flétna* (ze sbírky *Menší růžová zahrada*, 1926).
- 254 „*Komm her...*“ — z Goethových *Zahme Xenien V* (Krotké epigramy); překlad:
 Pojď sem, usedneme ke stolu;
 Koho by se takové bláznovství dotklo!
 Svět se rozpadá jako shnilý stůl,
 nebudeme ho balzamovat.

Jaroslav Kabeš pod pseudonymem Jaroslav Tábor psal ostře kriticky již o Nezvalově knížce *Falešný mariáš*

(Dekadence v nejnovějším umění, Rudé právo 6, 1925, č. 271, s. 6—7, 20. listopadu 1925); svou recenzi zakončil slovy: „A díváme-li se z tohoto místa na Nezvalovu práci, vidíme, že není ‚čistě‘ poetická, ale měšťácky poetická, že jeho boj o ‚čistou‘ poezii je bojem o ‚poezii‘ maloměšťáckého, snícího, nervózního a romantického, zjemnělého inteligenta, která ani závanem se neblíží proletářskému hnutí a jeho duchu, což je hořkou ironií pro autora, myslícího na ‚drama bez konfliktů‘ a věřícího, že je komunistou, ale vězícího cele v zajetí měšťáckého dekadentního ovzduší.“ — Proti Kabešovi na obhajobu Nezvala a poetismu vystoupil tehdy Jiří Svoboda (Boj proti větrným mlýnům, Avantgarda 1, 1925, č. 8—9, s. 17, prosinec 1925) a jemu opět odpověděl Jaroslav Kabeš (Boj proti větrným mlýnům, Avantgarda 2, 1926, č. 1, s. 13, leden 1926).

Pro konfrontaci různých názorů na Nezvalovu tvorbu tohoto období přetiskujeme ještě recenzi Bedřicha Václavka z Rovnosti 42, 1926, č. 164, s. 3, 14. června 1926:

Básník a revoluce

Odevzdal jsem svůj lístek ve znamení revoluce, neboť jsem ten, jenž cítí osudnou nutnost štěstí. Proti všem, kdož necitelnými mozky hromadí víc, nežli je možno vyčerpati jedním životem.

Vyvládnout jejich moc

a přinutit vojska, aby byla ve střehu nad každým, kdo chce shromážďovati.

Neboť jsem ten, jenž cítí osudnou potřebu štěstí a poznáv prostý smysl života, chci mít právo jej prožít.

Proto jsem odevzdal svůj lístek ve znamení revoluce.

Mám právo jej prožít.

Tyto úvodní verše nové knihy veršů V. Nezvala Menší růžová zahrada vyjadřují v zkratce celou jeho knihu. Nezval se hlásí k revoluci a dovede uhodit v ostrý revo-

luční tón ve svých básních, aniž přitom splývá docela se smyslem a duchem proletářské revoluce. Jeho právo na prožití života zní příliš anarchisticky, zavání příliš individualistickou morálkou konce století. Vypítí život naráz bez ohledu na zákony přírodní (a bez starosti o to, může-li druhý člověk jej také tak volně prožít) a pak jej vléci za sebou jako rakev, toť jistě není dnes ideálem revoluční náře, jenž bojuje dlouhý a úporný boj za osvobození života všech. Nezval hned v úvodní rozsáhlé básni Premier plan bojuje také za osvobozené, silné lidství a stejně ve svém současně vyšlém romanetu Karneval chce oprostít život, osvobodit jej od forem měšťáckého slohu životního. Ale plyne to u něho jen z potřeby osvobodit od nich sebe (revoluční proletariát není jimi tak zajat). Je to boj individuální, v němž se Nezval stýká se všemi těmi měšťáckými bouřliváky z konce století. Na druhé straně však Nezvalův boj za prostotu, neproblematičnost života, za život neohrožovaný metafyzickou spekulací a hrůzou před věčností, je důležitým bojem za nový lidský svět. Nezval v Menší růžové zahradě koriguje přílišnou hravost a změkčilost poetismu, stavěje si nyní za „úkol velmi prostý a velmi vznešený“ pohnout světem, „valiti slunce od východu na západ“, tj. zrevolucionovat svět. Revolucionuje ovšem zatím jen umění, v některých básních. Asociační stavba jeho básní, rozbití pravidelné skladby, tj. věty, nové zvukové efekty, hra souhlásek a samohlásek uvnitř slov a veršů, to vše znamená úsilí rozšířit hranici výrazových možností slovesného materiálu přes tradiční hranici. Nezval je vůbec nejlepší, kde zůstává čistým lyrikem, je prost vší ideologie, tedy i měšťácké, kde pracuje jedině svou lyrickou fantazií, kde se snaží ve svém básnickém oboru „vynalézat minutu za minutou“. Tak je tomu zejména také ve dvou výborných baletech Pan Fagot a Flétna a Kohout a Sapho. Mnohem hůře dopadl pokus o prózu, romaneto Karneval. Nezval jej zprvu mysllel čistě jako filmové libreto, čistě vizuálně, ale nedovedl tuto linii zachovat — nakonec píše psychologickou prózu, jež s filmem nemá nic společného. Psychologizování, filmem nevyjádřitelné, zabilo

vizuálnost libreta a nezachránilo prózu. Nelze zachraňovat něco, co je v tak silné krizi jako epická próza, tím spíše, když fabule je spředena z úpadkové, přerafinované erotiky, ze zabsolutnění lásky a vězí jak všemi svými kořeny, tak i celou svou ideologií v měšťáckém světě. Nezvalovi chybí silné, revoluční, proletářské zážitky i ideologická orientace, a přece jich nutně potřebuje, nemá-li utonout v měšťácké kalužině, s níž jej nebezpečně poutá ne jeden rys jeho duševního profilu, nemá-li jeho práce pro revoluci zůstatí jen odevzdáním hlasovacího lístku.

BEDŘICH VÁCLAVEK, KRIZE LEVÉ KULTURY

Tvorba 1, 1925—1926, č. 11, s. 216, 15. května 1926; podepsáno B. V., ale v obsahu ročníku uveden Bedřich Václavek.

256 *Osa* — literární sdružení *Osa* vyvíjelo činnost v Brně v polovině dvacátých let (od konce r. 1924). Jeho předsedou byl Ladislav Bernatský, místopředsedou Jan Krejčí, pokladníkem František Hrazdil, jednatelem Vincenc Nečas, aktivními členy byli Otakar Nováček, J. Černý, F. Koukal, Jaroslav Z. Horský (= Jaroslav Zatloukal) aj. *Osa* vydávala též časopis, proklamující její teorii, tzv. axism (časopisu *Osa-Axism* vyšlo jen 1 číslo); viz též pozn. ke s. 100.

JINDŘICH HONZL, DIVADELNÍ PROSTOR

Tam-tam 1, 1925—1926, č. 6, s. 9—13, (leden) 1926.

JULIUS FUČÍK, KRITIKA RADIKÁLNĚ FYZICKÁ

Q 1, 1926, č. 1, nestránkováno [s. 9], únor 1926; podepsáno -jef-.

262 *Vodák v Českém slově* — v referátu o inscenaci adaptace

Aristofanovy frašky *Slavnost Thesmofoří*, kterou uvedlo pod názvem *Když ženy něco slaví* 9. ledna 1926 Divadlo mladých v divadélku Na Slupi, napsal Jindřich Vodák (Divadlo mladých, *České slovo* 18, č. 10, 12. ledna 1926, s. 6, podepsáno jv.-) mimo jiné:

„A aby ničivá psina byla úplná, zpusťeno jeviště docela podle ruských bolševických vzorů, o kterých nedávná výprava Teigova přátelského hloučku přivezla čerstvé zprávy. Zažili jsme už v žižkovské Masarykově sni při Molièrově Jiřím Dandinovi Frejkovo trámčové a prkenné lešení s žebříky a visutými lávkami, a proč by Aristofanes musel být rozlišen od Molièra? proč by ‚styl‘ musel být něco lepšího než jedna cirkusová manýra, která se přenáší na vše bez rozdílu? U Aristofana pomáhal Frejkovi Heythum a udělal mu lešení hned dvojité, s žebříky kolmými i šikmými, toliko o něco nižší nežli cvičné kostry domů v hasičských dvorech, kde hasiči provádějí na nich své požárové manévry. Hasičský ráz je zvýšen tlustými lezeckým lanem visícím od stropu, kdežto velký krasojezdecký kruh zavěšený v trámčové připomíná více cirkus. Jistě, v Rusku měli podstatné příčiny, aby si za předstíraných uměleckých zámínek vynášeli tento žertovný druh konstruktivní scény. Revoluční doba způsobila tam takový nedostatek veškerých tkaniv, že podnes nemají se ruští lidé do čeho oblékat a třináctileté děti odvažují se loupežných přepadů, aby si opatřily na sebe trochu hadrů proti zimě. Kdež by si byla mohla divadla dovolit zásoby různých a různých látek pro své účely! Nastoupilo laciné (a také vzácné) dřevo místo nich, nastoupila kovová litina, která nikoho neuráží a nepopuzuje přepychem. Stalo se v divadlech totéž, co se děje na Velký pátek velikonoční v kostelích, kde se snímají drobné roušky a závěsy, aby se naznačil smutek smrti, a aby se protestovalo proti hříšné, okázalé světskosti, jež se honosí hedvábím, brokátém, sametem, nejdražšími tkaničkami v zázračných barvách. Ale u nás — ? — u nás? Čeho se dosáhne tím zpusťeným, vyprázdněným, holým, zachmuřeným jevištěm? Jeho prázdnota nutí právě k falešné, strojené, upoceně akrobatické bujnosti,

kteřá se přejímá ve špatnější, chatrnější, ubožejší podobě od odborných varetních artistů a výstředníků. Běhá se ztřeštěně a skákavě sem a tam, leze se do výšek a po výškách, tropí se komediantské a baletní gymnastické šprýmy, kroutí se přepjatě těly, natáčejí se paže do úmyslných nemírných oblouků, spojuje se příkré vyrážení vět s příkrým rozrejděním pohybů a říká se tomu komika nebo humor, ačkoli je to jenom jednotvárná, nuzná, bezobsažná násilnost, jež v tom způsobu a v poměru k věci nemá smyslu. Nechce ho ani mít, nesmyslnost je v ní účelem. [...] Až posud nebyl režisér Nádvorník šířitelem bolševictví, snad tedy se mu podaří převést své mladé bouřliváky do rozumnějších kolejí.“

JIRÍ FREJKA, SPOLUPRACUJTE S OSVOBOZENÝM DIVADLEM

Reflektor 2, 1926, č. 16, s. 9 a 11, srpen 1926.

- 263 *Eden* — pův. jméno krajiny, v níž byl podle biblického podání ráj; název lidového zábavního podniku v Praze-Vršovicích.
- 266 *anagramatem* — anagram (z řec.), nové slovo vzniklé přeskupením písmen slova základního.

JIRÍ FREJKA, BEZTRÍDNOST DIVADLA?

Reflektor 2, 1926, č. 21, s. 9—10, listopad 1926.

- 267 *Vedoucí pražský divadelník* — míněn Karel Hugo Hilar, vl. jm. K. H. Bakule (1885—1935), průkopník zásad moderní režie na oficiálních scénách; šéf činohry na Vinohradech, od r. 1921 správce činohry Národního divadla v Praze. — Jiri Frejka zde reaguje na Hilarův programový článek Úvod k sezóně, otištěný v Přítomnosti 3, 1926, č. 36, s. 572—574, 16. září 1926 a v časopise Národní a Stavovské divadlo 4, 1926—1927, č. 4, s. 2—4, 18. září 1926. Hilar v něm přiznává, že marně snil o tom, vytvářet nový vesmír na divadle: „Narazili jsme na obrysy věcí, poučivše

se o jejich neprostupnosti.“ Loučí se s expresionismem, slohem revoluční psychy, a obrací (v polemice s nejmladšími a jejich „osvobozeným“ pojetím divadla) pozornost na morální poslání divadla: „Tvorba společnosti a jejího kulturního citu je dnes úkolem divadla...“

„Míním, že divadlo, které v dobách válečných expresionismem přispívalo ke krystalizování vzrušené mentality válečné a revoluční, obnovou civilismu má směřovat k scénickému vytvoření živé, tvořivé a vnímavé citlivosti občanské, citlivosti míru, pořádku a společenské slušnosti. Civilita není měšťanstvím.“

„Jsem přesvědčen, že divadlo, které za Shakespeara ‚zrcadlilo přírodu‘, za Molièra královskou společnost, v době poválečné a porevoluční krize má spolupracovat na vykrytalizování uklidněné citlivosti společenské, probouzejíc cit vzájemné třídní slušnosti, lidského respektu, občanského mravu, společenské loajálnosti nejen mezi stranami a vládami, mezi vůdci a voličstvem, ale i mezi společenskými třídami, mezi hmotnými rozdíly a světovými názory, diferencemi individualit a odstíny zájmů, uvádějí citlivost, která v dobrých epochách kulturních a šťastnějších epochách společenského vyhranění slula citlivostí dobrého mravu, občanské slušnosti, lidského taktu, dobou občanské ctnosti.“ [...] „V dnešní době, kdy je rozerván všecken společenský cit, kdy strany se utápějí ve vzájemných surovostech, kdy společenský život je rozhodán, kdy svět — zdá se — nemá jiné starosti než vzájemné pokálení, kdy vzájemné ohledy společenské minuly a na místě jich vystoupila hysterie, nešetřící žádné autority, žádné zásluhy, kdy okolí zalyká se vzájemnou surovostí, třísníci vztahy nejposvátnější: tu má české divadlo opět skvostnou příležitost morální inspirace, inspirace občanské loajálnosti. [...] V této době divadlu naskýtá se opět vzácná příležitost k obnově citu, politického citu politeje, jež známe v dějinách civilizace pod pojmem civilismu, citu občana k občanu, citu k obci.“

- 271 *Štolby* — Josef Štolba (1846—1930), dramatik a prozaik, autor frašek, podávajících mravoličnou kresbu maloměstské společnosti.

Tam-tam 1, 1925—1926, č. 6, s. 7—8, (leden) 1926.

- 274 *passacaglii* — passacaglia, v hudbě barokního období variace na ostinátním tématu v basu; v novější době skladba nebo úsek skladby, v němž je neměnná melodie tématu oprádnána stále novými kontrapunkty a kombinacemi kontrapunktů.

VÍTĚZSLAV NEZVAL, O FILMOVÝCH NÁMĚTECH

Český filmový svět 4, 1926—1927, č. 2, s. 7 a 10, březen 1926.

- 275 *Griffithova* — David Wark Griffith (1880—1948), průkopník americké filmové režie, jenž filmy *Zrození národa* (1915) a *Intolerance* (1916) položil základy filmovému umění.
- 276 *bovarysmem* — bovarysmus, termín odvozený z Flaubertova románu *Paní Bovaryová*; charakterizuje vnitřní život ženy měšťanské společnosti 19. století, ženy trpící malostí svého prostředí, nemající však dost síly k uskutečnění své touhy po plném životě.
- Douglas Fairbanks* — viz pozn. ke s. 127.
- 277 *Pařížská žena* — film *A Woman of Paris* (*Pařížanka*, u nás uváděn pod názvem *Pařížská metresa*) napsal a režíroval Charles Spencer Chaplin v letech 1922—1923.

KAREL SCHULZ, GROTESKA

Český filmový svět 4, 1926—1927, č. 2, s. 10—11, březen 1926.

- 280 *Artuš Černík ve svém článku Úkoly moderního filmového librety* — v *Pásmu 1, 1924—1925, č. 13—14, s. 6.*

E. A. SAUDEK, DVA RUSKÉ FILMY...

Host 6, 1926—1927, č. 3, s. 81, prosinec 1926.

- 281 *Přednosta stanice* — film režiséra Jurije Željabužského z r. 1925.

Pancéřník Potěmkin — Křižník Potomkin, film režiséra Sergeje Michajloviče Ejzenštejna z r. 1925.

JIRÍ WEIL, O WOLKERA

Avantgarda 2, 1926, č. 7, s. 98—99, 12. října 1926.

- 282 *Nové vydání výboru básní Jiřího Wolкера* — míněn Výbor z díla Jiřího Wolкера. Vydal, úvodem a poznámkami opatřil Karel Hikl, nákl. Václava Petra, Praha, 1926. *profesorem Hiklem* — Karel Hikl (1886—1968), český literární historik a editor. *psáno v Rudém právu* — v nepodepsaném článku *Vyvlastněný básník, Rudé právo 7, č. 228, 26. září 1926, příloha Dělnická besídka, s. 3.*
- 283 *Jaromír Berák* — JUDr. Jaromír Berák (1902—1964), významný odborník ve finanční vědě a finančním právu; začátkem dvacátých let psal i poezii a články o literatuře. *redakční rada Dne* — *Den* (s podtitulem *Umění, tělesná výchova, společnost*) začal vycházet 1. listopadu 1920; byl to pokus o denní list věnovaný umění. Vydavatelem byl dirigent a hudební podnikatel Vladislav V. Šak (nar. 1894), hlavním redaktorem byl režisér Jan Bor. Jako deník vyšel *Den* naposled 21. listopadu 1920 a přeměnil se v týdeník, jehož šéfredaktorem se stal Zdeněk Kalista. Jeho redakční radu, resp. okruh nejužších spolupracovníků tvořili Miloš Jirko, Jiří Wolker, Jiří Weil, Jan Čarek, Karel Schulz, A. M. Píša, Jaroslav Berák. Začátkem r. 1921 se však s V. V. Šakem rozešli. *Mukařovský v Časopisu Českého musea* — míněna zřejmě studie Jana Mukařovského *O volném verši českém, Časopis Národního musea 99, 1925, oddíl duchovědný, s. 97 až 124, v níž na s. 106 jsou uváděny příklady z Wolkerovy Balady o očích topičových.*

Host 6, 1926—1927, č. 2, s. 37—44, listopad 1926. (Za statí je poznámka: Kapitola z knihy *O humoru, klaunech a dadaistech, jež vyjde v nakladatelství Odeon.*) Tvoří 2. kapitolu Teigovy knihy *Svět, který voní (O humoru, klaunech a dadaistech, sv. 2)*, Odeon, Praha 1931, s. 69—91.

285 *Rémy de Gourmont* — (1858—1915), francouzský prozaik, kritik a esejista, vykladač francouzského symbolismu; román *Koně Diomedovi (Les Chevaux de Diomède)* vyšel r. 1897, česky 1917.

286 *probabilismu* — probabilismus, filosofický směr vzdávající se možnosti dospět k jistotě, k pravdě a spokojující se jen pravděpodobností (probabilitou).

Simmel — Georg Simmel (1858—1918), německý filosof, historik a sociolog, představitel tzv. filosofie života. Jeho filosofie má iracionální, relativistický ráz, odmítá determinismus a zákonitost historických jevů, zkoumá lidský život i společnost subjektivistickopsychologickou metodou.

Bergson — Henri Bergson (1859—1941), francouzský filosof, představitel novodobého intuitivismu a vitalismu; podrobil kritice intelektualismus a racionalismus a posléze dospěl k náboženské filosofii, ztotožňující životní tvůrčí energii (*l'élan vital*) s bohem.

287 *Mahenovu kapitola o nihilismu v Knížce o českém charakteru* — v Mahenově *Knížce o českém charakteru* z r. 1924 je Kapitola o nihilismu na s. 101—109, příslušné citáty jsou na s. 104 a 106.

288 *Pascala* — Blaise Pascal (1623—1662), francouzský matematik, fyzik a prozaik; měl odpor k rozumu čistě spekulativnímu a zdůrazňoval dialektiku rozumu a srdce.

289 *Cogito, ergo sum* — (lat.) výrok francouzského filosofa René Descartesa (1596—1650) znamenající: myslím, tedy jsem.

Nihil [est] in intellectu, quod non fuerit in sensu — (lat.) citát z anglického empirického filosofa Johna Locka (1632 až 1704) znamenající: nic není v intelektu, co nebylo ve smyslech.

nihil in intellectu fuerit in sensu — (lat.) v knižní verzi fuerit nahrazeno fuit; racionalistická obměna předchozího výroku Johna Locka znamenající: nic (z obsahu) intelektu nebylo dříve ve smyslech.

Marcel Arland — (nar. 1899), francouzský prozaik a kritik; zprvu sympatizoval s avantgardou, pak se odvrátil od dadaismu a odsoudil krajní nihilismus nových iracionalistických tendencí v eseji *Un Nouveau mal du siècle (Nová nemoc století)* z r. 1924.

Cocteau — viz pozn. ke s. 67.

290 *Picabia* — Francis Picabia (1879—1953), francouzský malíř španělského původu, spolutvůrce dadaismu, kubista, potom přívrženec abstraktního umění.

Gioconda — žena zobrazená na slavném obraze Leonarda da Vinci *Monna Lisa (manželka Francesca del Giocondo)*. „*entreprise de démolitions*“ — (franc.) podnik pro demolic.

Gide — André Gide (1869—1951), francouzský prozaik a dramatik, rozpolcený mezi puritánství v přísném protestantském duchu a smyslůst, zmítaný vnitřními individualistickými problémy.

Laokoon a synové — Laokoon, Apollónův kněz v Tróji, který se postavil proti úmyslu dopravit Řeky postaveného dřevěného koně do města a chtěl jej zničit. Byl proto i se svými dvěma syny zahuben dvěma hady, vylezlými z moře. Na rozšíření příběhu má zásluhu sousoší Laokoon asi z poloviny 1. stol. př. n. l., pocházející z ostrova Rhodu, jedno z vrcholných děl světového sochařství.
H. Arp — Hans (též Jean) Arp (1887—1966), alsaský sochař, malíř a básník, píšící německy i francouzsky, spoluzakladatel dadaismu, známý především jako abstraktní sochař.

„*je-m'en — foutisme*“ — (franc.) „systém kašlu na to“.

291 *jinde načrtnout genezi dadaismu* — v 1. kapitole knihy *Svět, který voní* (kapitola se jmenuje *Od romantismu k dadaismu*).

Friga — Frigo, umělecké jméno Bustera Keatona (1895 až 1966), amerického filmového herce, komika s maskou studené a nehybné tváře, průkopníka americké filmové grotesky.

Marquise de Sade — Donatien-Alphonse-François, markýz de Sade (1740—1814), francouzský prozaik, označovaný za předchůdce moderních autorů pro ateistickou revoltu proti společnosti a Bohu i pro psychologickou analýzu, předjímající freudovský pohled do sexuální psychologie a patologie.

Marinettiho Mots en liberté — viz pozn. ke s. 191.

Cendrarovy — Blaise Cendrars, vl. jm. Frédéric Sauser-Sall (1887—1961), francouzský básník, prozaik a kritik. Ovlivnil Apollinaira a surrealisty.

Palazzeschiho — Aldo Palazzeschi, vl. jm. Aldo Giurlano (nar. 1885), básník a prozaik, příslušník italské avantgardy.

Evoli — Giulio C. A. Evola (nar. 1898), italský publicista a malíř, pěstitel okultních věd, hlasatel tzv. magického idealismu; uvedl do Itálie dadaismu.

Sofficiho — Ardengo Soffici (1879—1964), italský básník, prozaik, literární a výtvarný kritik, malíř, významný člen mezinárodní avantgardy; zprvu futurista, potom přešel ke kubismu. Sbírka futuristických básní *Pifšzf 18: simultaneita*, chimismi lirici vyšla r. 1915. R. 1913 založil s Giovannim Papinim futuristickou revue *Lacerba* (1913—1915).

Marcel Duchamp — (nar. 1887), francouzský malíř a teoretik, jeden z průkopníků uměleckých experimentů, byl ve spojení s dadaisty a surrealisty.

292 *fantaisistní školou* — école fantaisiste (fantaisistní škola), skupina francouzských autorů kolem r. 1912, jejíž hlavou byl Francis Carco (vl. jm. François Carcopino-Tusoli, 1886—1958); psal nejdříve verše v slohu fantaisistů, vyznačující se patetickým viděním života a zdůrazněním jeho citové a pudové stránky (od r. 1914 se stal známý romány ze života pařížské spodiny, v nichž užíval argotu). K fantaisistní škole patřili básníci Jean-Marc Bernard, Jean Pellerin, Tristan Derème, Paul Jean Toulet.

340 *Borel* — Joseph-Pierre Borel (1809—1859), francouzský prozaik, básník a žurnalista, příslušník mladší generace francouzských romantiků (tzv. Mladé Francie); projevoval bouřlivácký odpor proti měšťácké společnosti a kultuře. Umělecké jméno: Pétrus Borel.

Nerval — Gérard de Nerval, vl. jm. Gérard Labrunie (1808—1855), francouzský romantický básník, prozaik a dramatik z družiny Mladé Francie; mísí skutečnost a sen, chce zachytit svůj vnitřní život a své vidiny prostřednictvím obrazů-symbolů (nejvýznamnější jsou jeho sonety *Chiméry* z r. 1854 a prózy *Sylvie* z r. 1853).

Ribemont-Dessaignes — viz pozn. ke s. 340.

Carpentier — Georges Carpentier (nar. 1894), francouzský rohovník-profesionál, mistr světa v polotěžké váze v letech 1920—1922, mistr Evropy ve váze těžké v r. 1922.

Renan — viz pozn. ke s. 126.

Foch — Ferdinand Foch (1851—1929), francouzský maršál, od dubna 1918 velitel vojsk Dohody.

Suarèsem — André Suarès, vl. jm. Félix André Scantrel (1868—1948), francouzský básník, prozaik, dramatik a především esejista; jeho knihy o velkých umělcích jsou proniknuty kultem heroismu.

295 *L'esprit dada* — (franc.) duch dada.

L'esprit nouveau — (franc.) nový duch.

jeunesse dorée — (franc.) zlatá mládež.

296 *Maxe Picarda Der letzte Mensch* — Max Picard (nar. 1888), německý filosofický spisovatel a kritik kultury, nastavující dnešnímu lidstvu před oči jeho karikaturu. Báseň *Der letzte Mensch* (Poslední člověk) vydal r. 1921.

Oswalda Spenglera Untergang des Abendlandes — viz pozn. ke s. 63.

Péladanovu věštbu: Finis Latinorum — Joséphin Péladan, vl. jm. Joseph Péladan (1859—1918), francouzský prozaik a esejista hlásící se k symbolismu. *Finis Latinorum* (Konec Latinů, 1898) je jeden ze svazků jeho románového cyklu *La Décadence latine, éthopée* (Latinská dekadence, vylíčení mravů a vášní, 1884—1922), který měl odsoudit moderní mravy zkažené materialismem. *Theodor Lessing* — (1872—zavražděn nacisty 1933), německý iracionalistický filosof, jeden z představitelů tzv. filosofie života; měl hluboce skeptický a pesimistický názor na svět.

Soumagneově Příštím mesiáši — Henri Soumagne (1891 až 1951), belgický dramatik a prozaik, tíhnoucí k nábožen-

skému mysticismu. Drama *L'Autre Messie* (Druhý mesiáš) je z r. 1923 (česky 1925). Uvedeno bylo v režii Karla Dostala 5. ledna 1925 v Národním divadle pod názvem *Příští mesiáš*, další představení však byla cenzurou zakázána.

298 *Poeova analýza Havrana* — Edgar Allan Poe (1809—1849) podal v esejí *The Philosophy of Composition* (Filosofie básnické skladby) z r. 1846 analýzu svého postupu při tvoření slavné básně *The Raven* (Havran). Český překlad ve sborníčku *Jak se dělá báseň*, Čs. spisovatel, Praha 1970, s. 11—26.

299 *Théophile Gautier* — (1811—1872), francouzský básník, romanopisec a esejista, považovaný za zakladatele *l'art pour l'art* (umění umění); zklamán politickou situací za červenkové monarchie obrátil se ke kultu formy.

libida — libido (z lat.), ve freudismu primární dynamická síla naší psychiky, prázdnost rozkoše a slasti, která ještě nemá ničím určený obsah; pak též touha po erotické rozkoši.

300 *Freudova teorie o sublimaci* — sublimace (z lat.), nevědomý duševní pochod, kterým se pudová hnutí odvracejí od svých původních cílů a zaměřují se na činnost společensky prospěšnou.

madame Rachilde — Rachildová, vl. jm. Marguerite Valletová, roz. Eymeryová (1860—1953), francouzská prozátérka a esejistka; v dlouhé řadě románů s neženskou přímostí líčila psychologické a mravní složitosti a nutkavé pohlavní představy.

Hülsenbeck — viz pozn. ke s. 148.

301 *V derutě* — deruta (z franc.), pokles, úpadek.

Friedländer — Salomo Friedländer, pseudonym Mynona (1871—1949), německý spisovatel, pěstující filosofické úvahy a novelistickou grotesku.

„*schöpferische Indifferenz*“ — (něm.) tvůrčí indiferentnost; tak se jmenuje jedna z knih Friedländerových (*Schöpferische Indifferenz*, 1918).

nolens volens — (lat.) chtě nechtě.

Tertium non datur differenter, sed indifferenter — (lat.) třetí možnost není při činění rozdílu, ale bez rozlišení.

Host 6, 1926—1927, č. 2, s. 52, listopad 1926.

304 *O tom románu* — míněn román A. Hoffmeistera *Obratník Kozoroha* (1926); psal o něm A. M. Piša v článku *Par nobile fratrum*, *Host 5, 1925—1926, č. 8, s. 234—238.*

Hyperborejcům — Hyperborejci, souborný název obyvatel arktických oblastí.

Spengler — viz pozn. ke s. 63.

forhemetka — (z něm.) náprsenka; sluší to jako (praseti) forhemetka = špatně, nehodí se to k sobě.

FRANTIŠEK GÖTZ, SITUACE

Host 6, 1926—1927, č. 1, s. 28, říjen 1926; podepsáno šifrou fg.

306 *rozchod tzv. všenárodní koalice* — vláda všenárodní koalice, vzniklá po volbách z 15. listopadu 1925, sdružovala šest buržoazních a reformistických stran: agrární, sociálně demokratickou, lidovou, národně demokratickou, národní socialisty a živnostníky. Kategorické uplatňování požadavku pevných obilních cel (znamenajících zdražení životních potřeb) agrárníky a současný požadavek lidovců na placení kněží ze státní pokladny formou kongruy vedly k rozporům a 17. března 1926 k demisi vlády. Byla pak jmenována úřednická vláda Jana Černého (působila od 18. března do 12. října 1926).

aféra generála Gajdy — Radola Gajda, vl. jm. Rudolf Geidel (1892—1948), v československých legiích v Rusku dosáhl hodnosti generála, v březnu 1926 byl jmenován náčelníkem hlavního štábu čs. branné moci. V létě 1926 byl obviněn z příprav pravicového převratu, 21. prosince 1926 zbaven hodnosti a propuštěn z armády; založil pak Národní obec fašistickou, za niž byl i poslancem.

štvanice proti Masarykovi a Benešovi — v létě 1926 došlo k politické kampani národních demokratů, fašistů a klerikálů (lidovců), částečně též agrárníků proti „Hradu“ —

T. G. Masarykovi a ministru zahraničních věcí Eduardu Benešovi. Cílem bylo přimět nově se tvořící buržoazní většinu k zaujetí stanoviska proti nové kandidatuře Masarykové na funkci presidenta v r. 1927. Štvanice vzrostla, když po všesokolském sletě byl poslán na odpočinek generál Gajda a zavedeno s ním řízení u vojenského kárného soudu. Kámpání namířené proti presidentu Masarykovi udělal v podstatě konec Antonín Švehla, který prohlásil, že pro něho otázka presidenta republiky neexistuje, dokud je živ Masaryk; potom se útoky zaměřily proti Benešovi, který se musel hájit obsáhlými projevy, v nichž dokonce vykazoval své soukromé jmění.

307 *proti Švehlovi* — Antonín Švehla (1873—1933), vůdce agrární strany, v letech 1922—1929 předseda tří vlád; druhá z nich, jmenovaná po listopadových volbách 9. prosince 1925, podala demisi 17. března 1926 v důsledku rozpadu koalice, předsedou třetí, tzv. panské, s vyloučením reformistů, byl jmenován 12. října 1926.

JULIUS FUČÍK, SITUACE

Host 6, 1926—1927, č. 3, s. 84, prosinec 1926.

309 *na Götzovu glosu* — Götzův článek Situace v Hostu 6, 1926—1927, č. 1, s. 28, zde přetištěn na s. 306—308.

310 *kongruy* — kongrua (z lat.), zajištěný příjem katolického duchovenstva od státu; spory o ni byly jednou z příčin rozpadu vládní koalice v březnu 1926. Na jaře (v době úřednické vlády) se podařilo ve sněmovnách vytvořit většinu z buržoazních stran českých, německých a slovenské strany lidové a kongruu (i obilní cla) prosadit.

JAN BLAHOŠLAV ČAPEK, SITUACE

Host 6, 1926—1927, č. 4, s. 111—112, leden 1927.

312 *clair-obscur* — (franc.) doslova světlé-temné, dřevořezba

provedená jedním nebo dvěma barevnými tóny; též malířský termín pro přisvit, šerosvit, zobrazení partií nacházejících se ve stínu, ozářených odraženým světlem (vynikl v tom zvláště Rembrandt).

315 *synergismus* — pův. protestantské učení o součinnosti člověka s bohem na spáse duše; potom vůbec ve významu součinnost.

ERIK ADOLF SAUDEK, PARALÝZA STOLETÍ ČILI CÍSAŘOVY NOVÉ ŠATY

Host 6, 1926—1927, č. 4, s. 90—95, leden 1927.

319 *amor fati* — (lat.) láska k osudu.

raffinement — (franc.) zjemnělost.

largeurem — (franc.) šířkou.

Le bourgeois n'est pas épaté — (franc.) měšťák není ohromen.

320 *arogující* (z lat. zákl.) osobující si, přivlastňující si.

Ulette, ptáci mé slabosti — verš z Apollinairovy hry Prsy Tiresiovy z r. 1917, český překlad Jaroslava Seiferta vyšel r. 1926 a hra byla uvedena v Osvobozeném divadle v režii Jindřicha Honzla 23. října 1926; ptáci mé slabosti = nádra.

321 *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* — citát z Goethova Fausta znamenající: Všechno pomíjivé je jen podobenství.

323 *provedení Aristofana* — míněno představení Když ženy něco slaví, dramaturgická úprava Aristofanovy hry Ženy o Thesmoforiích, uvedená poprvé 9. ledna 1926 Divadlem mladých na scéně pražského divadla Na slupi (v režii Jiřího Frejky); byl to jeden z prvních projevů mladé divadelní avantgardy.

mixtum compositum — (lat.) směsice.

v smíchovské Aréně — tzv. Nová aréna na Smíchově byla postavena r. 1891, uzavřena byla r. 1928; hrály se zde zábavné kusy a revue.

Host 6, 1926—1927, č. 5, s. 130—133, únor 1927. Za článkem poznámka: Z chystané knihy Živé divadlo.

- 327 *Neumanna* — Stanislav Neumann (nar. 1902), český divadelní a filmový herec, spoluorganizátor Osvobozeného divadla, od r. 1927 člen Národního divadla, nár. umělec. *Horákovou* — Jarmila Horáková (1904—1928), herečka vystupující v letech 1924—1926 na pražských avantgardních scénách (zvláště se uplatnila v Osvobozeném divadle), od r. 1926 členka Národního divadla.

KAREL TEIGE, SLOVA, SLOVA, SLOVA

Horizont 1, 1927, č. 1, s. 1—3, leden 1927, č. 2, s. 29—32, únor 1927, č. 3, s. 44 a 46—47, březen 1927, č. 4, s. 70—73, duben 1927. Studie, vzniklá na jaře 1926 a v Horizontu otištěná poněkud zkráceně, tvoří 3. kapitolu Teigovy knihy Svět, který voní (O humoru, klaunech a dadaistech, sv. 2), Odeon, Praha 1931, s. 92—122.

- 332 *Cornet à dés* — Le Cornet à dés (Kalíšek na kostky), sbírka básní v próze francouzského básníka Maxe Jacoba z r. 1917, proslavená uměním pohrávat si s „osvobozenými slovy“.
Cliftonovi — Leon Clifton, hrdina detektivních povídek nevalné literární úrovně. U nás vycházely povídky o něm v sešitovém vydání pod názvem Z pamětí amerického detektiva, 1906—1910; r. 1910 vyšel Zápas miliónů (Dobrodružná cesta amerického detektiva Leona Cliftona kolem světa).
nebo k Haškovi — v časopiseckém znění tato zmínka chybí, doplněno podle knižního vydání.
Et tout le reste est littérature! — (franc.) a vše, co zůstává, je literatura!
revue: Littérature — časopis dadaistů založený Louisem Aragonem, André Bretonem a Philippem Souppaultem r. 1919.

- 333 *Dialogues des amateurs sur les choses du temps* — (franc.) Dialogy amatérů o dobových věcech, soubor esejů Rémy de Gourmonta, vydaný r. 1907.
Laforgueův Hamlet — Jules Laforgue (1860—1887), francouzský básník a prozaik, vydal prózu Hamlet čili následky lásky synovské r. 1887 v souboru *Moralités légendaires* (Legendární morality, česky 1934, Hamlet česky již r. 1906).
Words, words, words! — (angl.) slova, slova, slova!
Huysmans — Joris-Karl Huysmans, vl. jm. Georges Charles Huysmans (1848—1907), francouzský prozaik.
- 334 *Fabre* — Jean Henri Fabre (1823—1915), francouzský entomolog, proslulý líčením života hmyzu; výsledky svého úmorného studia a pokusů vypráví skvělou formou místy dosahující skoro zbožnění hmyzu blanokřídlého. *Naše řeč, oř vykleštěný* — Naše řeč, časopis pro vzdělávání a tříbení jazyka českého (založený r. 1916), byl v hodnocení jazykových jevů někdy příliš úzkoprsý a mentorský; proto jej Teige charakterizuje obměnou úsloví „bujný oř je mluva naše“.
Gellner — František Gellner (1881—1914), český básník, prozaik, kreslíř a novinář, příslušník anarchistické generace.
- 335 *très parisien* — (franc.) velmi pařížské.
Larynx — (z řec.) hrtan.
G. Tarde — Gabriel Tarde (1834—1904), francouzský filosof a sociolog; v sociologických pracích zdůrazňoval vliv nápodoby před vlivem sociálního prostředí.
kompenetraci — odvozeno od slova *penetrace* (lat.) = pronikání.
endosmose — endosmosa, původně fyzikální termín znamenající prolínání dovnitř.
- 336 *volapük faráře Schleyera* — volapük, umělý mezinárodní jazyk, sestavený r. 1879 německým knězem a spisovatelem Johannem Martinem Schleyerem (1831—1912). Patří do skupiny „smíšených“ systémů umělých jazyků (je složen z prvků apriorně stanovených i aposteriorně odvozených).

esperanto dr. Zamenhova — Ludwig Lazarus Zamenhof (1859—1917), oční lékař ruského původu ve Vídni, vytvořil pomocný mezinárodní jazyk esperanto r. 1887; je sestaven z prvků živých jazyků se zřetelem k jejich mezinárodnímu rozšíření.

pasilingua Lenzova — umělá mezinárodní řeč, kterou sestavil německý jazykovědec Rodolfo (Rudolf) Lenz (1863 až 1938), od r. 1890 profesor v Santiagu de Chile.

Gemeinsprache Liptayova — umělá mezinárodní řeč, kterou vytvořil Alberto Liptay, námořní lékař v chilských službách, od r. 1890 atašé chilské námořní komise v Evropě; žil v Paříži a zde v letech 1890—1911 publikoval.

serve dr. Kunstovného — mezinárodní jazyk serve sestavil Otakar Kunstovný (1884—1945), středoškolský profesor, fonetik, autor učebnic němčiny a francouzštiny a překladatel.

337 *Komintern* — zkratka Komunistické internacionály.

Profintern — zkratka z Krasnyj internacional profsojuzov = Rudá odborová internacionála, oficiálním názvem Mezinárodní sdružení revolučních odborů (působilo v letech 1921—1937).

340 *hors d'oeuvre* — (franc.) předkrmy.

Ribemonta-Dessaignese L'autruche aux yeux clos — Georges Ribemont-Dessaignes (nar. 1884), francouzský prozaik, básník, dramatik a esejista, příslušník hnutí dada a později surrealismu. Kniha *L'Autruche aux yeux clos* (Pštros se zavřenýma očima) vyšla r. 1921, česky 1924.

341 *Vítězství* — úryvek z básně G. Apollinaire ze sbírky *Kaligramy* přeložil Karel Teige (jeho překlad celé básně je otištěn v časopise *ReD* 1, 1927—1928, č. 8, s. 277—279).

342 *Mots en liberté* — viz pozn. ke s. 191.

343 „*zaumnikovci*“ — Velemir Chlebnikov (viz pozn. ke s. 183.) a další ruští básníci futuristé — Alexej Jelisejevič Kručonych (viz pozn. ke s. 344), Vasilij Vasiljevič Kamenskij aj., následující jej v jazykovém experimentování a slovo tvořičství; Chlebnikov dospěl až na hranici jazyka, k „*zamu*“, k „*za-umnému jazyku*“, zdánlivě „*nesmyslné zvukoreči*“, dávající naprostou svobodu tvůrčí fantazii.

Asejevem — Nikolaj Nikolajevič Asejev (1899—1963),

ruský básník, překladatel, literární teoretik. Slučoval linii futurismu, lefovskou poetiku s tradicemi hudebního symbolistického verše; uváděl do poezie technicismy, kulturně politické termíny, vulgarismy, neologismy, uvolňoval syntax, hromadil epiteta a metafory.

Kamenským — Vasilij Vasiljevič Kamenskij (1884—1961), ruský básník, prozaik a dramatik, spoluzakladatel ruského futurismu, ve 20. letech člen skupiny Lef.

Marijengofem — Anatolij Borisovič Marijengof (1897 až 1962), ruský básník, prozaik, dramatik, člen skupiny imажinistů (vznikla v r. 1919 jako pokračovatelka i soupeřka futurismu, zaměřovala se na „*odideologizování*“ literatury a kult obrazu).

Šeršeněvičem — Vadim Gabrijevovič Šeršeněvič (1893 až 1942), ruský básník a překladatel; nejprve egofuturista, 1919 spoluzakladatel imажinismu.

344 *suprematismu* — viz pozn. ke s. 63.

Šklovskij — Viktor Borisovič Šklovskij (nar. 1893), literární vědec, kritik, teoretik, prozaik a básník, vůdčí postava ruské literárněvědné formalistické školy.

Brik — Osip Maximovič Brik (1888—1945), ruský spisovatel, dramatik a literární teoretik, jeden z organizátorů sdružení ruských formalistů *Opojaz*; později jako činitel Lefu propagoval tzv. literaturu faktu.

Kušner — Boris Anisimovič Kušner (1888—1937), futurista opěvující techniku, později spolupracovník časopisů *Lef* a *Iskusstvo kommuny*.

Arvatov — Boris Ignatjevič Arvatov (1896—1940), ruský literární kritik a literární vědec, teoretik proletkultu, pak Lefu. (Teige má chybně *Arbatov*.)

Kručonych — Alexej Jelisejevič Kručonych (1886—1968), ruský básník, který nejdůsledněji realizoval manifesty ruského futurismu; částí svého díla předjímal pozdější fónickou poezii a konkrétní poezii.

Aljagrov — pseudonym Romana Osipoviče Jakobsona.

Zdaněvič — Ilja Michajlovič Zdaněvič (nar. 1894), ruský básník „*zaumnikovec*“, vydal v letech 1918—1923 několik drobných básnických knížek; ve dvacátých letech

- odjel do Francie, kde žije dosud. Užíval též pseudonymů Egandjuri Eli a Iliard.
- Tretjakov* — Sergej Michajlovič Tretjakov (1892—1939), ruský básník, prozaik a publicista, oběť stalinských represálií; patřil ke skupině Lef, kde vystupoval zvláště jako teoretik i praktik tzv. literatury faktu.
- Těreškovič* — Max Abramovič Těreškovič (1897—1934), herec, režisér a divadelní pedagog.
- Terentěv* — Igor Gerasimovič Terentěv (nar. asi 1896 nebo 1897, zemřel koncem 30. let), básník „zaumnikovec“, příslušník Lefu. (Teige psal Trentěv.)
- 345 *Základy českého verše* — kniha Romana O. Jakobsona Základy českého verše vyšla r. 1926.
- verslibristé* — básníci píšící volným veršem (z franc. vers libre = volný verš).
- Walter Mehring* — (nar. 1896), německý básník, prozaik, dramatik, esejista a filmový i rozhlasový autor, spoluzakladatel berlínské dadaistické skupiny, r. 1920 založil levicový Politický kabaret; r. 1933 emigroval. Ve dvacátých letech si získal jméno především jako polemický publicista a útočný satirik, autor kabaretních textů a šansonů; jako první německý lyrik využil rytmů a synkop džezu.
- 346 „*Merzkünstler*“ *Kurt Schwitters* — Kurt Schwitters (1887 až 1948), německý malíř a básník, vydavatel dadaistické a konstruktivistické revue Merz (1923—1927), známý groteskními a abstraktními básněmi a kolážemi; r. 1935 emigroval do Norska a potom do Anglie. (Své koláže nazýval Merzbilder; termín Merz vznikl z části slova kom merz iel na útržku novin, který byl přilepen na jedné z jeho prvních koláží.)
- 347 *I. K. Bonseta* — I. K. Bonset je literární pseudonym nizozemského umělce Christiana Emila Marie Küppera (1883—1931), který je známější jako malíř a architekt pod pseudonymem Theo van Doesburg. Pod pseud. I. K. Bonset psal dadaistické básně, ke kterým určoval sám typografii (vycházely v literárním časopise De Stijl, jehož byl r. 1917 spoluzakladatelem), úvahy a proklamace. V polovině dvacátých let se stal zakladatelem tzv. elementarismu.

- 350 *Ribot* — Théodule Armand Ribot (1839—1916), francouzský lékař, psycholog a filosof, předchůdce Freudův. *Francouzské přísloví* — jde o citát z Pascalových Pensées (Myšlenky); v českém překladu Antonína Uhlíře z r. 1937 na s. 136 myšlenka 277 zní takto: Srdce má své rozumy, jichž rozum nezná.
- Wundt* — Wilhelm Wundt (1832—1920), německý fyziolog, psycholog a eklektický filosof; v desetisvazkovém díle *Völkerpsychologie* (Psychologie národů, 1900—1920) sociálně psychologicky vykládá jazyk, náboženství, umění aj.
- 351 *J. P. Richter* — Jean Paul Friedrich Richter, známý pod pseudonymem Jean Paul (1763—1825), německý prozaik, publicista a pedagog, slavný humorista a satirik; psal též práce jazykovědné a estetické (*Vorschule der Ästhetik*, 1804, 3 svazky).
- 353 *k punkevntm* — ponorným (podle ponorného potoka Punkevny v Moravském krasu).

A. M. PÍŠA, JIŘÍ WOLKER POSTAVEN MIMO ZÁKON

Host 6, 1926—1927, č. 8, s. 215—218, květen 1927.

- 356 *minervistek* — minervistka, žákyně prvního dívčího gymnasia v Rakousku, zvaného Minerva (založila je Eliška Krásnohorská r. 1890 v Praze).
- k Nezvalově drobné knížce o J. Wolkerovi* — míněna Nezvalova knížka Wolker, 1925.
- 362 *článek Karla Schulze* — míněn Schulzův vzpomínkový článek Založení Devětsilu, Lidové noviny 35, 1927, č. 150, s. 14, 24. března 1927.
- známý manifest v Nejedlého Varu* — míněna stať Proletářské umění, otištěná ve Varu 1, 1922, č. 9, s. 271—275, 1. dubna 1922; přetištěna v 1. svazku této edice na s. 220 až 224.
- J. Hořejší ve svém dopisu* — dopis Jindřicha Hořejšího redaktoru a vydavateli Rozprav Aventina Otakarů Štorchu-Marieni je otištěn pod názvem Jindřich Hořejší

o sobě v Rozpravách Aventina 2, 1926—1927, č. 12, s. 137—138, 3. března 1927; Teigem citovaná věta o jeho s. 137—138, 3. března 1927; citovaná věta o Teigově účasti na Wolkerově manifestu je v poznámce č. 9.

364 *Tegmaierovy železárny* — román Karla Schulze z r. 1922, snažící se ortodoxně naplnit program tehdejší proletářské literatury.

Dámu u vodotrysku — Dáma u vodotrysku, román Karla Schulze z r. 1926, v němž se pokusil uplatnit poetistickou obraznost a snovou fantasknost.

SVATA KADLEC, JIŘÍ WOLKER POSTAVEN MIMO ZÁKON

Host 6, 1926—1927, č. 9—10, s. 262—263, červenec 1927.

A. M. PÍŠA, SI TACUISSÉS...

Host 6, 1926—1927, č. 9—10, s. 263—265, červenec 1927.

369 *si tacuisses* — (lat.) kdybys byl býval mlčel... (byl bys zůstal filosofem).

KAREL TEIGE, MANIFEST JIŘÍHO WOLKERA O PROLETÁŘSKÉM UMĚNÍ

Host 6, 1926—1927, č. 9—10, s. 265—266, červenec 1927.

376 *In memoriam Jiřího Wolкера* — sborníček redigovaný Konstantinem Bieblem a vydaný na jaře 1924 jako 20. svazek edice Hyperion s výzdobou Cyrila Boudy.

377 *v redakčním úvodníku* — míněna stať Nové umění proletářské, Revoluční sborník Devětsil, Praha 1922, s. 5—18; přetištěna je v 1. svazku této edice na s. 247—275.

378 *Josef Kopta článek o Wolkerovi* — míněna stať Josefa Kopty Umění proletářské a poetismus, Přerod 2, 1924, č. 9—10, s. 157—162, 15. srpna 1924 (přetištěna je v 1. sv. této edice na s. 591—599).

A. M. PÍŠA, KARLU TEIGOVI...

Host 6, 1926—1927, č. 9—10, s. 266—267, červenec 1927.

JAN BLAHOŠLAV ČAPEK, DUCHOVÝ OBSAH GENERACE

Host 6, 1926—1927, č. 4, str. 85—90, leden 1927.

383 *Lloyd George* — David Lloyd George (1863—1945), anglický státník, spoluvůrce mírových smluv po první světové válce; prosadil různé sociální reformy, aby zabránil rozmachu revoluční vlny.

385 *Przybyszewski* — viz pozn. ke s. 170.

Wolkerově Služce — Služka, povídka Jiřího Wolкера, poprvé otištěná v Kmenu 5, 1922, č. 5—6, s. 87—93, listopad 1922; ve Spisech Jiřího Wolкера ve sv. 2 — Próza a divadelní hry, Praha 1954, s. 54—62.

Lítice — v antické mytologii bohyně pomsty a kletby; zde myšlena povídková kniha českého básníka Richarda Weinerja *Lítice* (1916), pitvající dojmy a vnitřní život lidí na frontě.

chlapečku bosému — motiv z Wolkerovy básně *Pokora* ve sbírce *Host do domu*, 1921.

Františka z Assisi — František z Assisi (1182—1226), italský básník, zakladatel řádu františkánů, jehož proklamovaným cílem bylo příkladné následování Krista chudobou a pokorným životem; František z Assisi, prohlášený církví za světce, v latinských chvalozpěvech opěvuje chudobu a lásku k bližnímu, k člověku i přírodě.

386 *v Jeseniovi* — Olbrachtův psychologický román *Podivné přátelství herce Jesenia*, 1919.

387 *invektivy Macharovy* — citovány verše z Macharovy básně *Suchý žal* ze sbírky *Tristium Vindobona I—XX* (1893).

390 *Gorgony* — Gorgony, v řecké mytologii tři sestry, nestvůrné okřídlené ženy se zmijemi ve vlasech; nejhroznější, avšak smrtelná, byla Medusa: kdo na ni pohlédl, zkameněl. Usmrtil ji Perseus, z Medusiny krve povstal okřídlený kůň Pegasos.

sendvičmeni — (z angl.) nosiči reklam, z nichž jednu měli na prsou, druhou na zádech, takže připomínali anglické obložené chleby — sendviče.

391 *terapeutiky* — terapeutika, obor medicíny zabývající se léčbou.

Spenglerova — viz pozn. ke s. 63.

Péladanova — viz poz. ke s. 296.

KAREL TEIGE,
PŘEDNÁŠKA ILJI ERENBURGA V PRAZE ČILI
KONSTRUKTIVISMUS A ROMANTISMUS

Stavba 5, 1926—1927, č. 9, str. 145—146, březen 1927; podepsáno Tge.

394 *directoire* — (franc.) Direktorium, vláda pětičlenného výboru za Francouzské revoluce (27. října 1795—9. listopadu 1799); též přechodný sloh mezi stylem Ludvíka XIV. a slohem empírovým, jeden z projevů vůle k návratu k antické čistotě.

395 *Wertherovy slzy a bílé uhlí* — kniha črt Ilji Grigorjeviče Erenburga Belyj uhol ili slzy Vertera, 1928.

van de Velde — Henry van de Velde (1863—1957), významný belgický architekt a teoretik, tvůrce nových forem v architektuře a užitém umění, spoluzakladatel moderní architektury.

mécanomanie — (franc.) vášnivě zaujetí stroji.

leçon de la machine — (franc.) lekce, kterou nám dává stroj.

Bakerová — Josephine Baker (nar. 1906), slavná francouzsko-americká tanečnice a zpěvačka, černoška.

396 *l'éducation sentimentale* — citová výchova; narážka na román Gustava Flauberta *L'Education sentimentale* z r. 1869.

FRANTIŠEK GÖTZ,
CESTY KE KONSTRUKTIVNÍMU REALISMU
V NOVÉ POEZII

Host 6, 1926—1927, č. 6, s. 141—146, březen 1927.

399 *Bernarda* — Jean Jacques Bernard (nar. 1888), dramatik, který vytvořil sloh tzv. zámlkové hry, zbavené rétoriky a požadující po divákovi domýšlení skutečného průběhu citové nebo mravní krize.

Sarmenta — Jean Sarment (nar. 1897), francouzský dramatik a prozaik, autor dramát o střetání mladistvých iluzí s buržoazním světem; jeho hry se vyznačovaly propracovaností v stavbě i v dialozích.

Cl. Rogera a M. Marxe — v Götzově textu omylem vytištěno Cl. Rogera Marxe; Roger Marx (1859—1913) byl historik výtvarného umění, dramata nepsal. Claude Roger a Michel Marx napsali společně hru *Něžným způsobem*, kterou uvedlo Vinohradské divadlo 22. 12. 1927 v režii B. Stejskala.

400 *Jean le Maufranc* — (franc.) Jan Maufranc, drama Julesa Romainse z r. 1926.

406 *Müller-Freienfels* — Richard Müller-Freienfels (nar. 1882), německý psycholog, filosof a estetik. Snažil se vytvořit iracionálně dynamický systém ve filosofii a nauku o duši („*Lebenspsychologie*“). Zdroji jeho filosofie a estetiky byly pragmatismus, iracionalismus a biologismus.

HOST, REDAKČNÍ SDĚLENÍ

Host 6, 1926—1927, č. 6 — obálka, březen 1927.

407 *od tří členů Devětsilu* — v 5. čísle Hosta 6, 1926—1927 měli z členů Devětsilu příspěvky Bedřich Václavek, Jiří Frejka a Vilém Závada.

Götzovým projevem o komunismu — patrně míněna slova Františka Götze v polemice se Šaldou (F. X. Šalda polemizuje, *Národní osvobození* 4, 1927, č. 22, s. 4, 23. ledna 1927): „Ve včerejším Rudém právu odpovídá mi jen Šalda malicherný polemik: člověka už v něm nenajdete. — Je to až trapné a pokořující vidět F. X. Šaldou bojujícího teoreticky za přímost politického charakteru a prakticky honem se přízpůsobujícího úrovni komunistického listu i frazeologií nadávek: dospěl až k močení, podvůd-

kům, verpánkům a políčkům, což snad zatím stačí. Příště, až už v novém prostředí zdomácní, nabude, jak doufám, ještě větší štavnatosti.“

v polemikách se střetla Literární skupina a Devětsil — míněny polemiky z let 1922—1923, reprezentované především těmito články: František Götz, O Hosta a o ty, kteří stojí za ním, Socialistická budoucnost 20, 1922, č. 5 a 6, 6. a 7. ledna 1922; Karel Teige, O expresionismu, Rovnost 38, 1922, č. 17 a 18, 17. a 18. ledna 1922; František Götz, Trochu polemiky, trochu vyznání, Socialistická budoucnost 20, 1922, č. 19 a 20, 24. a 26. ledna 1922; Jaroslav Čecháček, Politický expresionismus, Proletkult 1, 1922, č. 17, s. 259—261, 3. května 1922, šifra -jč-; Jaroslav Čecháček, Umělec a komunismus, Proletkult 1, 1922, č. 17, s. 267—268, 3. května 1922, šifra -jč-; Artuš Černík, Umělecký protikomunistický manifest, Rovnost 38, 1922, č. 302, s. 6—7, 2. listopadu 1922; František Götz, O manifestu Literární skupiny, Host 2, 1922—1923, č. 3, s. 94 až 96, prosinec 1922; Jiří Wolker, Manifesty, Var 2, 1923, č. 1, s. 15—18, 1. prosince 1922; František Götz, Ještě o manifestu, Host 2, 1922—1923, č. 4, s. 126—128, leden 1923. Všechny uvedené články jsou přetištěny v 1. svazku této edice.

PŘEDMLUVA KE SBORNÍKU FRONTA

Fronta, mezinárodní sborník soudobé aktivity. Brno 1927, s. 5, duben 1927. Podepsáno Redakce. (Redakci Fronty tvořili František Halas, Vladimír J. Průša, Zdeněk Rossmann, Bedřich Václavek).

408 *nekompromisního moderního časopisu* — Pásmo zaniklo v srpnu 1926, ReD ještě nebyl (začal vycházet v říjnu 1927).

JINDŘICH ŠTYRSKÝ & TOYEN, POPULÁRNÍ UVEDENÍ DO ARTIFICIELISMU

Fronta, Brno 1927, s. 18, duben 1927.

410 *dvou tváří Janusových* — viz pozn. ke s. 163.

411 *merdre* — (franc.) hovnajs (novotvar utvořený Alfredem Jarrym ve hře Král Ubu).

VÍTĚZSLAV NEZVAL, DADA A SURREALISMUS

Fronta, Brno 1927, s. 22, duben 1927.

412 *Monetova* — Claude Monet (1840—1926), významný francouzský malíř, představitel impresionismu.

JINDŘICH HONZL, ISMUS A UMĚNÍ

Fronta, Brno 1927, s. 28—35, duben 1927.

415 *Schlemmer* — Oskar Schlemmer (1888—1943), německý malíř, scénograf a choreograf.

zauma — viz pozn. ke s. 343.

Ždaněvičem — viz pozn. ke str. 344.

Šeršeněvičem — viz pozn. ke s. 343.

Kurtem Schwittersem — viz pozn. ke s. 346.

416 *Kondelíky* — pan Kondelík, hlavní postava románu Ignáta Herrmanna Otec Kondelík a ženich Vejvara (1898) a Tcháň Kondelík a zeť Vejvara (1911); postava otce Kondelíka se stala typem „malého českého člověka“ a jeho přizemnosti.

Borkmany — Borkman, titulní postava dramatu Henrika Ibsena John Gabriel Borkman (1896).

420 *contradictio in adjecto* — (lat.) protimluv, logická chyba vzniklá tím, že se spojí dva pojmy, které si odporují (např. omezené nekonečno).

421 *baudelairovské „là-bas“* — (franc.) tam dole, tj. v pekle.

422 *Lisickij* — El Lisickij, zvaný též Eliezer (vl. jm. Lazar Markovič Lisickij, 1890—1941), ruský malíř, architekt a teoretik umění, spoluzakladatel suprematismu (viz pozn. ke s. 63), v letech 1921—1928 žil na Západě; s Hansem Arpem vydal knihu Die Kunst-Ismen, 1925.

Moholy-Nagy — László Moholy Nagy (1895—1946), maďarský malíř konstruktivista a abstrakcionista, propagátor fotomontáže a neiluzivní fotografie, divadelní výtvarník, profesor Bauhausu; od r. 1934 v emigraci, usadil se v USA.

Richter — Hans Richter (nar. 1888), německý malíř abstrakcionista a filmový experimentátor; nyní žije v USA.

Eggeling — Viking Eggeling (1880—1925), švédský malíř, po první světové válce pracoval v Německu jako autor avantgardních filmů, které měly být filmovým kontrastem abstraktní malby.

Mondrian — Piet Mondrian, celým jménem Pieter Cornelis Mondrian (1872—1944), holandský malíř, zakladatel novoplasticismu, který měl spojit malířství s architekturou. R. 1930 se připojil k nefigurativnímu malířství.

- 427 *Lenormand* — Henri René Lenormand (1882—1951), francouzský dramatik, analyzující složité psychologické až patologické stavy postav, hnaných neovladatelnými silami podvědomí.

JIRÍ MAHEN, VELIKÉ DOBRODRUŽSTVÍ!

Fronta, Brno 1927, s. 41, duben 1927.

MIROSLAV PONC, POHYBOVÁ MELODIKA ZÁKLADEM NOVÉHO HUDEBNÍHO SLOHU

Fronta, Brno 1927, s. 78, duben 1927.

- 430 *Miroslav Ponc* — (nar. 1902), český skladatel a dirigent, člen Brněnského Devětsilu, šéf orchestru činohry Národního divadla v Praze; byl průkopníkem čtvrttónové hudby, pak se věnoval hudbě scénické.

E. F. BURIAN, VOLNOU CESTU NOVÝM HUDEBNÍM KRÁSÁM!

Fronta, Brno 1927, s. 79—82, duben 1927.

- 434 *Palestrina* — Giovanni Pierluigi Palestrina (asi 1525 až 1594), italský renesanční skladatel, reformátor církevní hudby, autor vrcholných děl čistě vokálního polyfonního slohu v církevní hudbě.

francouzské Šestce — Šestka (les Six), pařížská skupina šesti francouzských moderních skladatelů (Louis Durey, Artur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferrová, Georges Auric, Francis Poulenc), která vystoupila r. 1918; ideovým vůdcem byl Eric Satie. Chtěli novými prostředky postihnout moderní dobu v odporu proti změkčilosti impresionistů.

- 438 *Ostrčila* — Otakar Ostrčil (1879—1935), český skladatel a dirigent, průkopník moderní hudby.

Hindemithem — Paul Hindemith (1895—1963), významný německý skladatel, emigroval před nacisty do Švýcarska, původně zastáncem asentimentalismu v hudbě, potom se u něho projevil sklon ke katolickému mysticismu.

Křenkem — Ernst Křenek (nar. 1900), rakouský skladatel, nyní žijící v USA, představitel expresionismu, konstruktivismu i atonálního slohu v hudbě, ovlivněn džezem; pak dodekafonista, stoupenec elektronické hudby.

- 439 *Monteverdi* — Claudio Monteverdi (1567—1643), italský skladatel, skutečný zakladatel italské opery.
Gluck — Christoph Willibald Gluck (1714—1787), německý hudební skladatel, reformátor opery.

MIRA HOLZBACHOVÁ, TANEC

Fronta, Brno 1927, s. 88—89, duben 1927.

JIRÍ VOSKOVEC, ŽELVA, O KTERÉ SE NIKDO NEZMIŇUJE

Fronta, Brno 1927, s. 122—123, duben 1927.

445 *Tatlinovou věží* — Vladimír Jevgrafovič Tatlin (1885 až 1956), ruský sochař a architekt, jeden z hlavních představitelů konstruktivismu v SSSR; vypracoval projekt gigantického pomníku III. internacionály v podobě věže vyšší než pařížská Eiffelka, která měla být tvořena spirálovou železnou konstrukcí a v níž měly být úřadovny a zasedací kongresová síň. I Teige měl k tomuto projektu kritický vztah, označoval jej za racionálně nedomyšlený: „...proč pomník III. internacionály se zasedací síní kongresovou a s úřadovnami má být ve formě věže? A proč tyto síně mají být otáčivé? Věž je účelná forma pro stanici bezdrátové telegrafie, observatoř, rozhlednu, maják, ne pro shromažďovací síň.“ (Karel Teige, *Umění sovětského Ruska*, Host 4, 1924—1925, č. 2, s. 34—46, citát na s. 40.)

Inter arma silent Musae — (lat.) Když mluví zbraně, mlčí Múzy.

magic-city — (angl.) kouzelné, magické město.

446 *Jeanneret* — viz Le Corbusier (pozn. ke s. 141).

Ozenfant — Amédée Ozenfant (1886—1966), francouzský malíř, architekt a teoretik umění, spoluzakladatel purismu; v letech 1921—1925 vydával (spolu s Le Corbusierem) časopis *L'Esprit Nouveau*.

447 *Cocteau* — viz pozn. ke s. 67.

s „*Šesti*“ — míněna skladatelská skupina tzv. pařížská Šestka, viz pozn. ke s. 434.

Soupaultem — Philippe Soupault (nar. 1897), francouzský básník a prozaik, surrealista.

Tzarou — viz pozn. ke s. 138.

Ribemont-Dessaignesem — viz pozn. ke s. 340.

VÍT OBRTEL, HARMONIE

Fronta, Brno 1927, s. 137—139, duben 1927.

449 *Vít Obrtel* — (nar. 1901), architekt, knižní grafik a básník, redaktor sborníku *Kvart* (1930—1937, 1945—1949), člen *Devětsilu*.

ZDENĚK ROSSMANN, DÁLE JÍT JE JÍT ZPĚT

Fronta, Brno 1927, s. 143, duben 1927.

454 *Zdeněk Rossmann* — (nar. 1905), architekt, divadelní výtvarník a knižní grafik, člen *Brněnského Devětsilu*, spoluredaktor sborníku *Fronta* (1927) a časopisu *Index*.

BEDŘICH VÁCLAVEK, DOSLOV KE SBORNÍKU FRONTA

Fronta, Brno 1927, s. 195—201, duben 1927. Nadepsáno: Doslov.

456 *rousseauismu* — rousseauismus, úsilí o návrat k přírodě; podle francouzského filosofa Jeana-Jacquesa Rousseaua (1712—1778).

458 *Pen-klubech* — PEN klub (zkratka z anglického Poets-Essayists-Novelists = básníci, esejisté, romanopisci), mezinárodní organizace spisovatelů, překladatelů a nakladatelů, založená r. 1921.

paneurovských uniích — Panevropská unie, hnutí založené r. 1923 rakouským publicistou Richardem Nikolausem von Coudenhove-Kalergim (nar. 1894), usilovalo o sjednocení evropských států v politickohospodářský svaz; cílem bylo zamezit válkám, prohloubit hospodářskou součinnost, poznat evropské kultury v jejich národnostním rozčlenění; zde snad míněna také Konfederace intelektuálních unií, vzniklá v r. 1924, v níž bylo činně mnoho spisovatelů, výtvarníků, vědců aj.

467 *Rabkory* — rabkor, ruská zkratka za rabočij korrespondent = dělnický dopisovatel.

selkory — selkor, ruská zkratka za selskij korrespondent = vesnický dopisovatel; dohromady s dělnickými dopisovateli tvořili tzv. rabselkorské hnutí.

modrými blůzami — modrá blůza, druh agitační estrády v sovětském divadle dvacátých let (název vznikl z toho, že účinkující vystupovali v modrých blůzách).

živými novinami — živé noviny (rusky živgazety) byly aktuální scénické výstupy v klubech a závodech.

468 *Trockij* — Václavek se zde opírá o názory Trockého

z jeho knihy *Literatura a revoluce* z r. 1923; o ní psal Václavek v *Davu* 2, 1926, č. 2—3, s. 17—19 pod názvem *Detské nemoce l'avého frontu kulturneho*.

- 470 *elementaristé* — přívrženci směru, který hledá elementární prvotní složky uměleckého díla; jeho zakladatelem byl v polovině dvacátých let holandský malíř a architekt Theo van Doesburg (1883—1931), jeho stoupenci se seskupili kolem Doesburgem založeného časopisu *De Stijl* (1917—1928). (Viz též pozn. I. K. Bonset ke s. 347.) *En avant!* — (franc.) vpřed!

CTIBOR HALUZA,
FRONTA (MEZINÁRODNÍ SBORNÍK SOUDOBÉ AKTIVITY)

Rovnost 43, 1927, č. 119, s. 14, 1. května 1927, podepsáno šifrou Ker.

- 471 *Ctibor Haluza* — (nar. 1906), právník, později vysokoškolský učitel marxismu-leninismu; ve dvacátých letech byl filmovým referentem *Rovnosti*.
soudruha Václavka — míněn jeho Doslov k *Frontě*, zde přetištěn na s. 455—470.
nemarxistické články F. O. Navrátila a J. L. Fischera — František O. Navrátil, *Das neue Europa und die Föderation ČSR*, *Fronta*, s. 161—164; J. L. Fischer, *Imperialismus po válce*, *Fronta*, s. 154—158.
- 472 *A. Hába v domýšlivém článku* — Alois Hába, Čtvrttónová hudba, *Fronta*, s. 73—77.
G. Antheil — George Antheil (1900—1959), americký hudební skladatel a pianista, má ve *Frontě* článek *Musico-mechanico* (s. 83—84).
K. Schwitters — Kurt Schwitters (viz pozn. ke s. 346), *Umění a doba*, *Fronta*, s. 13—14.
Lu Märtenová — Lu Märten (viz pozn. ke s. 114), *Objektivní podmínky nových tvarů v básnictví a literatuře*, *Fronta*, s. 55—64.
- 474 *Gerhard Pohl* — (1902—1966), levicový německý spisovatel a redaktor, vydavatel časopisu *Die neue Bücherschau*, má ve *Frontě* článek *Umění a třída* (s. 68).

Schürerův o industrialismu — Oskar Schürer (nar. 1892), německý kritik a historik umění, má ve *Frontě* stať *O pracovní a životní formě industrialismu* (s. 164—167).

BEDŘICH VÁCLAVEK, FRONTA

Rovnost 43, 1927, č. 126, s. 6, 8. května 1927; podepsáno Reed.

- 475 *Becher* — Johannes Robert Becher (1891—1958), německý básník, má ve *Frontě* článek *Tempo* (s. 20—21).
Behne — Adolf Behne (1885—1948), německý historik výtvarného umění, má ve *Frontě* článek *Co se děje v umění?* (s. 27).
Grosz — ve *Frontě* je na s. 136—137 pod názvem *Umění je v nebezpečí* otištěn úryvek ze stejnojmenné knihy Georga Grosza a Wielanda Herzfelda (*Die Kunst ist in Gefahr*, 1925).
Hermann — Klaus Hermann (nar. 1903), německý prozaik a dramatik, má ve *Frontě* dva příspěvky: *Lyrika dělby práce* (s. 37—38) a *Odumření a znovuzrození* (s. 53—54).
Herzfelde — Wieland Herzfelde (viz pozn. ke s. 231) má ve *Frontě* stať „Dosti dlouho jsme milovali“ (s. 49—52).
Märtenová — Lu Märtenová (viz pozn. ke s. 114) má ve *Frontě* dva příspěvky: *Objektivní podmínky nových tvarů v básnictví a literatuře* (s. 55—64) a *Konkrétní úkoly* (s. 135—136).
Pohl — viz pozn. ke s. 474.
Tyňanov — Jurij Nikolajevič Tyňanov (1894—1943), ruský literární vědec a prozaik, přední pracovník skupiny formalistů vedené Šklovským, má ve *Frontě* článek *Zásady nové literárněhistorické metody v Rusku* (s. 188 až 189).

BEDŘICH VÁCLAVEK, FRONTA
(AUTOREFERÁT A EPILOG)

ReD 1, 1927—1928, č. 1, s. 30, říjen 1927.

477 skupina německých abstraktivistů — (ve *Sturmu*) — skupina spisovatelů klonících se k abstraktnímu umění, seskupená kolem časopisu *Der Sturm*, vydávaného Herwarthem Waldenem (viz pozn. ke s. 94) v letech 1910—1932. Tento nesouhlas skupiny kolem *Sturmu* je otištěn v téměř čísle *ReDu* na s. 42—43:

Fronta proti Frontě. (Doslov k předmluvě Fronty.) Fronta píše ve své předmluvě: „Má umění vůbec ještě životního oprávnění?“ a tvrdí, že umění nemá již žádné síly, působící přímo v životě, tvůrčí práce prý je plná nejistot, objevují prý se myšlenky pro a kontra, žijeme prý v době kulturní reakce a kultura prý může pokročiti vpřed jenom zodpovědním otázky po nové společnosti. — Naproti tomu tvrdíme my: 1. Životním oprávněním a cílem umění je stvoření nových lidí, kteří budou novou společnost tvořit. V tom má umění velkou úlohu, a umělecká činnost, jakož i umělecký požitek, jež tryskají z pudu, tj. nemohou být naučeny ani výchovou získány, znamenají velikou sílu pro novou společnost. 2. Poznáváme ve vývoji umění bezpodmínečně jednotný směr k abstrakci, a nelze mluvit o nejistotách při soustavném vývoji určitým směrem. Mohou existovat nejistoty pouze pro jednotlivého tvůrčího umělce, jenž si ještě neujasnil cíle. Nemůže však být nejistoty o tom, že již nepatří k „frontě“ onen umělec, přes nějž již vývoj přešel. 3. Že se objevují myšlenky pro a kontra, je samozřejmé v dnešní době obecného roztříštění a neznamená nic proti tomu, že vývoj umění probíhá logicky a elementárně ve směru abstrakce a že tak umění působí přípravně pro vývoj nové společnosti. 4. Konstatujeme, že existuje ovšem reakce v umění. Tato reakce je však pouze záležitostí obchodníků s uměleckými výtvy a nikoli záležitostí estetickou. Tato reakce nemá síly zabrzdit nějaký vývoj abstraktního umění. — Buchheister Jahns. Nitsche. Schwitters. Vordemberge-Gildewart. Skupina „Die Abstrakten“, Hannover.

(Jahns Buchheister Jahn, vl. jm. Carl Buchheister, nar. 1890, abstraktní malíř; Franz Nitsche, nar. 1887, malíř; Friedrich Vordemberge-Gildewart, nar. 1899, malíř.)

Tvorba 2, 1927, č. 3, str. 89—93, březen 1927.

- 479 *Věřím [...], že i poezii se dělá revoluce...* — z článku Františka Götze Ještě o manifestu, *Host* 2, 1922—1923, č. 4, s. 126—128; přetištěn v 1. svazku této edice na s. 401—404, citát na s. 403 (Mathesius necituje zcela přesně).
Básníci minulého času... — z Nezvalova manifestu Papoušek na motocyklu, *Host* 3, 1923—1924, č. 9—10, s. 220 až 223, červenec 1924, přetištěno v 1. svazku této edice na s. 566—570, citát na s. 566 (Mathesius cituje zkráceně).
Wolkerův manifest — míněna stať Proletářské umění, *Var* 1, 1922, č. 9, s. 271—275, 1. dubna 1922; přetištěna v 1. svazku této edice na s. 220—224.
- 480 *Z války vyšlo lidstvo znaveno...* — z Teigovy manifestační stati *Poetismus*, *Host* 3, 1923—1924, č. 9—10, s. 197—204, červenec 1924; přetištěna v 1. svazku této edice na s. 554—561 (Mathesius volně cituje pasáže ze s. 560, 559, 561).
- 481 *aeolská harfa Eiffelky* — narážka na Seifertovu báseň Guillaume Apollinaire ze sbírky *Na vlnách TSF*, 1925 („colovou harfou je Eiffelka“).
Gada-Nigi — viz pozn. ke s. 80.
Chloe — narážka na Seifertovu báseň *Cirkus* ze sbírky *Na vlnách TSF*.
u znamenitých pramenů Eau de Cologne — první verš básně *Všecky vůně* ze sbírky *Na vlnách TSF*.
Slavík špatně zpívající — Slavík zpívá špatně, básnická sbírka Jaroslava Seiferta z r. 1926, v níž se vrací (po sbírce *Na vlnách TSF*) opět ke společenské problematice.
- 482 *Nénie* — *nénie* (z řec.), báseň vyjadřující žalost nad smrtí. *magoti* — *magot* (z fr. < afr.), středně velká bezocasá opice.

JULIUS FUČÍK, OSUD JAKO DEKORACE

Tvorba 2, 1927, č. 4—5, s. 139—143, květen 1927. Závěrečnou redakční poznámku napsal Bohumil Mathesius.

- 484 v *Soudech, bojích a výzvách* — Soudy, boje a výzvy, první soubor Píšových kritik, vydáný r. 1922.
- 485 *quand-même* — (franc.) i kdyby, byť i.
- 486 *Rutheho Strachu z duše* — Strach z duše, kniha esejů Miroslava Rutheho z r. 1920.
severovýchodnímu regionalismu — narážka na revui Sever a východ, která vycházela v Turnově v letech 1925 až 1930; redigoval ji Josef Knap s redakčním kruhem (Jan Knob, Václav Prokúpek a František Křelina).
- 487 *V kovárně zůstal sirotek...* — z básně Pohřeb ze sbírky Konstantina Biebla Zlatými řetězy, 1926.
- 488 *Poetistické hrany* — článek Bohumila Mathesia, zde přetištěn na s. 479—483.
příspěvek Josefa Hory a F. X. Šaldy — článek Josefa Hory Co s poetismem, zde přetištěn na s. 495—499, a článek F. X. Šaldy O poetismu, zde přetištěn na s. 489—494.

F. X. ŠALDA, O POETISMU

Tvorba 2, 1927, č. 6, s. 163—168, červen 1927.

- 489 *A. France: Sur la Pierre blanche, V.* — Sur la Pierre blanche (Na bílé skále), esej Anatola France z r. 1905 (česky 1906), pokoušející se o pohled do socialistické budoucnosti.
v knize Stavba a báseň — kniha studií Karla Teiga, vydaná r. 1927. Manifestační stať Poetismus, napsaná v květnu 1924 a vyšlá poprvé v Hostu 3, 1923—1924, č. 9—10, s. 197—204, červenec 1924, je tam přetištěna (s drobnými doplňky a vynechávkami) na s. 159—166.
- 490 *Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst* — (něm.) život je vážný, umění je veselé.
Genug kann nie und nimmermehr genügen — (něm.) dosti nemůže nikdy stačit.
C. F. Meyer — Conrad Ferdinand Meyer (1825—1898), švýcarský spisovatel píšící německy, významný lyrik, romanopisec a autor vybroušených, převážně historických

novel, v nichž líčí vnitřní konflikty osamocených hrdinů, pojímaných za tvůrce dějin.

Dehmel — Richard Dehmel — viz pozn. ke s. 174.

Le superflu, chose très nécessaire — (franc.) zbytečnost, věc naprosto nezbytná.

Th. de Banville — Théodore de Banville (1823—1891), francouzský básník a dramatik, jehož dílo se vyznačuje virtuózním artismem. Odes funambulesques (Ódy provazolecké) je jeho sbírka z r. 1857. Zdůvodňoval zásadu umění pro umění i teoreticky.

- 492 *Götz v jednom článku staví proti poetismu „konstruktivní realismus“* — míněna stať Františka Götze Cesty ke konstruktivnímu realismu v nové poezii, Host 6, 1926—1927, č. 6, s. 141—146, březen 1927; přetištěno zde na s. 397—406.
- 493 *fejetonu Tribuny* — míněn článek O úpadku literatury — i mnohých věcí jiných..., Tribuna 4, 1922, č. 305, s. 1—3, 31. prosince 1922. Přetištěno v souboru F. X. Šalda, Kritické projevy 12, 1959, s. 113—120 (uvedená pasáž na s. 120).
počestný pan Peroutka a stejně počestný pan Kodlíček — Ferdinand Peroutka v článku O té avant-garde rrrévolutionnaire, Tribuna 5, 1923, č. 4, s. 3—4, č. 5, s. 2—4, 6. a 9. ledna 1923; Josef Kodlíček v článku Devěthnid, Tribuna 4, 1922, č. 305, s. 3—5, 31. prosince 1922 (Kodlíčkův článek je přetištěn v 1. sv. této edice na s. 382—391).

JOSEF HORA, CO S POETISMEM?

Tvorba 2, 1927, č. 6, s. 187—190, červen 1927.

- 497 *In Beschränkung zeigt sich der Meister* — Goethův výrok znějící přesně: In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister = teprve v uměření se projevuje mistr.
poezii nedělních odpůldní... — citát ze závěru Teigovy stati Poetismus, Host 3, 1923—1924, č. 9—10, s. 197—204; viz v 1. svazku této edice na s. 554—561.
- 498 *Náš život je nervosní telefon...* — verše z Nezvalovy básně Spleen ze sbírky Blíženci (1926).

potěmkinádou — potěmkináda = předstírání, klamání (podle Grigorije Alexandroviče Potěmkina, 1739—1791, ruského státníka za vlády Kateřiny II., který ve snaze zveličít své kolonizační úspěchy dával carevně ukazovat na obzoru kulisy domnělých nových vesnic).

499 *Premier plan* — báseň Vítězslava Nezvala ze sbírky *Menší růžová zahrada*, 1926.

Akrobat — Nezvalova báseň, vyšla samostatně r. 1927 a zařazená pak do *Básní noci*, 1930.

BEDŘICH VÁCLAVEK, POHŘBEN ZAŽIVA!...

ReD 1, 1927—1928, č. 1, s. 45, říjen 1927; podepsáno B. V.

500 *zvonice mu hrany* — nářážka na článek Bohumila Mathesia *Poetistické hrany*, *Tvorba* 2, 1927, č. 3, s. 89—93, zde přetištěn na s. 479—483.

JIRÍ FREJKA, ISMUS A UMĚNÍ

Host 7, 1927—1928, č. 2, s. 44—45, listopad 1927. V podtitulu označení: *Kapitola z Živého divadla*.

KAREL TEIGE, JE POETISMUS MRTEV?

ReD 1, 1927—1928, č. 3, s. 128, prosinec 1927, bez nadpisu; podepsáno šifrou R.

505 *Rutteové* — Miroslav Rutte (viz pozn. ke s. 60) psal kriticky o teoriích i umělecké praxi poetistického období Devětsilu např. v článku *Železobetonový lartpourlartismus*, *Národní listy* 64, č. 45, 15. 2. 1924, s. 1—2.

Kodíčkové — Josef Kodíček zaútočil na program Devětsilu po vydání *Revolučního sborníku Devětsil* v článku *Devět-hnid*, *Tribuna* 4, 1922, č. 305, s. 3—5, 31. prosince 1922; článek je přetištěn v 1. svazku této edice na s. 382—391.

Směry a cíle — kniha kritik A. M. Píši, vyšla v lednu 1927. *W. Giusti* — Wolfgango Giusti (nar. 1901), italský slavista, uveřejnil v časopise *Rivista di Letterature slave* (2, 1927, č. 2, s. 202—213, červen 1927) článek *Il Poetismo nella letteratura ceca contemporanea*.

506 *L'Europe Centrale* — týdeník ve francouzském jazyce vydávaný od r. 1926 v Praze pro informaci zahraničí o československé politice, hospodářství a kultuře. V čísle ze 17. září 1927 (roč. 1, 1926—1927, č. 50, s. 1022—1023) je glosa o zmíněném článku W. Guistiho, z níž Teige dále cituje některé pasáže. Jejich překlad zní: „Tato mladá česká škola je v zahraničí ještě málo známá, avšak všude existují její obdoby, takže jistě i tam bude živě zajímat mladou generaci. Pan Guisti zdůrazňuje hluboký význam poetismu, reakce svobodné fantazie proti realismu a ideologii proletářské školy. [...] Ve snaze definovat originalitu tří hlavních představitelů poetismu, Nezvala, Seiferta a Konstantina Biebla, pan Guisti uvádí četné překlady úryvků jejich básní. [...] Tyto básnické tendence, které jsou velmi živé přes všechno, co jim lze vytýkat, „již zanechaly hlubokou stopu v české literatuře“, do níž tito tři mladí představitelé vnesli „novou, upřímnou a mladou notu, která nezanikne v postupných dalších změnách tendencí a vkusu“.

František Kubka — napsal do *Rozprav Aventina* 3, 1927 až 1928, č. 3, s. 28—29, 27. října 1927 článek Miroslavu Ruttemu k *Měsíční noci*.

qui pro quo — (lat.) kdo za koho.

Risum teneatis, amici — (lat.) Ubránili byste se smíchu, přátelé? (Horatius).

Karel Dostal — (1884—1966), český divadelní a filmový herec, divadelní režisér a ředitel, v letech 1922—1955 režisér Národního divadla v Praze.

Vlastislav Hofman — (1884—1964), významný český architekt, malíř, grafik a jevištní výtvarník, spoluzakladatel českého moderního výtvarného umění. Podle jeho návrhů bylo vypraveno na 300 her, hlavně v Národním divadle v Praze a v Městském divadle na Vinohradech.

Tvorba 2, 1927, č. 8, s. 256, prosinec 1927.

507 *v posledním čísle ReDu* — v nepodepsaném redakčním doslovu k Šaldově stati Dva představitelé poetismu (ReD 1, č. 3, s. 94).

habitus — (z lat.) celkový stav, tělesný vzhled.

VÍTĚZSLAV NEZVAL, NÁVĚSTÍ O POETISMU

ReD 1, 1927—1928, č. 3, s. 94—95, prosinec 1927.

509 *Stavba a báseň* — kniha Karla Teiga, vydaná r. 1927, shrnující studie o moderní tvorbě v duchu estetiky konstruktivismu.

Film — kniha studií Karla Teiga o filmovém umění (vyšla r. 1925).

Pantomima — kniha Vítězslava Nezvala z r. 1924, obsahující básně, eseje i dramatické texty, základní dílo poetismu.

KAREL TEIGE, ReD (=REVUE DEVĚTSILU)...

ReD 1, 1927—1928, č. 1, s. 1—2, říjen 1927; bez podpisu.

JINDŘICH ŠTYRSKÝ & TOYEN, ARTIFICIELISMUS

ReD 1, 1927—1928, č. 1, s. 28—30, říjen 1927.

513 *nature morte* — (franc.) zátiší.

KAREL TEIGE, SOVĚTSKÝ KONSTRUKTIVISMUS

ReD 1, 1927—1928, č. 2, s. 54—55, listopad 1927.

517 *Ruskina* — viz pozn. ke s. 131.

Morrise — William Morris (1834—1896), anglický básník, spisovatel a výtvarník, jeden z vůdců Socialistické ligy. Snažil se též obnovit umělecké řemeslo na středověkém podkladě.

FRANTIŠEK GÖTZ, TRAMPOTY GENERACE

Host 7, 1927—1928, č. 1, s. 3—5, říjen 1927.

519 *hillerovský aktivismus* — Kurt Hiller — (nar. 1885), německý spisovatel a politik, vůdce radikálního křídla německých pacifistů, tzv. aktivistů (byli odnoží expresionismu).

520 *Wanderjahre a Lehrjahre* — (něm.) léta tovaryšská a léta učednická (podle Goethových románů Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1796, a Wilhelm Meisters Wanderjahre, 1821). *Příprava pragmatistická a relativistická* — narážka na předchozí generaci chapkovskou.

521 *pirandellovštinu* — Luigi Pirandello (1867—1936), italský dramatik a novelista, líčící bezvýhledně soudobou měšťáckou společností. Svým relativistickým názorem na svět (vyjádřeným názvem hry Každý má svou pravdu), pragmatismem a hlásáním plurality osobnosti měl velký vliv na italské a evropské divadlo.

522 *Giraudoux* — Jean Giraudoux (1882—1944), francouzský dramatik, prozaik a esejista.

Hofmannsthal — Hugo von Hofmannsthal (1874—1929), rakouský spisovatel a dramatik, autor symbolistických a impresionistických her naplněných kultem tzv. čisté krásy.

J. Š. KVAPIL, K DISKUSI O NEJMLADŠÍ ČESKÉ LITERATUŘE

Host 7, 1927—1928, č. 4, s. 125—126, leden 1928.

523 *Josef Š. Kvapil* — (nar. 1904), historik české a francouzské literatury, profesor Palackého university v Olomouci.

525 *pouvoir* — (franc.) právo, oprávnění, pravomoc.

ReD 1, 1927—1928, č. 8, s. 303, květen 1928.

JOSEF VĚROMÍR PLEVA, DĚLNÍK A UMĚLEC

Rovnost 44, 1928, č. 64, 4. 3., příloha Rudé osení, s. 5. Podepsáno: SLAVDE J. V. P. (tj. zkratkou Svazu literárních a výtvarných dělníků a iniciálami Plevova jména).

Svaz Literárních a výtvarných dělníků se ustavil v roce 1924, jeho členy kromě J. V. Plevy byli spisovatel Vladimír Šacha, malíř Rudolf Puchýř, Jiří Groulík aj.

527 *Pozor! Neklopit! Sklo!* — narážka na verše Seifertovy ze sbírky Na vlnách TSF (báseň Svatební cesta).

Poezie, poduška hříchu a lenosti — narážka na Seifertovy verše ze sbírky Na vlnách TSF (báseň Dým cigarety).

530 *když dovedeš to, Františku* — týká se patrně Fr. Halase.

FRANTIŠEK O. NAVRÁTIL, UMĚNÍ A TRÍDA

Host 7, 1927—1928, č. 9—10, s. 284—287, červen 1928.

532 *František O. Navrátil* — (1897—1968), český sociolog, historik a překladatel, jeden z iniciátorů založení Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem. *dezertovali do Lidových novin a Tribuny* — do Tribuny a pak do Lidových novin přešel František Němec (autor sbírky Zelené demonstrace, 1921), Karel Schulz se stal r. 1927 členem brněnské redakce Lidových novin jako divadelní kritik, do Tribuny psal např. Zdeněk Kalista.

533 *mitläufry* — (z něm.) spoluběžci, tj. neproletářskými spojenci.

537 *v depeši na kolečkách* — narážka na vaudeville Vítězslava Nezvala Depeše na kolečkách, která vyšla poprvé ve sborníku Život, sv. 2, prosinec 1922 a byla pak zařazena do knihy Pantomima, 1924.

538 *Panenky* — básnická sbírka Jaroslava Durycha z r. 1923, oslavující chudobu, prostotu a něhu dívek a žen.

ReD 1, 1927—1928, č. 9, s. 307—314, červen 1928.

Vyšlo též — spolu s níže otištěnými statěmi Teigovými Ultrafialové obrazy čili artificialismus a Manifest poetismu — v samostatné knižní publikaci Manifesty poetismu, Odeon, Praha 1928.

KAREL TEIGE,
ULTRAFIALOVÉ OBRAZY ČILI ARTIFICIELISMUS

ReD 1, 1927—1928, č. 9, s. 315—317, červen 1928.

552 *Vitruviem* — Vitruvius Pollio (1. stol. př. n. l.), římský architekt a stavitel, autor jediného zachovaného starověkého teoretického díla o architektuře (De architectura).

553 „*Gesamtkunstwerk*“ — (něm.) v pojetí Richarda Wagnera hudební drama jako souborné, syntetické a tudíž vrcholné umění (sjednocení poezie, hudby, výtvarnictví, divadla, tance).

554 *duralumina* — duraluminium (z lat. základu), dnes užíváno obchodního označení dural = lehká a pevná slitina hliníku, mědi, manganu a hořčíku.

556 *Böcklinovi* — Arnold Böcklin (1827—1901), švýcarský malíř, činný též v Německu a Itálii. Pokoušel se o syntézu novorenesančního ideálu v malířství s romanticky orientovanou mytologičností, která vyznívala v dobový alegorický symbolismus.

KAREL TEIGE, MANIFEST POETISMU

ReD 1, 1927—1928, č. 9, s. 317—336, červen 1928.

557 *suprematismu* — viz pozn. ke s. 63.

561 *že tento poetismus je už mrtev* — viz článek Bohumila Matheisia Poetistické hrany (zde přetištěn na s. 479—483) a následující diskusi (zde na s. 484—509).

Pavel Fraenkl v Hostu — citován úvod k článku Pavla

- Fraenkla První kniha básní Viléma Závady, Host 6, 1926—1927, č. 9—10, s. 231—234.
- B. Mathesius* — citát z uvedeného článku B. Mathesia.
- Josef Hora* — citát z článku Josefa Hory Co s poetismem, zde přetištěn na s.
- exegese* — (z řec.) odborný výklad.
- 563 *point de départ* — (franc.) východisko.
- Nerval* — viz pozn. ke s. 292.
- Bertranda* — Aloysius Bertrand, vl. jm. Louis B. (1807—1841), básník a prozaik francouzsko-italského původu; posmrtně vydaným dílem *Gaspard de la Nuit* (Kašpar noci, 1842, česky poprvé 1935) stojí na počátku francouzské tradice básní v próze.
- Borela* — viz pozn. ke s. 292.
- 564 *Gautier* — viz pozn. ke s. 299.
- „*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*“ — z básně Charlesa Baudelaira Spojitosti ze sbírky *Květy zla*; verš v překladu Svatopluka Kadlece zní: tak vůně, barva, zvuk též odpovídají si.
- 565 *Žpěvy Maldororovy* — *Les Chants de Maldoror*, svérázná próza francouzského básníka Comte de Lautréamonta (vl. jm. Isidore Ducasse, 1846—1870) z r. 1869, připomínající halucinace; postava Maldororova je plná satanismu a negace.
- aerolit* — (z řec. zákl.) meteorit.
- Illuminations* — Iluminace, básnická sbírka J. A. Rimbauda, vydaná r. 1886.
- „*De la musique avant toute chose*“ — citát z Verlainovy básně *Art poétique* (Básnické umění) ze sbírky *Jadis et Naguère* (Kdysi a nedávno, 1885); verš v překladu Františka Hrubína zní: Především hudbu! Ta buď vším... *ars poetica* — (lat.) umění básnické.
- 566 *Faunovo odpoledne* — báseň Stéphana Mallarméa *L'Après-midi d'un faune* (Faunovo odpoledne, 1876).
- Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* — (franc.) Vrh kostek nikdy nezruší náhodu, báseň Stéphana Mallarméa, vydaná r. 1914.
- Reverdyho* — Pierre Reverdy (1889—1960), francouzský básník blízký kubismu a surrealismu.
- Beauvina* — viz pozn. ke s. 121.
- 567 *Gustave Kahn* — (1859—1936), francouzský básník a kritik, teoretik volného verše v knize *Le Vers libre* (Volný verš, 1912).
- René Ghil* — vl. jm. René Guilbert (1862—1925), francouzský básník a kritik belgického původu, účastník symbolistického hnutí; pokusil se sblížit poezii s vědeckými principy (svou teorií o „slovní instrumentaci“) a s hudbou.
- Jules Laforgue* — (1860—1887), francouzský básník a prozaik, zasněný melancholik hamletovského typu, propagátor volného verše; viz též pozn. ke s. 333.
- Max Jacob* — (1876—1944 jako Žid v koncentračním táboře), francouzský básník, prozaik a malíř, vytvořil směr literárního kubismu.
- gulfstream* — Gulf-stream (angl.) = GOLFský proud.
- 568 *Ardengo Soffici* — viz pozn. ke s. 291.
- 569 *Et moi aussi je suis peintre* — (franc.) I já jsem malíř.
- Apollinairova Lettre-Océan* — Dopis-oceán, báseň z Apollinairovy sbírky *Calligrammes* (Kaligramy, 1918, česky 1948).
- „*La Prose du Transsibérien ou de la Petite Jeanne de France*“ — Próza transsibiřského vlaku a malé Janičky z Francie, kniha francouzského básníka, prozaika a kritika Blaisa Cendrarsa (vl. jm. Frédéric Sauser-Sall, 1887—1961) z r. 1913.
- 570 *Soni Delaunayové* — Sonja Delaunayová, roz. Terková (nar. 1885), moderní malířka ukrajinského původu, r. 1910 se provdala za francouzského malíře Roberta Delaunaye (1885—1941). Malovala abstraktní kompozice. *v Cape de Bonne-Espérance* — *Le Cap de Bonne-Espérance* (Mys Dobré naděje), báseň Jeana Cocteaua z r. 1919.
- Poésies* — Básně, sbírka Jeana Cocteaua z r. 1920.
- Vincente Huidobro* — (1893—1948), chilský básník, duchovní otec tzv. kreacionismu. Podle něho je poezie tvůrčí akt, který sice ze skutečnosti čerpá podněty a motivy, ale jehož výsledek je na skutečnosti nezávislý a má smysl i cíl sám v sobě; jde o vytvoření skutečnosti nové, zcela svébytné.

- „*poèmes-tableaux*“ — (franc.) básně-obrazy.
Pierre Albert-Birot — viz pozn. ke s. 191.
Nicolas Beauduin — viz pozn. ke s. 121.
Caproniho — viz pozn. ke s. 192.
- 571 *instantanéistní* — z franc. instantané = okamžitý.
konkomitantní — (z lat.) založené na nahodilém spojení věcí.
Francesca Cangiulla: Poesia pentagrammata — viz pozn. ke s. 192.
- 574 *Fra Angelico* — vl. jm. Guídi di Pietro (1387/8—1455), italský malíř rané renesance, ovlivněný ještě duchem gotického spiritualismu, člen dominikánského řádu.
art — l'artisanat — (franc.) umění — řemeslná výroba.
Vasarim — Giorgio Vasari (1511—1574), italský malíř, architekt a dějepisec umění; napsal životopisy italských umělců (2 svazky, 1542—1550).
- 578 *ars una, species mille* — (lat.) umění je jedno, forem tisíc.
nobilizovaných — nobilizovaný, povýšený do šlechtického stavu (zde v obrazném smyslu).
 „*Die Sonne tönt nach alter Weise*“ — (něm.) citát z Goethova Fausta znamenající: zní slunce dávnou hudbou sfér...
Farbenlehre — (něm.) Nauka o barvách, vydána r. 1810, hlavní přírodovědné dílo Goethovo.
Johann Leonard Hoffmann (1740—1814), malíř a kreslíř, profesor kreslení na universitě v Erlangenu.
Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere — (něm.) Pokus o dějiny harmonie malby vůbec a harmonie barev zvlášť.
Séraphité — Séraphita, povídka Balzacova z r. 1836.
Fêtes galantes — Galantní slavnosti, básnická sbírka Paula Verlaina z r. 1869 (česky 1916).
À Clymène — Klyméně, báseň z Galantních slavností.
Paul Fort — (1872—1960), francouzský básník a dramatik; na rozdíl od symbolistické poezie se ve svých baladách inspiroval historií, pověstmi i současným životem lidu na venkově.
- 579 „*A noir, E blanc...*“ — první dva verše z Rimbaudovy básně Samohlásky, znějící v překladu Vítězslava Ne-

- zvala takto: A čern, E běl, I nach, O modř, U zeleň hlásek, / já jednou vypovím váš různý vznik a druh.
Camille Mauclair — vl. jm. Séverin Faust (1872—1945), francouzský básník, prozaik, především však literární, výtvarný a hudební kritik a historik.
František Krejčt — (1858—1934), český filosof a psycholog, pozitivista.
audition colorée — (franc.) barevné slyšení.
- 581 *senzoriální ekvivalence* — (z lat.) smyslová rovnocennost.
- 582 *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* — *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (Bestiář aneb Průvod Orfeův), básnická sbírka G. Apollinaire z r. 1911.
Section d'Or — Zlatý řez, malířská skupina vzniklá v atelieru francouzského malíře Jacquesa Villona (vl. jm. Gaston Duchamps, 1875—1963), v níž se sdružili kubističtí umělci a teoretici. R. 1912 vystoupila historickou výstavou, která byla velkou konfrontací téměř všech tehdejších adeptů kubismu a soustředila umělce pod znamením cézannovské architektury a geometrické disciplíny.
Frank Kupka — František Kupka (1871—1957), český malíř, karikaturista a grafik, činný od r. 1895 v Paříži. Od symbolismu přešel k sociální a politické satíře a karikatuře, od r. 1911 se stal svým dílem spoluzakladatelem směru abstraktního umění, zvaného orfismus.
Delaunay — Robert Delaunay (1885—1941), francouzský malíř a litograf, jeden z významných představitelů kubistické malby, který již před první světovou válkou dospěl k plně abstraktnímu pojetí výtvarného umění.
Bruce — Patrick Henry Bruce (1880—1937), americký malíř, od r. 1907 v Paříži, člen orfistického hnutí; v posledním desetiletí života tvořil zátiší sestavená z geometrických tvarů převzatých z přírody.
Kandinskij — Vasilij Kandinskij (1866—1944), ruský malíř žijící na Západě, jeden ze zakladatelů abstraktního umění (od r. 1911).
Skrjabin — Alexandr Nikolajevič Skrjabin (1872—1915), ruský klavírista a skladatel, ovlivněný impresionismem a expresionismem a pokusy s barevným vnímáním hudby.
László — Alexandr László (nar. 1895), maďarský skla-

- datel, průkopník barevné hudby (dal jí název *Farblichtmusik*): sestrojil barevný klavír, našel pro barevnou hudbu zvláštní způsob notace, složil skladby pro barevné světlo a klavír.
- 583 *Pittura dei suoni, rumori, odori* — (ital.) Malířství zvuků, hluků a pachů, futuristický manifest z r. 1913, jehož autorem byl Carlo Carrà, vl.jm. Carlo Dalmazzo (1881—1966), italský malíř, v letech 1909—1915 člen vůdčí skupiny futuristů, pak se přiklonil k novoklasicismu.
ars maior — (lat.) vyšší umění.
- 584 *Montgolfiera* — Jacques-Étienne Montgolfier (1745 až 1799), francouzský vynálezce; společně se svým bratrem Josephem-Michelem Montgolfierem (1740—1810) zkonstruoval balón slepený z papíru a naplněný teplým vzduchem; s tímto balónem r. 1783 vystoupil poprvé člověk nad Zemí.
Aderova — Clément Ader (1841—1925), francouzský technik, konstruktér prvního motorového letadla (bylo poháněno parním motorem; při prvním letu r. 1890 uletěl 50 m).
Santos-Dumontova — Alberto Santos-Dumont (1873—1932), brazilský konstruktér vzducholodí a letadel; r. 1901 obletěl na své vzducholodi Eiffelovu věž, později konstruoval letouny, k jejichž pohonu první užil spalovacího motoru a r. 1906 provedl v Paříži první úspěšný motorový let v Evropě.
Farmanovu — Henri Farman (1874—1958), francouzský aviatik a letecký konstruktér; se svým bratrem Mauriceem sestrojil první použitelný dvojplošník.
Blériotovu — Louis Blériot (1872—1936), francouzský letecký konstruktér; přeletěl poprvé na svém jednoplošníku r. 1909 úžinu La Manche.
Lindberghovu — Charles Lindbergh (nar. 1902), americký letec; přeletěl v r. 1927 poprvé Atlantický oceán na trati New York—Paříž za třiatřicet a půl hodiny.
- 585 *chronospaciální báseň* — časoprostorová báseň.
- 586 *Russolo* — viz pozn. ke s. 193.
scenário Mobilizace — první rádiové scénário vyšlo v závěru Nezvalových Básní na pohlednice (podzim 1926), s. 55—60.
- 587 *élan vital* — l'élan vital (franc.), životní elán, jeden ze základních pojmů filosofie Henri Bergsona; označuje „životní vzruch“, který podle Bergsona ve sváru s protikladnou silou, s inertní hmotou, tvoří podstatu života a hybnou sílu tvorby nových vývojových forem a druhů života.
libido — viz pozn. ke s. 299.
tropisme vital — (franc.) životní tropismus, tj. pohyb rostlin buď směrem ke zdroji podráždění (např. světla), nebo opačným.
- 588 *olfaktoriální, olfaktivní* — (z lat.) čichový.
pantagruelisté — viz pozn. ke s. 194.
Delteil — Joseph Delteil (nar. 1894), francouzský prozaik zprvu blízký dadaistům.
- 589 *Poète assassiné* — Le Poète assassiné (Zavražděný básník), próza G. Apollinaire z r. 1916 (česky 1925).
La Jongleuse — Kejklička, román od Rachildové (vl. jm. Marguerite Valletové, roz. Eymeryové, 1860—1953) z r. 1900 (česky 1925); viz též pozn. ke s. 300.
Hors-nature — Les hors-nature (Zvrácení), román Rachildové z r. 1897.
- 590 *Grock* — vl. jm. Adrien Wettach (1880—1959), švýcarský hudební klaun, světoznámý virtuozitou i lidskou obsažeností a intenzitou svého humoru.
Fratellini — Albert (1886—1961), Paul (1877—1940) a François (1879—1951) Fratellini, slavné trio francouzských klaunů z rodiny italského původu.
Frigo — viz pozn. ke s. 291.
- 591 „*ars una*“ — (lat.) umění jedno.
„*artes*“ — (lat.) formy, druhy.
intersenzoriální — (z lat.) mezismyslový.
epifénomén — (řec.) průvodní zjev.
- 592 *euforie* — (z řec.) subjektivní pocit zdraví, dobrá nálada.
primordiálních — (z lat.) prvotních.
Santayana — George Santayana (1863—1952), americký idealistický filosof (neorealista), estetik a publicista, obhájce teorie o společenské elitě.
- 593 *Šalda* — v úvodu stati Dva představitelé poetismu, *Nová svoboda* 2, 1925, č. 16, s. 256—259 (knižně v Šaldově

souboru O nejmladší poezii české, 1928, s. 89—98); stat je též přetištěna v časopise ReD 1, 1927—1928, č. 3, s. 91—94.

Teige: Charles Baudelaire — Teigův doslov k vydání novely Ch. Baudelaira Fanfarlo (Jan Fromek, Praha 1927, jako 5. sv. bibliofilské edice Odeon, přel. J. Nevařilová), s. 59—122.

Bremondovy teorie o „poésie pure“ — Henri Bremond (1865 až 1933), francouzský esejista, kritik a literární historik; spis La Poésie pure (Čistá poezie) vyšel r. 1926.

KAREL TEIGE,
ABSTRAKTIVISMUS, NADREALISMUS, ARTIFICIELISMUS

Kmen 2, 1928—1929, č. 6, s. 120—123, červen 1928 s podtitulem: Aktuální poznámky k výstavám Josefa Šímy a Štýrského & Toyen v Aventinské mansardě v Praze na jaře 1928.

594 *barbizonskou školu* — barbizonská škola, označení podle vesnice Barbizon u Fontainebleau (u Paříže);; ta se stala kolem poloviny 19. století sídlem malířů, kteří malovali reálné výseky krajiny, vystihující náladu a atmosféru. K této malířské kolonii patřili Théodore Rousseau, Charles François Daubigny, Narcisse Virgile Diaz de la Peña, Jules Dupré aj.

596 *Malevič* — Kazimir Severinovič Malevič (1878—1935), ruský malíř a teoretik umění, zakladatel směru abstraktního umění zvaného suprematismus (viz pozn. ke s. 63). *Delluca* — viz pozn. ke s. 147.

Cendrarse — Blaise Cendrars, vl. jm. Frédéric Sausser-Sall (1887—1961), francouzský básník, prozaik a kritik švýcarského původu, autor románů tvořících jakousi epopej moderního dobrodruha; jako básník ovlivnil Apollinaira a surrealisty.

Giraudoux — viz pozn. ke s. 522.

597 *Chirica* — Giorgio de Chirico (nar. 1888), italský malíř, grafik a spisovatel, zakladatel skupiny Valori Plastici

a Pittura Metafisica, předchůdce surrealismu v malířství. *Picabii* — viz pozn. ke s. 290.

Max Ernst — (nar. 1891), německý malíř a teoretik umění, činný ve Francii a v USA; spoluzakladatel dadaismu a surrealismu.

Yves Tanguy — (1900—1955), francouzský malíř-samouk, původně námořník; začal malovat pod vlivem G. de Chirica, od r. 1925 se jeho tvorba imaginárních krajín vyvíjela v surrealistickém duchu.

Hanse Arpa — viz pozn. ke s. 290.

Joan Miró — (nar. 1893), španělský malíř a grafik, ilustrátor a textilní výtvarník, od r. 1919 ve Francii, od 1939 v USA; surrealista se smyslem pro dekorativní rytmus plochy.

Malkine — Georges Malkine (nar. 1901), francouzský malíř, básník, herec a bohém-dobrodruh, surrealista v umění i v každodenním životě; zůstal věrný surrealismu i v poválečném období.

Viollier — Jean Viollier, malíř blízký surrealismu, s nimiž vystavoval.

Papazova — Georgi Papazov (nar. 1908), bulharský malíř, surrealista.

Pierra Roye — Pierre Roy (1880—1950), francouzský malíř, ilustrátor a jevištní výtvarník, příslušník surrealistické skupiny.

Sunbeam — Dédé Sunbeam, málo známý malíř, jehož bizarní kresby vyšly r. 1925 v revui La Révolution surréaliste.

Ensor — James Ensor (1860—1949), belgický malíř, grafik, spisovatel a skladatel. Od impresionistického záznamu všedního života přešel k osobitému expresivnímu výrazu, k silným deformativním nadsázkám svých snových námětů, majících často symbolické i satirické zahrocení.

Redon — Odilon Redon (1840—1916), francouzský malíř a grafik, významný představitel „konce století“, výtvarně vyjadřující tendence soudobé literatury; jeho dílo rostlo z fantazie, vidiny a náboženské symboliky.

Hieronymus Bosch — vl. jm. van Aken (kolem 1450—kolem

- 1516), nizozemský malíř, poslední představitel holandského gotického realismu; na jeho obrazech je skutečnost smíšená s fantazií a goticky pojatý výjev zasazen do reálně viděné krajiny.
- 111 *Gustave Moreau* — (1826—1898), francouzský malíř, pozdní romantik, ovlivněný anglickým preraphaelismem; v jeho obrazech se mísí mysticismus a senzualismus. (Teige má omylem Hégésippe Moreau — jde o záměnu s francouzským básníkem toho jména, žijícím v letech 1810—1838.) *Böcklin* — viz pozn. ke s. 556.
- Paul Klee* — (1879—1940), švýcarský malíř a grafik, osobitý představitel německého expresionismu; r. 1911 založil s V. Kandinským v Mnichově skupinu abstraktních malířů *Der Blaue Reiter*. Jeho dílo je proniknuto tvárovou a barevnou fantazií a snovou skutečností. *Kandinskij* — viz pozn. ke s. 582.
- Chagall* — Marc Chagall (nar. 1887), ruský malíř a grafik, žijící ve Francii, jeden z nejvýznamnějších malířů 20. stol.; jeho dílo je stále spjato s ruským předrevolučním venkovským životem. Spolu s Piccasem je představitelem humanistické a ideové malby západního výtvarného umění.
- 599 *Phillippe Soupault* — viz pozn. ke str. s. 447. *Výstavy soudobé kultury v Brně* — Výstava soudobé kultury, uspořádaná v Brně k desátému výročí republiky a otevřená od května do října r. 1928, měla ukázat výsledky desetileté kulturní práce v samostatném státě.

JIRÍ VOSKOVEC A JAN WERICH,
HUMOR V REVUI (JENOM HLÍNA)

Literární svět 1, 1927—1928, č. 13—14, s. 7, 29. března 1928.
Podepsáno: Voskovec & Werich.

JINDŘICH HONZL, O MODERNOST V ČESKÉM DIVADLE

ReD 1, 1927—1928, č. 7, s. 251—264, duben 1928.

- 603 *Jaromír Krejcar* — (nar. 1895), český architekt — konstruktivista, člen Devětsilu, iniciátor Klubu za novou Prahu. *Jaroslav Fragner* — (nar. 1898), jeden z průkopníků moderní české architektury.
- Karel Honzík* — (1900—1966), český moderní architekt, teoretik, prozaik, autor knih *Tvorba životního slohu*, 1946, *Co je životní sloh*, 1958, *Ze života avantgardy*, 1963 aj.
- Eugen Linhart* — (nar. 1898), moderní český architekt. *Bedřich Feuerstein* — viz pozn. ke s. 219.
- almanachu Život* — sborník vydávaný od r. 1921 výtvarným odborem Umělecké besedy. Zde míněn 2. ročník (1922) s podtitulem *Sborník nové krásy*, redigovaný Jaromírem Krejcarem za spolupráce členů Devětsilu, hlavně Karla Teiga. Byl věnován zvláště propagaci purismu (některé příspěvky z něho jsou přetištěny v 1. svazku této edice).
- 604 *Josef Kodíček* — (1892—1954), český divadelní kritik, příslušník čapkovské generace. Přispíval v letech 1919—1927 do *Tribuny*, od r. 1924 do *Přítomnosti* a později do *Českého slova*; v letech 1927—1930 byl dramaturgem *Vinohradského divadla*. Zde narážka na jeho článek *Devět-hnid*, *Tribuna* 4, 1922, č. 305, s. 3—5, 31. prosince 1922. (viz v 1. sv. této edice na s. 382—391).
- Ferdinand Peroutka* — narážka na Peroutkovy články *Krise literatury*, *Tribuna* 4, 1922, č. 301, s. 1, 24. prosince 1922, a *O té avant-garde rrrévolutionnaire*, *Tribuna* 5, 1923, č. 4, s. 3—4, 6. ledna 1923 a č. 5, s. 2—4, 9. ledna 1923. *Podivuhodném kouzelníku* — Nezvalova báseň *Podivuhodný kouzelník* vyšla poprvé ve sborníku *Devětsil*, 1922, pak zařazena do *Pantomimy*, 1924, a posléze do *Básní noci*, 1930.
- básníku Města v slzách* — míněn Jaroslav Seifert. *Wright* — Frank Lloyd Wright (1869—1959), americký architekt-urbanista.
- Le Corbusier* — viz pozn. ke s. 141.
- Gočár* — Josef Gočár (1880—1945), významný spoluvůdce české moderní architektury.
- Marinetti* — viz pozn. ke s. 119.

Stanislav Lom — vl. jm. Stanislav Mojžíš (1883—1967), dramatik a divadelní kritik, v letech 1932—1939 ředitel Národního divadla.

Tairov — Alexandr Jakovlevič Tairov (1885—1950), ruský režisér, zakladatel moskevského Komorního divadla (1914). Prošel od symbolismu k uchvácení impresionistickou komedií a k patetickému divadlu efektních póz a deklamace; snažil se o prostorové pojetí scény a o výchovu všestranně schopného syntetického herce. Závěry z prvních etap své činnosti shrnul v knize *Zápisky režisérovy*, 1921 (český překlad J. Menzla pod titulem *Osvobozené divadlo*, 1927).

Hilar — viz pozn. ke s. 267.

Miroslav Rutte — viz pozn. ke s. 60.

Dostal — viz pozn. ke s. 506.

Miroslav Rutte dělá Nezvala — narážka na ovlivnění poezie M. Rutteho poetismem, proti němuž bojoval (viz o tom v článku Karla Teiga *Je poetismus mrtev? přetištěném zde na s. 505—506*).

606 *Wedekinda* — Frank Wedekind (1864—1918), německý dramatik, předchůdce expresionismu, útočící na měšťáckou morálku.

Strindberga — August Strindberg (1849—1912), švédský dramatik, romanopisec a básník, vyznačující se krajně pesimistickým naturalismem.

Peer Gynt — drama Henrika Ibsena z r. 1867 uvedl K. H. Hilar ve Vinohradském divadle 24. května 1916.

Cid — tragikomedie francouzského dramatika Pierra Corneilla z r. 1637 měla v režii K. H. Hilara premiéru ve Vinohradském divadle 28. května 1919 (v překladu Jaroslava Vrchlického).

Nebožská komedie — hra Zygmunta Krasinińskiego (1812 až 1859), velkého básníka polského romantismu, z r. 1834 byla uvedena v režii a úpravě K. H. Hilara na Vinohradech 21. listopadu 1918 (v překladu Františka Kvapila).

Krkavci — expresionistická groteska Jana Bartoše měla v režii K. H. Hilara premiéru ve Vinohradském divadle 2. června 1920.

Svítlání — drama belgického básníka a dramatika Emila

Verhaerena (1855—1916) z r. 1898 uvedl K. H. Hilar na Vinohradech 7. listopadu 1920 (v překladu St. K. Neumann, který vyšel r. 1905).

Husitů — drama Arnošta Dvořáka *Husité* mělo premiéru v režii K. H. Hilara ve Vinohradském divadle 26. listopadu 1919.

Molnárovu — Ferenc Molnár (1878—1952), maďarský spisovatel a dramatik, známý technicky dokonalými a působivými divadelními pracemi.

Romainsovu — Jules Romain, vl. jm. Louis Farigoule (nar. 1885), francouzský básník, prozaik a dramatik, spoluzakladatel *unanimismu*.

Kaiserovu — Georg Kaiser (1878—1945), plodný německý expresionistický dramatik, ovládající techniku divadelního účinku a stručný sloh.

Langrem — František Langer (1888—1965), český dramatik a prozaik, ovlivněný pragmatismem.

Jan Bartoš — (1893—1946), český dramatik a divadelní historik.

607 *u Mejercholda* — Vsevolod Emiljevič Mejerchold (1874 až 1940), ruský režisér a herec, zastánce stylizovaného divadla, po Říjnové revoluci představitel levého agitáčního umění. Jako první uváděl symbolické hry *Blokovy*, satirické komedie *Majakovského* aj. Snažil se zapojit diváka do dramatické akce, přičemž zdůrazňoval racionální stránku působení dramatu. R. 1939 byl persekvován, posmrtně rehabilitován.

Vachtangov — Jevgenij Bagrationovič Vachtangov (1883—1922), ruský režisér a herec, představitel divadelní avantgardy; od r. 1912 vedl První studio Moskevského uměleckého divadla, r. 1920 založil Třetí studio (pozdější *Vachtangovovo divadlo*); snažil se vytvořit soudobé divadlo, prodchnuté revolučními myšlenkami a otevřené novému publiku.

Foregger — Nikolaj Michajlovič Foregger, vl. jm. Grej-fenturn (1892—1939), sovětský experimentální režisér a baletní mistr, ve dvacátých letech vedl *Svobodné studio*, zvané později *Dílna N. Foreggera*.

Ferdinandov — Boris Alexejevič Ferdinandov (1889—1959),

ruský herec, režisér, jevištní výtvarník a pedagog; ve dvacátých letech vedl amatérské Pokusné studio heroického divadla.

Ejzenštejn — Sergej Michajlovič Ejzenštejn (1898—1948), sovětský divadelní a filmový režisér, tvůrce proslulých filmových epopéjí Křížník Potěmkin (1925) a Deset dnů, které otrásly světem (1927), patřících k zakladatelským dílům moderní filmové tvorby.

Radlov — Sergej Ernestovič Radlov (1892—1958), ruský režisér, v revolučních letech organizátor masových divadelních podívaných. V letech 1920—1922 stál v čele leningradského Divadla lidové komedie, kde pokračoval v Mejercholdových experimentech. Z třicátých a čtyřicátých let pocházejí jeho pozoruhodné inscenace Shakespeara.

Bebutov — Valerij Michajlovič Bebutov (1885—1961), ruský režisér, v letech 1912—1917 v MCHAT, po revoluci spolupracovník Mejercholdův, pak pracoval na reformě operety.

Volkov — z několika ruských divadelníků toho jména přicházejí v úvahu dva: Leonid Andrejevič Volkov, vl. jm. Zimňukov (nar. 1893), herec a režisér, žák Vachtangovův, který začal režisérskou činností r. 1925 v Malé scéně MCHAT, a Boris Ivanovič Volkov (nar. 1900), scénický výtvarník ovlivněný v raných pracích konstruktivismem, samostatně pracující od r. 1922.

Gripič — Alexej Lvovič Gripič (nar. 1891) začal svou režisérskou činností r. 1919 v Rudé armádě, r. 1921 byl jedním z organizátorů Petrohradského divadla nového dramatu, od r. 1924 byl hlavním režisérem Moskevského divadla revoluce, od 1931 pracoval v Mejercholdově divadle, 1934 založil Moskevské divadelní studio, po r. 1940 působil postupně v Baku, Saratově, Voroněži a Moskvě. *Granovskij* — Alexej Michajlovič Granovskij (1890 až 1937), ruský divadelní a filmový režisér, zakladatel Státního židovského komorního divadla v Moskvě (1919), vynikl zvláštním nadáním pro divadelní grotesku; od r. 1930 působil v Berlíně.

Vesnin — Alexandr Alexandrovič Vesnin (nar. 1883),

ruský architekt a v letech 1919—1925 divadelní výtvarník. Ovlivněný kubofuturismem a konstruktivismem se projevilo zvláště v dekoracích k Tairovově inscenaci Chestertonova Kamaráda Čtvrťka v moskevském Komorním divadle r. 1923; složitý systém kovových konstrukcí, schodišť, pohyblivých chodníků a zdviží měl ztělesnit studený zmechanizovaný svět kapitalistického města.

Popovová — míněna zřejmě výtvarnice Ljubov Sergejevna Popovová (1889—1924), autorka výpravy ke slavné Mejercholdově inscenaci Velkolepého paroháče F. Crommelyncka (prem. 25. dubna 1922 v Divadle herce — Svobodném studiu V. E. Mejercholda), která se stala manifestací jevištního konstruktivismu (byla to — z nouze o prostředky na ocelovou konstrukci — dřevěná konstrukce, obměňující stavební prvky větrného mlýna, a několik plošin).

Altman — Nathan Isajevič Altman (1889—1970), ruský jevištní výtvarník a architekt.

Rabinovič — Isaak Moisejevič Rabinovič (1894—1961), ruský scénický výtvarník, ve dvacátých letech pod vlivem konstruktivismu, ale současně usilující o syntetické, společensky působící divadlo.

Lisickij — El Lisickij, jinak též Eliezer, vl. jm. Lazar Markovič Lisickij (1890—1941), ruský malíř, grafik a architekt, teoretik umění, ve dvacátých letech účastník avantgardních uměleckých skupin na Západě; spoluzakladatel suprematismu.

Moholy-Nagy — viz pozn. ke s. 422.

Schlemmer — viz pozn. ke s. 415.

Baumeister — Willi Baumeister (1889—1955), německý architekt, malíř a grafik, v letech 1928—1933 profesor na umělecké škole ve Frankfurtu nad Mohanem, nacisty sesazen.

Léger — viz pozn. ke s. 133.

Cocteau — viz pozn. ke s. 67.

Masin — Léonid Masin — Massine (1896—1944), původně L. F. Mjasin, ruský tanečník a choreograf, působil na Západě ve skupině Ruského baletu.

Vasari — viz pozn. ke s. 574.

Prampollini — viz pozn. ke s. 82.

revolucí spartakovců — Spartakův svaz byla revoluční skupina německých levých sociálních demokratů, založená r. 1916 pod vedením Karla Liebknechta, Rosy Luxemburgové a Franze Mehringa. V prosinci 1918 spartakovci založili Komunistickou stranu Německa. Revolucí spartakovců míněna revoluce v Německu v listopadu 1918, kdy byl přinucen k abdikaci Vilém II., vyhlášena republika a dělnické a vojenské rady převzaly moc ve většině velkých měst, vláda jim však byla záhy odňata. Poslední fázi německé revoluce 1918—1919 byla Bavorská republika rad v dubnu 1919.

z Bojů o včerejšek — míněna kniha esejů K. H. Hilara, *Boje proti včerejšku* (1925).

608 *Reinhardtovy inscenace* — Max Reinhardt (1873—1943), rakouský divadelní režisér, v letech 1905—1932 vedl velký divadelní koncern v Berlíně; pak působil v Rakousku, od r. 1937 v USA. Zasáhl svým vlivem celé světové divadelnictví. Násobil divadelní iluzi velkolepým výtvarným komponováním svých představení a rozšiřováním jevištního prostoru; proslul pronikavou prací s herci.

Molière: Georges Dandin — Molièrovu komedii Jiří Dandin z r. 1668 inscenoval K. H. Hilar na Vinohradech 2. října 1913.

H. Kleist: Penthesilea — tragédii Heinricha von Kleista z r. 1808 uvedl K. H. Hilar na Vinohradech 12. prosince 1914.

Hilarovo peergyntovství i jeho strindbergovství — narážka na Hilarovo uvedení Ibsenova Peer Gynta (24. května 1916 ve Vinohradském divadle) a Strindbergova Tance smrti (4. ledna 1917 na Vinohradech) a Královny Kristíny (22. června 1922 v Národním divadle) má patrně obecnější význam — týká se vůbec Hilarova uvádění psychologických měšťanských dramát s pesimistickou perspektivou.

Gropius — viz pozn. ke s. 141.

Ozenfant — viz pozn. ke s. 446.

v článku Josefa Kodíčka — míněna Kodíčková stať *Cesty*

nového divadla, *Nové české divadlo 1918—1926* (red. Josef Kodíček a Miroslav Rutte, 1926), s. 25—49 (citovaná slova o výpravě Vlastislava Hofmana k Husitům jsou na s. 40).

Vlastislava Hofmana — viz pozn. ke s. 506.

609 *v článku o Husitech v Kmeni* — Honzlův článek o scénování Husitů vyšel pod názvem *O scénické drama v Kmeni 3*, 1919—1920, č. 36—37, s. 245—247, 22. ledna 1920.

Sterny — Ernst Stern (1876—1954), jevištní výtvarník, umělecký ředitel Divadel Maxe Reinhardta.

L. Corinthy — Lovis Corinth (1858—1925), německý malíř, jedna z nejvýznamnějších postav německého moderního krajinářství a portrétního umění; typická je pro něho silná tvarová a expresivní barevná nadsázka.

C. Kleiny — Cesar Klein (1876—1954), německý expresionistický malíř a jevištní výtvarník.

Slevogty — Max Slevogt (1868—1932), německý malíř, grafik a jevištní výtvarník, jeden z vůdčích představitelů německého impresionismu.

Bakst — Lev Samojlovič Bakst (1866—1924), ruský židovský malíř a scénický výtvarník, za svého pobytu v Paříži vynikl pestrými fantastickými výpravami pro Ruský balet.

Benois — Alexandr Nikolajevič Benois (1870—1960), ruský malíř a historik umění, pracoval též na výpravách pro Ďagilevův Ruský balet.

Pirchanovu — Emil Pirchan (nar. 1884), německý malíř, divadelní výtvarník a teoretik, rodák z Brna; působil v Mnichově, r. 1921 přesídlil do Berlína, kde určoval směr jevištnímu výtvarnictví; od r. 1932 v Praze, kde pracoval hlavně pro německé divadlo.

vývoj třeba Vlastimila Hofmana — Vl. Hofman do sborníku *Nové české divadlo 1918—1926* napsal mimo jiné článek *Můj vývoj na jevištní scéně* (s. 78—80).

610 *pro inscenaci Převaru, Hippodamie a Fidelia* — Vlastislav Hofman byl autorem výprav k dramatické epopeji Stanislava Loma *Převar* (provedena v režii K. H. Hilara v Národním divadle 17. listopadu 1922), k scénickému melodramu Jaroslava Vrchlického a Zdeňka Fibicha

- Smrt Hippodamie (režie Vojta Novák, premiéra v Národním divadle 28. října 1925) a k Beethovenově opeře Fidelio (dirigent Otakar Ostrčil, režisér Ferdinand Pujman, premiéra 21. prosince 1921).
- náměty a představy z Teigova článku* — míněna Teigova manifestační stať Poetismus z Hosta 3, 1923—1924, č. 9—10, s. 197—204, přetištěná v 1. svazku této edice na s. 554 až 561.
- 611 *na samotného Hilara nebo Miroslava Rutteho nebo Josefa Kodíčka v almanachu Nové české divadlo r. 1927* — míněny články K. H. Hilara Bilance moderní režie a co dále, Nové české divadlo 1927, s. 36—41, Miroslava Rutteho Civilismus v českém divadle, tamtéž s. 5—20, a Josefa Kodíčka Od hesel k lidskosti, tamtéž s. 21—31.
- Jessner* — Leopold Jessner (1878—1945), proslulý německý herec, režisér a divadelní ředitel, vyznač „odnaturalizování jeviště“, jeden z hlavních představitelů německého divadelního expresionismu.
- 612 *od anglického Hamleta v civilu* — Hamleta ve smokingu provedl tehdy poprvé v Londýně anglický režisér Harry Ayliff.
- 613 *ve sborníku Devětsil* — v Revolučním sborníku Devětsil z r. 1922 měl Jindřich Honzl stať O proletářském divadle (s. 87—98), v níž se též zmiňuje o snahách Mejercholdových.
- Borem* — Jan Bor, vl. jm. Jan Jaroslav Strejček (1886—1943), český dramatik, kritik a režisér, rozvíjejcí sloh psychologického divadla; od 1919 šéf komorních her Švandova divadla v Praze, od r. 1924 režisér Městského divadla na Vinohradech, kde od 1930 šéfem činohry, od 1939 šéf činohry Národního divadla.
- Novákem* — Vojta Novák (1886—1966), režisér činohry Národního divadla v Praze v letech 1919—1955.
- Stejskalem* — Bohuš Stejskal (1896—1955), herec, pak režisér zvláště v Brně (1919—1923) a v Městském divadle na Vinohradech, kde i šéfem činohry; kromě toho básník, dramatik a prozaik, spoluzakladatel Literární skupiny.
- Svobodou* — Milan Svoboda (1883—1948), literární histo-
- rik, režisér a divadelní pedagog, v letech 1921—1923 šéf činohry Slovenského národního divadla v Bratislavě, od r. 1924 profesor dramatického oddělení Státní konzervatoře v Praze a od 1925 současně režisér Národního divadla v Praze.
- 614 *z Hilarovy režie Romea a Julie* — Shakespearovu tragédii Romeo a Julie uvedl K. H. Hilar v Národním divadle 25. dubna 1924 (v překladu J. V. Sládka).
- 615 „*en vogue*“ — (franc.) v módě.
- 616 *Coriolan* — tragédii W. Shakespeara Coriolan z let 1607 až 1608 uvedl K. H. Hilar v Národním divadle 23. března 1921 (v překladu J. V. Sládka).
- Bouře* — komedii W. Shakespeara Bouře z r. 1611 uvedl K. H. Hilar ve Vinohradském divadle 31. března 1920 (v překladu J. V. Sládka).
- v Antoniu a Kleopatře* — Shakespearova tragédie Antonius a Kleopatra (asi z r. 1606) byla uvedena K. H. Hilarem na Vinohradech 6. listopadu 1917.
- 618 *Roztočeného jeviště* — Roztočené jeviště, Honzlova kniha stať o divadle, vyšla v prosinci 1925.
- Dostal* — míněna stať Karla Dostala Případ Reinhardtův a my, Nové české divadlo 1927, s. 42—45.
- 619 *Vladimír Gamza* — (1902—1929), český divadelní režisér a herec ruského původu, klonící se k vzorům sovětské divadelní avantgardy. Roku 1924 byl spoluzakladatelem avantgardní skupiny České studio, r. 1926 v Praze založil Umělecké studio.
- České studio* — pod ochranou Jiřího Mahena seskupili se r. 1924 bývalí členové Národního divadla v Brně, elévové Národního divadla v Praze a absolventi dramatických konzervatoří v soubor, jehož uměleckým vedoucím byl Vladimír Gamza. Třebaže hráli v malých městech a po venkově, snažili se být mladou divadelní avantgardou, hráli jen díla předních autorů a v uměleckých otázkách postupovali nekompromisně. Provedli v Třebíči Langrovu Periférii na konstruktivistické scéně.
- E. A. Longen* — Emil Artur Longen, vl. jm. E. A. Pittermann (1885—1936), autor mnoha veseloher a frašek, režisér, herec, kabaretiér a malíř.

620 v *Gollově Pojištění proti sebevraždě* — hru francouzského básníka a dramatika Ivana Golla uvedla v režii Jiřího Frejky 31. března 1925 v sále Na Slovanech Legie mladých, volné sdružení posluchačů státní dramatické konzervatoře v Praze. Scénu navrhl Antonín Heythum, kostýmy Otakar Mrkvička a Karel Teige. Inscenace byla obnovena v Osvobozeném divadle (v Umělecké besedě na Malé Straně) 21. ledna 1927 (režie J. Frejka, výtvarná spolupráce Mrkvička a Teige, hudební spolupráce Jaroslav Ježek a Iša Krejčí, choreografie Mira Holzbachová).

Jiří Dandin — Molièrova komedie z r. 1668, uvedená pod názvem Cirkus Dandin Jiřím Frejkou a jeho skupinou konzervatoristů 10. května 1925 v Masarykově síni na Žižkově a potom jako zahajovací představení Osvobozeného divadla 8. února 1926; tato inscenace vytvořila pojem divadelní avantgardy u nás (autorem scény byl A. Heythum).

Heythuma — Antonín Heythum (nar. 1901), český moderní architekt a scénický výtvarník, spoluzakladatel Osvobozeného divadla. O prvenství v tvorbě konstruktivistických scén došlo ke sporu, jehož projevem je tato glosa Lva Blatného v časopisu Host 6, 1926—1927, č. 2, s. 52—53, listopad 1926 (šifra B.):

K naší poznámce v 9. čísle minulého ročníku Hosta, nadepsané O konstruktivní scénu, zaslal pan architekt Heythum přípis, v němž ujišťuje, že „nejednalo se tehdy o malichernost prvenství konstruktivní scény, ale o způsob celé jevištní realizace“. Přesto své prvenství oproti pokusu Českého studia hájí a píše: „Dříve než scéna zaniklého Českého studia byly zhotoveny tyto moje jevištní konstrukce: Konstrukce Cirkus Dandin pro zkušební scénu na Žižkově (režie J. Frejka), viz reprodukce v Honzlově knize Roztočené jeviště; předtím v Národním divadle v Praze pohyblivá jevištní konstrukce pro Příštího mesiáše (rež. K. Dostal), viz reprodukce ve Stavbě, roč. III, a v Hostu, roč. IV; a z roku 1923 projekt pohyblivé konstrukce pro Švandovo divadlo v Praze, jenž byl realizován pro zkoušky, ale k premiéře, bohužel, nedošlo,

viz reprodukce v knížce Františka Kocourka Jarní mámení.“

Lituji, ale musím vzít pisatele naší poznámky v ochranu. Neboť v téže knize Honzlově je reprodukce i Gamzovy konstrukce jako pokus současný, a nadto Bezdiček-Gamza vytvořili si svou scénickou konstrukci pro svou hru, postupující první jedinec správnou cestou: zvnitřku k vnějšku; vždyť prkenná a lešeňová scéna není ještě všechno, říká i pan architekt Heythum. To platí i o Příštím mesiáši, kterého nastudoval režisér Dostal, o němž dosud přece pan H. neprohlásil, že byl v této věci první. Nu, a projekt z roku 1923 nebyl veřejným, nelze tudíž o něm mluvit. Přeje-li si však přesto, rádi mu ponecháváme, že byl prvním užitekovelem a napodobitelem cizího výboje. Neboť už v oné poznámce napsal p. Ch. [= Dalibor Chalupa — pozn. vyd.]: — takové spory jsou vždy komické a nikdy věci neprospějí, zvláště jedná-li se o nápad přejatý z druhé ruky. Což kdyby se vložili do debaty páni Mejerchold, Tairov a jiní?

Představení Thesmoforií Aristofanových — míněno představení Když ženy něco slaví, viz pozn. ke s. 323.

Růže a kříž Blokovy — symbolická dramatická báseň Alexandra Bloka Růže a kříž byla uvedena v Gamzově Uměleckém studiu v listopadu 1926.

III. studia Moskevského uměleckého divadla — 3. studio MCHAT vzniklo r. 1920 a pracovalo pod vedením Vachtangovovým; r. 1926 bylo přejmenováno na Státní Vachtangovovo divadlo.

Dickensův Corček u krbu — hru podle Charlese Dickense uvedlo Umělecké studio, vedené Vladimírem Gamzou, v Umělecké besedě na Malé Straně r. 1926 (režie i scéna Vladimír Gamza).

621 z *Giroflé-Girofla* — Tairovova inscenace operety francouzského skladatele Alexandra Charlese Lecocqa (1832 až 1918) z r. 1874 v moskevském Komorním divadle 3. října 1922.

Dalcrozovy družiny — Émile Dalcroze, vl. jm. Jacques Dalcroze (1865—1950), švýcarský hudebník, tvůrce me-

- tody rozvíjení citu pro rytmus tělesným pohybem (rytmická gymnastika).
- 622 *Jarmila Horáková* — viz pozn. ke s. 327.
Stanislavem Neumannem — viz pozn. ke s. 327.
- 623 *Dessaignesův Němý kanár* — hra Georgese Ribemonta-Dessaignesa *Němý kanár* byla nastudována Jindřichem Honzlem v Osvobozeném divadle, premiéra byla 17. března 1926.
Apollinairovy Prsy Tiresiovy — byly uvedeny v režii Jindřicha Honzla v Osvobozeném divadle 23. října 1926.
náměty Nezvalovy — Depeše na kolečkách byla otištěna v Nezvalově knize *Pantomima*, 1924, tamtéž libreto pro pantomimu *Historie řadového vojáka*, balet *Pan Fagot a Flétna* vyšel ve sbírce *Menší růžová zahrada*, 1926. Jindřich Honzl nastudoval Depeši na kolečkách v Osvobozeném divadle (poprvé 16. června 1928, premiéra 11. září 1928).
- 624 *Tvorba, roč. 1926* — Honzlova stať *Konstruktivismus, móda, práce, Tvorba 1*, 1925—1926, č. 12—13, s. 220 až 228, 1. července 1926.
Fronta, 1927 — Honzlova stať *Ismus a umění*, *Fronta*, 1927, s. 28—35; zde přetištěna na s. 413—427.
- 625 *na slupském jevišti* — Osvobozené divadlo začínalo v pražském divadelku Na Slupí, v lednu 1927 se přestěhovalo do Umělecké besedy na Malé Straně, od září 1928 hrálo v hotelu Adria na Václavském náměstí.
- 626 *Tažení proti smrti* — hru F. X. Šaldy *Tažení proti smrti* uvedlo Národní divadlo v Praze v režii Karla Dostala 4. května 1926.
v Stínohře — patrně je zde míněna inscenace hry *Stín od Kurta Schwitterse* v Divadle dada (premiéra 3. května 1927 v Umělecké besedě na Malé Straně, režie Jiří Frejka).
- Tam-tam, hudební leták, 1926, č. 6* — článek Jindřicha Honzla *Divadelní prostor*, *Tam-tam 1*, 1925—1926, č. 6, s. 9—13, leden 1926; zde přetištěn na s. 257—261.
- 627 *Piscatora* — Erwin Piscator (nar. 1893), německý režisér, experimentátor v oblasti jevištní formy; pracoval v letech 1919—1930 v Berlíně, kde otevřel r. 1927 vlastní divad-

lo; s jeho jménem jsou spjaty počátky socialistického divadla.

entrée — (z franc.) vstup, intráda.

ADOLF HOFFMEISTER, NESMRTELNOST SMÍCHU

Volné směry 26, 1928—1929, č. 7—8, s. 209—212, 20. listopadu 1928.

JIŘÍ VOSKOVEC & JAN WERICH, HUMOR NA SCĚNĚ A JEHO CHEMIE

Sborník Nové české divadlo 1928—1929, Aventinum, Praha 1929, s. 69—71.

- 632 *Buster Keaton* — viz pozn. Frigo ke s. 291.
Max Linder — vl. jm. Gabriel Leuville (1883—1925), populární francouzský filmový komik v době němého filmu, předchůdce Charlese Chaplina.
Ben Turpin — (1874—1940) americký komik z éry němé filmové grotesky; ve svém projevu těžil z toho, že silně šilhal.
Grock — viz pozn. ke s. 590.
Fratellini — viz pozn. ke s. 590.
Ferenc Futurista — vl. jm. František Fiala (1891—1947), český kabaretní a filmový herec-komik, autor kupletů a aktovek. Působil v Červené sedmce, v Osvobozeném divadle, Rokoku aj.
- 633 „*Že by Alois Jirásek?*“ — výrok z první hry Voskovce a Wericha *Vest pocket revue*.
- 635 *Henri Bergson* — v knize *Le Rire* (Smích, 1900).
- 637 *no man's land* — (angl.) země nikoho.

BEDŘICH VÁCLAVEK, PRVNÍ OKRUH

Rudé právo 10, 1929, č. 3, 3. ledna 1929, str. 5.

- 640 *divergující diference* — rozbíhavé rozrůžňování.
Verdinglichung des Bewusstseins — (něm.) zvěcnění vědomí.
- 641 *následovali i ti básníci, kteří děle „drželi frontu“* — Josef Hora ve sbírce *Struny ve větru* (1927), St. K. Neumann ve sbírce *Písně o jediné věci* (1927).
revoluce spí a nepřichází — závěrečný verš Horovy básně *Noc velkoměsta* ze sbírky *Srdce a vřava světa* (1922).
poetické globetrotterství — básnické světoběžnictví.
Pro smutek světa... — verše ze Seifertovy básně *Lenin* ze sbírky *Slavík zpívá špatně* (1926).
Halasova knížka — jeho prvotina *Sépie* (1927).
Závada — debut Viléma Závady Panychida (1927).

Svazek *Vrchol a krize poetismu* tvoří druhý díl čtyřsvazkové edice *Avantgarda známá a neznámá* (Manifesty a polemiky avantgardy), připravené k vydání pracovním týmem Ústavu pro českou literaturu ČSAV v Praze a v Brně, vedeným Štěpánem Vlašínem. Na přípravě tohoto svazku se zvláště podíleli: na výběru textů Jiří Hek, Radko Pinz, Václav Kubín, Pavel Pešta a Štěpán Vlašín, na poznámkovém aparátu Pavel Pešta, předmluvu napsal Milan Blahynka. Obrazovou přílohu uspořádala Stanislava Cikhartová. Při přípravě rukopisu pro tisk spolupracovali Drahomíra Kořínková, Tereza Müllerová a Jan Veselý.

Za účinnou pomoc při přípravě poznámek a vysvětlivek patří dík především doc. dr. Josefu Burjankovi, dr. Jaroslavu Fryčerovi, dr. Antonínu Hartmannovi, dr. Haně Hrzalové, prof. dr. Robertu Konečnému, Ludvíku Kunderovi, dr. Jaroslavu Nečasovi, dr. Zdeňku Smejkalovi, dr. Bořivoji Srbovi, dr. Evě Uhrové, dr. Josefu Vieweghovi, dr. Miroslavu Beckovi, Světlaně A. Šerlaimovové (Moskva), Ljudmile N. Budagovové (Moskva), Adolfu Kroupovi, dr. Dušanu Konečnému, Myrtilu Fridovi, Dr. Ilse Sechaseové (NDR).

(Rejstřík uvádí polotučné stránky, na nichž je tištěn autorův příspěvek; v závorkách odkazy k dílu, při nichž není autor uveden jmenovitě. Rejstřík nezahrnuje předmluvu a ediční poznámky, vztahuje se pouze k textové části.)

- Ader Clément 584
 Aischylos 171
 Albert-Birot Pierre 191, 291, 568, 570
 Aljagrov — viz Jakobson R.
 Altman Nathan Isajevič 607
 Andersen Hans Christian 324
 Angelico Fra 574
 Antheil George 472
 Apollinaire Guillaume 50, 104, (140), 169, 191, 291, 293, 295, 300, 320, 322, 323, 331, 332, 338, 341, 343, 360, 361, 368, 373, 387, 413, 447, 503, 564, 566, 567, 568, 569, 570, 572, 582, 583, 589, 595, 604, 607, 623
 Aragon Louis 395
 Archimedes 164
 Aristofanes 323, 620, (621), (624)
 Arland Marcel 289
 Arp Hans 290, 597
 Arvatov Boris Ignatjevič 336, 344
 Asejev Nikolaj Nikolajevič 343
 Bab Julius 174
 Babel Isaak Emmanuilovič 395
 Bach Johann Sebastian 159
 Bakerová Josephine 395
 Bakst Lev Samojlovič 609
 Balzac Honoré de 276, 578
 Banville Théodore de 490
 Bartoš Jan 606
 Bass Eduard 77
 Baudelaire Charles 86, 169, 421, 563, 564, 566, 577, 578, 579, 584, 588, 626
 Baumeister Willy 607
 Beauduin Nicolas 121, 192, 566, 570
 Bebutov Valerij Michajlovič 607
 Beethoven Ludwig van 154, 155, 203, 300, (610)
 Behne Adolf 475
 Becher Johannes Robert 475
 Bechtěrev Vladimír Michailovič 64
 Beneš Eduard 306, 307, 308
 Benoix Alexandr Nikolajevič 609
 Berák Jaromír 283
 Berberová Anita 242
 Bergson Henri 286, 289, 291, 292, 348, 580, (587), 635
 Bernard Jean Jacques 399
 Bertrand Aloysius 563
 Bezruč Petr 559

Biebl Konstantin 44, 58, 97, 99,
 345, 486, 487, 492, 499, 505, 506,
 522
 Blahoslav Jan 446
 Blériot Louis 584
 Blok Alexandr Alexandrovič 209,
 387, 496, 498, 670
 Boileau-Despréaux Nicolas 249
 Bonset I. K. — viz Doesburg T.
 Bor Jan 613, 614
 Borel Pétrus 292, 563
 Boucher François 82
 Böcklin Arnold 556, 597
 Branislav František 55, 58, **59**, (60)
 Braque Georges 568
 Bremond Henri 593
 Breton André 597
 Brik Osip Maximovič 344
 Březina Otokar 117
 Bruce Patrick Henry 582
 Bucharin Nikolaj Ivanovič 207, 233
 Burian Emil František **160–162**,
202, 205, 273–274, 432–440
 Burian Vlasta 614, 618, 632
 Byron George Gordon lord 563

Cangiullo Francesco 192, 571
 Caproni Gianni 192, 570
 Carcentier Georges 292
 Carrà Carlo (Dalmazzo) 583
 Cendrars Blaise 291, 569, 570, 596
 Cervantes Miguel de Saavedra
 (131), (247)
 Cézanne Paul 67, 155
 Clementis Vladimír 209
 Cocteau Jean 67, 82, 289, 291, 300,
 447, 570, 607
 Codreanu Coru 53
 Corinth Lovis 609
 Corneille Pierre (606), (616)
 Crémieux Benjamin 399
 Croce Benedetto 247, 248

Čapek Josef 48, 84, 604, 606
 Čapek Jan Blahoslav **312–315, 382**
 až **392**
 Čapek Karel 48, **173–179**, 246,
 523, 604, 606

Čapek Chod Karel Matěj 524
 Čecháček Jaroslav 407
 Čechov Anton Pavlovič 606
 Černík Artuš **41–42**, (43), 62, 280,
 407

Dante Alighieri 528
 Dalcroze Émile 621
 Darwin Charles Robert 595
 Debussy Claude 155, 438, 571
 Dehmel Richard 174, 490
 Delaunay Robert 582
 Delaunayová Sonja 570
 Delteil Joseph 588
 Delluc Louis 147, 246, 596
 Descartes René (289)
 Dickens Charles 620
 Dix Otto 74
 Doesburg Theo van 347, 414
 Dostal Karel 506, 604, 611, 613,
 614, 626
 Dostojevskij Fjodor Michajlovič
 164, 385
 Duchamp Marcel 291
 Dumas Alexandre 177
 Durdík Josef 248, 249
 Durych Jaroslav 226, 386, 388, 390,
 537, 538
 Dvořák Antonín 248
 Dvořák Arnošt 84, (606), (609)
 Dyk Viktor 48

Edison Thomas Alva 416
 Eggeling Viking 414, 422
 Eiffel Alexandre Gustave 258,
 260
 Einstein Albert 133, 458
 Ejzenštejn Sergej Michajlovič (281)
 (320), 607
 Ensor James 597
 Epikuros 194, 592
 Erben Karel Jaromír 46, 50, 51
 Erenburg Ilja Grigorjevič 101, 125,
 177, 249, 296, 393–396, 418,
 (443), 446, 528
 Ernst Max 597
 Euripides 164
 Evola Giulio C. A. 291

Fabre Jean Henri 334
 Fairbanks Douglas 127, 164, 276
 Farman Henri 584
 Faure Élie 131
 Ferdinandov Boris Alexejevič 607
 Feuerstein Bedřich 219, 603
 Fielding Henry 247
 Fischer Josef Ludvík 471
 Fischer Otokar 221
 Flaberty Robert (130)
 Flake Otto 232
 Flaubert Gustave (276), (396)
 Foch Ferdinand 292
 Foregger Nikolaj Michajlovič 607
 Forster Vilém 64
 Fort Paul 578
 Fraenkl Pavel 46, 58, **99**, 505, 561
 Fagner Jaroslav 603
 France Anatole 127, 174, 489, 490
 František z Assisi 385
 Fratellini (Albert, François, Paul)
 590, 627, 632
 Freiligrath Ferdinand 78
 Frejka Jiří 99, **150–151, 152–153**,
263–266, 267–272, 325–330,
 (407), **501–504**, 620, 622, 626
 Freud Sigmund 299, 300, 318, 321,
 350, 404, 405, 423, 573, 597
 Friedländer Salomon (Mymona)
 301
 Frigo (Buster Keaton) 291, 590,
 632
 Fučík Julius **46–52**, 53, **75–76**,
240–241, 262, 309–311, 312,
484–488
 Futurista Ferenc 632

Gajda Radola (Rudolf) 306
 Gamza Vladimír 619, 620, 621
 Garaj Ján 216
 Gautier Théophile 299, 564
 Gellner František 77, 334
 George Leoyd David 383
 Ghil René 567, 579
 Gide André 290, 405
 Gishová Lilian 164, 166
 Giraudoux Jean 522, 596
 Giusti Wolfgango 505, 506

Gluck Christoph Willibald 439
 Glynová Elinor 242
 Gočár Josef 604
 Goethe Johann Wolfgang 254, 298,
 321, 578
 Gogh Vincent van 97
 Gogol Nikolaj Vasiljevič 395
 Goll Ivan 620
 Gončarov Ivan Alexandrovič (301)
 Gourmont Rémy de 285, 286, 287,
 298, 333, 337
 Götz František 48, 54, 55, **56–57**,
 58, 65, 221, **306–308**, 309, 310,
 311, 314, **397–406**, 407, 479,
 480, 487, 492, 505, **519–522**
 Granovskij Alexej Michajlovič 607
 Greco El (Domenico Theotocopuli)
 249
 Griffith David Wark 275
 Gripič Alexej Lvovič 607
 Grock (A. Wettach) 590, 632
 Gropius Walter 141, 608
 Grosz Georg 74, 95, 224, 475
 Gutenberg Johannes 305, 336, 571

Hába Alois 472
 Hacault E. 580
 Haken Josef 174
 Halas František **41–42**, (43), 56,
 183, (**408–409**), 471, 505, 533,
 641, 642
 Haluza Ctibor **471–474**,
 Hašek Jaroslav (242), 332, (601),
 (633)
 Hauptmann Gerhart 214, 606
 Hausenstein Wilhelm 214
 Havlíček Borovský Karel 379
 Hein H. 580
 Hegel Georg Friedrich Wilhelm 238
 Hermann Klaus 475
 Herrmann Ignát (416)
 Herzfelde Wieland 231, 236, 475
 Heyduk Adolf 58
 Heythum Antonín **152–153**, 620
 Hikl Karel 282, 283
 Hilar Karel Hugo (267), 604, 606,
 607, 608, 611, 612, 613, 614, 615,
 616, 617, 618, 627

- Hildegarda (abatyše) 247
Hiller Kurt 215, 519
Hindenburg Paul von 242
Hindemith Paul 438
Hirschl-Prottsch J. 415
Höfding Harald 64
Hoffmann Johann Leonhard 578
Hoffmeister Adolf 61, **62, 219–222**, 239, 304, **628–631**
Hofman Vlastislav 506, 608, 609, 610, 611, 613, 616
Hofmannsthal Hugo von 522
Holitscher Artur 96, 97
Holzbachová Mira **441–442**
Homéros 120, (175), 211, 351
Honzik Karel **197–201**, 603, 605
Honzl Jindřich 81, **137–140**, 220, **257–261**, 321, 322, 324, **413 až 427**, 506, **603–627**
Hora Josef 70, **84–86**, 110, 239, 357, 493, **495–499**, 524, 561, 641, 642
Horáková Jarmila 327, 622
Hořejší Jindřich 357, 362, 376
Hradec Karel 99
Hrdina Josef 53
Hülsenbeck Richard 148, 300
Hugo Victor 169, 338, 563
Huidobro Vincente 570
Hůlka Jaroslav 214
Hus Jan M. 287
Huysmans Joris-Karl 333
- Chagal Marc 597
Chaloupka Josef 58
Chaplin Charlie 146, 164, 275, (277), 291, 395, 590, 632, 636
Chelčický Petr 536
Chesterton Gilbert Keith 77, 104, 200, 292
Chirico Giorgio de 597
Chlebnikov Velemir 344, 345, 415
- Ibsen Henrik 171, 271, (416), 545, 606, (608)
Ingres Dominique 132
Jacob Max 291, 332, 340, 567, 570
- Jakobson Roman (Osipovič) 114, 338, 344, 345
James William 64
Janáček Leoš 203, 438
Jarry Alfred 291
Jesenin Sergej Alexandrovič 529
Jessner Leopold 611, 613
Jeřábek Čestmír 54, 56, 58
Jirásek Alois 271
- Kabeš Jaroslav **251–255**
Káda (Pešek Karel) 195
Kadlec Svata 357, 358, 359, 360, 361, **365–368**, 369–374
Kahn Gustave 567
Kaiser Georg 606
Kalista Zdeněk 99, 221, 283, 360, 367, 385
Kalmer Josef 95
Kamenskij Vasilij Vasiljevič 343, 344
Kandinskij Vasilij Vasiljevič 582, 597
Kant Immanuel 591
Kanehl Oskar 53
Kellermann Bernard 132
Kempenský Tomáš 251
Kiesler Friedrich (Frederick John) 151
Klee Paul 597
Klein Cesar 609
Kleist Heinrich von 608, 615, (616)
Klimanov Michal 212, 213
Knap Josef 55
Kodíček Josef 493, 505, 506, 526, 604, 608, 609, 611, 612, 615
Kopta Josef 378
Kovárna František 99, 223
Kramář Vincenc 218
Krašiński Zygmund (606)
Kraus Karl 93
Krejcar Jaromír 603, 605
Krejčí František 579
Kropáč František **87–92**, 97, 98, 99
Kručonych Alexej Jelisejevič 344, 345
Křenek Ernst 438
- Kubka František 506
Kupka František 582
Kunstovný Otakar 336
Kušner Boris Anisimovič 344
Kvapil Josef Š. **523–525**, 526
- Lacina Václav **60, 61**
La Fayette Marie-Madeleine 249
Laforgue Jules 333, 567
Landa Jiří 98
Langer František 606, 619, (620)
László Alexandr 582
Lautréamont Comte de (Isidore Ducasse) 291, 292, 565
Lecoque Alexandre Charles (621)
Le Corbusier (Jeanneret) 104, 141, 395, 396, 446, 604, 607, 613
Léger Fernand 133, 413, 607
Lenin Vladimír Iljič 79, 106, 108, 254, 418, 474, 496, 536, 558, 624
Lenormand Henri René 427
Lenz Rodolfo (Rudolf) 336
Leonardo da Vinci 164, 290, 413, 552, 553
Lessing Gotthold Ephraim 138
Lessing Theodor 296
Liebknecht Karl 209
Lindner Max 632
Lindbergh Charles 584
Linhart Eugen 603
Liptay Alberto 336
Lisickij El (Eliezer) 414, 422, 607, 613
Locke John (289)
Lom Stanislav 84, 604, (610)
London Jack 86
Longen Emil Artur 619
Loos Adolf 152, 199
Löwenbach Josef **154–159**
Lunačarskij Anatolij Vasiljevič 559
- Mahen Jiří 148, 287, 301, **428 až 429**
Mach Jiří 53
Mácha Karel Hynek 169, 193, 523, (562)
Machar Josef Svatopluk 387, 524
- Majakovskij Vladimir Vladimirovič 209, 343, 394, 528
Malevič Kazimír Severinovič 596
Malkine Georges 597
Mallarmé Stéphane 169, 331, 338, 340, 341, 343, 565, 566, 568, 570, 572, 579
Marijengof Anatolij Borisovič 343
Marinetti Filippo Tommaso 119, 133, 191, 291, 293, 331, 338, 340, 341, 342, 343, 390, 395, 566, 567, 568, 570, 571, 589, 604, 607
Marx Karl 177, 188, 189, 236, 238, 255, 334, 563, 640
Marx Michel 399
Masaryk Tomáš Garrigue 214, 283, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 389
Masereel Frans 74, 95, 96, 97
Massine Léonid (Mjasin) 607
Massot Pierre 303
Mašek Jiří 99
Matisse Henri 554
Mathesius Bohumil **479–483**, (500) **507**, 561
Märtenová Lu 114, 182, 472, 475
Mauclair Camille 579
Medek Rudolf 48
Mehring Franz 236, 238
Mehring Walter 345
Mejerchold Vsevolod Emiljevič 395, 465, 607, 608, 612, 613, 615
Mencák Břetislav **244–245**
Mendelsohn Erich 133
Merz Charles 278
Metternich Klemens Lothar Wenzel 78
Meyer Conrad Ferdinand 490
Michelangelo Buonarotti 418, 574
Miklaševskij Konstantin Michajlovič 248
Milhaud Darius 155
Miró Joan 597
Moholy-Nagy László 422, 607
Molière (Jean Baptiste Poquelin) 608, (620)
Molnár Ferenc 606
Monet Claude 412, 581

- Mondrian Piet 414, 422
Monteverdi Claudio 439
Montgolfierové (Jacques-Étienne a Joseph-Michel) 584
Moreau Gustave 597
Morris William 517
Morse Samuel Finley Breese 336
Mukařovský Jan 283
Müller-Freienfels Richard 406
Musset Alfred de 169, 563
- Napoleon Bonaparte 131
Navrátil František O. 471, **532 až 538**
Nazimová Alla 164
Nečas Vincenc **100–105**
Nejedlý Zdeněk 206, 362, 533
Nelson Horacio 131
Neruda Jan 494
Nerval Gérard de 292, 563
Neumann Stanislav Kostka **106 až 109, 110, 111–113, 114, 366, 372, 386, 523, 524, 641**
Neumann Stanislav (herec) 323, 327, 622
Newton Isaac 164
Nezval Vítězslav 44, 47, 51, 71, 73, (78), 79, 81, 86, 96, 99, 106, 108, 110, **163–167, 168–169, 170 až 172, 183, 219, 223, 224, 226, 227–228, 236, 237, 238, 239, 251, 252, 253, 254, 255, 275–277, 304, 345, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 374, 378, 380, 387, 412, 479, 480, 481, 482, 483, 497, 498, 505, 506, 508–509, 522, 524, 532, 533, (537), 538, 539–551, 554, 555, 559, 560, 571, 572, 586, 603, 604, 605, 623, 641**
Nietzsche Friedrich 291, 297, 298, 301, 319, 391
Nor A. C. 223, 240, 241, 387, 389
Novák Vojta 613, 614
- Obrtel Vít **449–453, 603, 605**
Okáli Daniel **63–69, 208, 210, 211, 213, 215, 216, 218**
- Olbracht Ivan 110, 386
Ostrovskij Alexandr Nikolajevič 395
Ostrčil Otakar 438
Ovidius Publius Naso 76
Ozenfant Amédée 446, 608
- Palazzeschi Aldo 291
Palestrina Giovanni Pierluigi 434
Papazov Georgi 597
Pascal Blaise 288
Pasquier Jean 523, 526
Pasternak Boris Leonidovič 395
Péladan Joséphin 296, 391
Peroutka Ferdinand 75, 76, 77, 209, 493, 604
Perret Auguste 128
Petarca Francesco 528
Philippe Charles-Louis 97
Picabia Francis 290, 291, 303, 597
Picasso Pablo 105, 300, 395, 396, 447, 546, 548, 552, 553, 568, 575, 596, 597, 607
Picard Max 296
Pickfordová Mary 164
Pirandello Luigi 400, 521, 606
Pirchan Emil 609
Piscator Erwin 627
Píša Antonín Matěj 58, **355–364, 365–368, 369–374, 375–379, 380–381, 386, 388, 407, 484 až 488, 492, 495, 505**
Platon 127
Poděbradský Jiří 287
Poe Edgar Allan 298, 563, 564, 566
Pohl Gerhard 474, 475
Ponc Miroslav **430–431**
Poničan Ján Rob 212
Popovová Ljubov Sergejevna 607
Prampollini Enrico 82, 607
Proust Marcel 390, 400, 403, 405
Průša Vladimír J. (**408–409**), 471
Przybyszewski Stanislav 170, 385
Puškin Alexandr Sergejevič 281, 343, 528
Pythagoras 410
- Rabelais François (102), (194), 291, (588)
- Rabinovič Isaak Moisejevič 607
Racine Jean 138, 541
Radlov Sergej Ernestovič 607
Rachildová Marguerite (Vallette) 300, 589
Ray Man 104
Ráž Arnošt 58
Redon Odilon 597
Reinhardt Max 608, 618, 621
Rembrandt van Rijn H. 584
Renan Ernest 126, 292
Reverdy Pierre 566, 570
Ribemont-Dessaignes Georges 246, 292, 340, 447, 623, (624), 625
Ribot Théodule Armand 350
Richter Jean Paul 351
Richter Hans 422
Rimbaud Jean-Arthur 137, 169, 291, 292, 331, 339, 341, 498, 503, 554, 565, 572, 579, 580
Roger Claude 399
Rolland Romain 298
Romains Jules 400, 606
Rossmann Zdeněk (**408–409**), **454, 471**
Rousseau Jean-Jacques 103, 456
Roy Pierre 597
Ruge Arnold 255
Ruskin John 131, 174, 517
Russolo Luigi 193, 586
Rutte Miroslav 60, 486, 505, 506, 526, 604, 611, 612, 613
- Sade Donatien-Alphonse-François de 291
Santayana George 592
Santholzer Vilém **141–142**
Santos-Dumont Alberto 584
Sarment Jean 399
Satie Eric 155
Saudek Erik Adolf **281, 304–305, 316–324**
Sedlák Jan Vojtěch 46, 51
Seifert Jaroslav 44, 47, 49, 52, **54, 56, 58, 71, 72, 73, 77, 80, 81, 86, 96, 97, 98, 106, 146, 175, 183, 184, 216, 220, 239, 302, 345, 357, 364, 378, 380, 388, 479, 480, 481,**
- 498, 499, 503, 505, 506, 522, 532, 533, 596, 603, (604), 641, 642
Shakespeare William 138, 249, (288), 418, 552, (614), (616)
Shaw George Bernard 174
Schiller Friedrich 490
Schlemmer Oskar 415, 607
Schleyer Johann Martin 336
Schlichter Rudolf 95
Schopenhauer Arthur 565
Schönberg Arnold 154, 203, 434, 437, 438
Schulz Karel **56, 278–280, 356, 362, 363, 364, 375, 376, 378, 379, 380, 381**
Schürer Oskar 474
Schwitters Kurt 346, 415, 472, (626)
Simmel Georg 286
Skrjabin Alexandr Nikolajevič 203, 582
Slevogt Max 609
Smetana Bedřich 203, 438
Soffici Ardengo 291, 568
Sofokles 545
Sokrates 288, 593
Soumagne Henri 296
Soupault Philippe 447, 599
Sova Antonín 117, 524
Spencer Herbert 248
Spengler Oswald (63), 296, 304, 391
Stejskal Bohuš 613, 614
Stendhal (vl. jm. Henri Beyle) 348
Stephenson George 443
Stern Ernst 609
Sternheim Carl 232
Stramm August 93
Stravinskij Igor Fjodorovič 82, 155, 437, 438, 546
Strindberg August 171, 606, 608
Suarès André 292
Sunbeam Dédé 597
Svoboda Milan 613, 614
- Šalda František Xaver 84, 221, 252, **489–494, (626)**

- Šeršeněvič Vadim Gabrijelovič 343
415
- Šíma Josef 533, 596, 597, 598, 600
- Šklovskij Viktor Borisovič 344, 622
- Špálová Sonja 99
- Šrámek Fráňa 48, 361, 386, 486,
523, 524
- Štolba Josef 271
- Štorch-Marien Otakar 246, 362
- Štyrský Jindřich 410—411, 513 až
515, 552—556, 598, 599, 600, 603
- Švehla Antonín 307, 310
- Tábor Jaroslav viz Kabeš Jaroslav
- Tairov Alexandr Jakovlevič 604,
607, 612, 613, 621, 622, 623
- Tanguy Yves 597
- Tarde Gabriel 335, 349
- Tatlin Vladimír Jevgrafovič 445
- Taut Bruno 130
- Taylor Frederic Winslow 66
- Teige Karel 47, 54, 56, 65, 66, 67,
68, 72, 79, 80, 107, 108, 123—136,
146, 182, 191—196, 215, 220,
221, 239, 285—303, 331—354,
362, 363, 364, 375—379, 380,
381, 388, 393—396, 407, 480,
483, 489, 490, 491, 492, 497, 498,
505—506, 508, 509, 510—512,
516—518, 533, 549, 552—556,
557—593, 594—600, 603, 605,
(608), 610, 630
- Terentěv Igor Gerasimovič 344
- Těreškovič Max Abramovič 344
- Theer Otakar 524
- Tchouang-tsi 291
- Tittelbach Vojtěch 247, 250
- Tiziano Vecellio 616
- Tolstoj Lev Nikolajevič 230, 271
- Toman Karel 77, 524
- Toyen (Čermínová Marie) 410 až
411, 513—515, 552—556, 598,
599, 600, 603
- Tretjakov Sergej Michajlovič 344
- Trockij Lev Davidovič 468, 476
- Turgeněv Ivan Sergejevič 287
- Turpin Ben 632
- Tyňanov Jurij Nikolajevič 475
- Tzara Tristan 138, 285, 298, 340,
415, 417, 447
- Urx Eduard 71—73, 207, 216
- Václavek Bedřich 41—42, (43) 80,
81, 115—122, 148—149, 180 až
190, 206—217, 218, 246, 256,
(407), (408—409), 455—470, 471,
473, 475—476, 477—478, 500,
532, 533, 534, 536, 639—642
- Vachtangov Jevgenij Bagrationovič
607
- Vančura Vladislav 74, 108, 229 až
230, 231, 232, 234, 235, 389, 505,
603
- Vasari Giorgio 574, 607
- Velasquez Rodriguez de Silva
Diego 616
- Velde van de Henry 395
- Verdi Giuseppe 203
- Vergilius Maro Publius 117
- Verhaeren Émile (606), 615, (616)
- Verlaine Paul 97, 169, 191, 193,
331, 332, 347, 565, 566, 567, 568,
578, 586
- Vesnin Alexandr Alexandrovič
607
- Vildrac Charles 399
- Villon François 169
- Viollier Jean 597
- Víšek Karel 236
- Vitruvius Pollio 552
- Vlček Bartoš 55
- Vodák Jindřich 72, 262
- Vogelweide Walther von der 180,
212
- Volkov Leonid Andrejevič 607
- Voltaire (Arouet François-Marie)
490
- Voskovec Jiří 143—147, 443—448,
480, 523, 524, 525, 526, 601—602,
631—638
- Vrchlický Jaroslav 117, 169, 345,
494, 503, (610)
- Wagner Richard 154, 332, 438,
439, (553), 565, 578, 582
- Walden Herwarth 94, 95
- Wedekind Frank 606
- Weil Jiří 247—250, 282—284
- Weiner Richard (385), 386
- Weiskopf Franz Carl 65, 67, 70,
75—76, 78—83, 93—98, 208, 209,
214, 223—225, 231—239
- Wellington Arthur Wellesley 131
- Wells Herbert George 131, 292
- Werich Jan 601—602, 632—638
- Whitman Walt 137, 174, 567
- Wilde Oscar 498
- Wilson Thomas Woodrow 249, 384
- Winter Gustav 241
- Wolker Jiří 41, 43, 44, 45, 46, 47,
49, 50, 51, 53, 85, 107, 117, 188,
209, 214, 282, 283, 304, 355—364,
- 365—368, 369—374, 375—379,
380—381, 385, 387, 479, 495,
528, 533, 534, 603, 640
- Wolkerová Zdena 282
- Wright Frank Lloyd 604
- Wundt Wilhelm 350
- Zahradník-Brodský Bohumil 242
- Zamenhof Ludwig Lazarus 336
- Závada Vilém (407), 499, 505, 522,
524, 641
- Zdaněvič Ilja Michajlovič 344, 345,
415
- Zinověv Grigorij Jevsejevič 85
- Zola Émile 164
- Željabuškij Jurij (281)

SOUPIS ČASOPISŮ A SBORNÍKŮ
Z NICHŽ BYLO ČERPÁNO

Avantgarda 1, 1925; 2, 1926
Axism 1, 1925
Český filmový svět 3, 1923—1925; 4, 1926—1927
Dav 1, 1924—1925
Disk 2, 1925
Fronta (Brno 1927)
Horizont 1, 1927
Host 4, 1924—1925; 5, 1925—1926; 6, 1926—1927; 7, 1927—1928
Leták syntetismu M 20, 1, 1925
Kmen 2, 1928—1929
Literární svět 1, 1927—1928
Nové české divadlo 1928—1929 (Praha 1929)
Pásmo 1, 1924—1925; 2, 1925—1926
Přítomnost 2, 1925
Q 1, 1926
ReD 1, 1927—1928
Reflektor 1, 1925; 2, 1926
Rovnost 43, 1927; 44, 1928
Rudé právo 10, 1929
Stavba 4, 1925—1926; 5, 1926—1927
Studentská revue 4, 1925
Šlehy 5, 1925; 6, 1926
Tam-tam 1, 1925
Trn 2, 1926
Tvorba 1, 1925—1926; 2, 1927
Var 4, 1925—1927
Volné směry 26, 1928—1929

SOUPIS ČLÁNKŮ DO SVAZKU
NEZAŘAZENÝCH

- Lev Blatný: Po roce.* Host 4, 1924–1925, č. 4, s. 98–99.
František Götze: Koncepce perspektivismu a její vztah k nové poezii. Host 4, 1924–1925, č. 4, s. 118–121.
Lev Blatný: Hypochondrie divadla. Host 4, 1924–1925, č. 4, s. 127–128.
František Götze: Prvé výročí smrti Jiřího Wolкера. Národní osvobození 2, č. 4, 4. 1. 1925, s. 1–2.
Jan Klepetář: Kavárna, bar a literatura. Apollon 2, 1924–1925, č. 6, s. 86–88. (Kritika mladé generace básnické.)
Frank Tetauer: Podvod s otcem Chestertonem. Apollon 2, 1924–1925, č. 6, s. 94. (Proti devětsílskému pojetí.)
Jubo: Nicolo, angelo, diablo čili Mikulášská zábava českých dadaistů s pestrým programem. Apollon 2, 1924–1925, č. 6, s. 98. (Výsměch teoriím a představitelům poetistů.)
Jiří Svoboda: „Ars nova“. Pásmo 1, 1924–1925, č. 7–8, s. 1–2.
Karel Teige: K estetice filmu. Pásmo 1, 1924–1925, č. 7–8, s. 2–3.
Zdeněk Sekera: O hudbě ztírka. Pásmo 1, 1924–1925, č. 7–8, s. 6.
Karel Teige: Film II. Pásmo 1, 1924–1925, č. 7–8, s. 11.
Čestmír Jeřábek: Optimismus na komando... Host 4, 1924–1925, č. 5, s. 159 až 160, podepsáno Č. J.
Lev Blatný: O cenzuře. Host 4, 1924–1925, č. 5, s. 131–132.
Karel Teige: Pozor na malbu! Pásmo 1, 1924–1925, č. 9, s. 2–3.
Josef Hrdina: Věda, filosofie, umění. Pásmo 1, 1924–1925, č. 9, s. 5.
Ján Rob Poničan: Vítězslav Nezval, Pantomima. Mladé Slovensko 7, 1925, č. 1–2, s. 58–59, podepsáno Rob.
Ľ. K. M.: Jaroslav Seifert, Na vlnách TSF. Mladé Slovensko 7, 1925, č. 3, s. 28.
Jaromír Krejcar a Karel Teige: Mechanický dům. Pásmo 1, 1924–1925, č. 10, s. 1–2. (Přetištěno v Teigově knize Stavba a báseň, 1927.)
Karel Teige: Futurismus a italská moderna. Pásmo 1, 1924–1925, č. 10, s. 4–6. (Kněžně v souboru Svět stavby a básně, 1966.)
Literární referát deníku Rovnost. Pásmo 1, 1924–1925, č. 10, s. 8.
Ján Poničan: Národ a kultura. Dav 1, 1924–1925, č. 2 (jaro 1925), s. 20–21.

- Vladimír Clementis: Akultúrny bolševizmus.* Dav 1, 1924–1925, č. 2 (jaro 1925), s. 48–51.
Daniel Okáli: Umenie. Poznámky a heslá. Dav 1, 1924–1925, č. 2 (jaro 1925), s. 1–7.
Jindřich Vodák: Veselá poezie Seifertova. České slovo 17, č. 54, 5. 3. 1925, s. 5, podepsáno jv.-.
Jindřich Honzl: Proti stavbě divadla. Stavba 3, 1924–1925, č. 8, s. 145 až 151.
Karel Honzík - Antonín Heythum: K článku J. J. P. Ouda Ano a ne... Host 4, 1924–1925, č. 6, s. 191. (K pochybnostem o konstruktivismu.)
Krejcarová metafyzika pana Goetze. Avantgarda 1, 1925, č. 3, s. 12–13, bez podpisu.
František Götze: Likvidace poezie proletářské? Nová svoboda 2, 1925, č. 15, s. 241–243.
Klub architektů - Redakce Stavby: Zásady nové architektury. Stavba 3, 1924–1925, č. 9, s. 153–158.
Ľ.: František Bicek... Host 4, 1924–1925, č. 7, s. 224. (Glosa proti Bickovu komentáři v Moravskoslezském deníku ke sporu Hosta a Pásmo o Wolkeru.)
Ferdinand Peroutka: Cesta generace od revoluce k lekninům. Přítomnost 2, 1925, č. 13, s. 193–195, podepsáno -fp.- Zkráceně přetištěno v knize F. Peroutky Osobnost, chaos a zlovyky, 1939, s. 60–66. (O Seifertově sbírce na vlnách TSF a o poetismu vůbec.)
Mládí nám píše. Přítomnost 2, 1925, č. 14, s. 223–224, podepsáno J. P. Připojena poznámka F. P. (= Ferdinanda Peroutky). (Polemika s článkem Ferdinanda Peroutky Cesta generace od revoluce k lekninům.)
Eduard Bass: Mládí dostává nabacáno. Přítomnost 2, 1925, č. 15, s. 240, podepsáno šifrou B. (K dopisu J. P. v Přítomnosti, otištěnému pod názvem Mládí nám píše.)
F. X. Šalda: Dva představitelé poetismu. Nová svoboda 2, č. 16, s. 256–259. (Kněžně v souboru O nejmladší poezii české, 1928.)
Josef Löwenbach: Operní scéna - jeviště hudbou zhybnělých forem. Rozmach 3, 1925, č. 4, s. 55–57.
Artuš Černík: Literární skupina a Moravské kolo. Pásmo 1, 1924–1925, č. 10, s. 8, bez podpisu.
Artuš Černík: Literární skupina, Městské divadlo v Brně a Devětsil. Pásmo 1, 1924–1925, č. 11–12, s. 9, bez podpisu.
Lev Blatný: Brněnské národní divadlo... Host 4, 1924–1925, č. 8, s. 255–256, podepsáno L. B. (Replika na předchozí články A. Černíka.)
Artuš Černík: Literární skupina a brněnské Městské divadlo. Pásmo 1, 1924–1925, č. 13–14, s. 9, bez podpisu. (Pokračování polemiky.)
Lev Blatný: Pásmo je nejzábavnější... Host 5, 1925–1926, č. 1, s. 32, podepsáno B. (Replika na předchozí článek Černíkův.)
Jindřich Honzl: Iluzionistická dramaturgie. Pásmo 1, 1924–1925, č. 11–12, s. 7.
František Götze: O té dekadenci dramatu a divadla. Nová svoboda 2, 1925, č. 20, s. 319–322.

František Götz: *Divadlo a kino. Poznámky bojovné*. Nová svoboda 2, 1925, č. 21, s. 337–339. (Polemika s názory Devětsilu o úpadku divadla.)

E. F. Burian: *Krise nebo diletantismus?* Tam-tam 1, 1925–1926, č. 1, s. 13–14.

U. S. Devětsil - Brněnský Devětsil: *Devětsil o stavbě nového divadla*. Pásmo 1, 1924–1925, č. 11–12, s. 1.

E. F. Burian: *Estetika*. Tam-tam 1, 1925, č. 1, s. 1–3, č. 2, s. 11–16, č. 3, s. 10–14, č. 4, s. 7–12. (Od 3. pokračování pod názvem Polydynamika.)

Ctibor Blatný: *Housle a harmonika*. Tam-tam 1, 1925, č. 1, s. 7–9.

Vilém Santholzer: *Plastika aeroplánu*. Stavba 3, 1924–1925, č. 10, s. 203.

Oldřich Starý: *Vývoj k nové architektuře*. Stavba 3, 1924–1925, č. 10, s. 171 až 178, č. 11, s. 187–192 a 194–203, č. 12, s. 205–219.

Jarmil Krecar: *Film*. Kritika 2, 1925, č. 5, s. 188–192. (Polemika s Teigovými názory o filmu.)

Rudolf I. Malý: *Slůvko o nových heslech v literatuře*. Kritika 2, 1925, č. 5, s. 179–185.

A. M. Piša: *Kudy?* Pramen 5, 1924–1925, č. 8, s. 305–308, 25. 4. 1925. (O poetismu, zvláště o Seifertovi a jeho sbírce Na vlnách TSF.)

Josef Knap: *K severovýchodu*. Sever a východ 1, 1925, s. 26–31.

František Götz: *Omyly, recepty, operace a věčná krása psiny*. Národní osvobození 2, č. 135, 17. 5. 1925, s. 4. (Polemika s výše uvedenými články R. I. Malého, A. M. Piši a J. Knapa.)

Josef Knap: *František Götz a nová poezie*. (Replika na předchozí článek Fr. Götze.) Sever a východ 1, 1925, s. 79–80.

A. M. Piša: *Žpověď dítěte svého věku*. Sever a východ 1, 1925, s. 49–52. (J. Seifert: Na vlnách TSF.)

A. M. Piša: *Zdeněk Kalista, jeho Vlajky a moje aféra*. Pramen 5, 1924–1925, č. 11–12, s. 467–469, 15. 8. 1925. (Ke Kalistově reakci v Nár. osvobození na zmínku o něm ve výše uvedeném Pišově článku Kudy?)

Jan V. Sedlák: *Básník poetistický*. Kritika 2, 1925, č. 5, s. 194–196. (J. Seifert: Na vlnách TSF.)

Ján Garaj: *Křtza kolektivismu a poetizmus*. Mladé Slovensko 7, 1925, č. 4–5, s. 13–19.

Jozef Rybák: *Diktatura v umení*. Mladé Slovensko 7, 1925, č. 4–5, s. 38 až 39.

M. C. B.: *Osudy moravskej Literárnej skupiny...* Mladé Slovensko 7, 1925, č. 4–5, s. 60–61.

Jozef Rybák: *Kino, divadlo, nadumenie*. Mladé Slovensko 7, 1925, č. 6, s. 16–17.

M. C. Biss: *„M 20“ leták synthetizmu...* Mladé Slovensko 7, 1925, č. 6, s. 29.

Pavel Fraenkl: *Sociální funkce mladé poezie*. Studentská revue 4, 1925, č. 6, s. 92–93.

Roman Jakobson: *Konec básnického umprumáctví a živnostnictví*. Pásmo 1, 1924–1925, č. 13–14, s. 1–2, červen 1925.

Artuš Černík: *Literární skupina neboli per aspera ad astra*. Pásmo 1, 1924–1925, č. 13–14, s. 9–10.

Výbor Devětsilu: *Devětsil o stavbě nového divadla*. Avantgarda 1, 1925, č. 5, s. 18–19.

V. P.: *Klepy a morálka*. Avantgarda 1, 1925, č. 5, s. 19. (Proti článkům Franty Kocourka v Přítomnosti 1924 o Proletkultu.)

Jiří Frejka: *Tendence a scéna*. Leták synthetizmu M 20, r. 1, 1925, č. 1, s. 4.

Vilém Santholzer: *Vítězná krása fotografie*. Disk 2, 1925, s. 10.

Vladislav Vančura: *Die neue Kunst*. Disk 2, 1925, s. 15–16.

J. B. Svrček: *Agitační umění*. Disk 2, 1925, s. 18–21.

Jindřich Honzl: *Der Schauspieler*. Disk 2, 1925, s. 23–26.

Jaromír Krejcar: *Cesta k moderní architektuře*. Disk 2, 1925, s. 26–30.

Karel Teige: *Architektura průmyslové doby*. Disk 2, 1925, s. 31–32.

Ctibor Haluza: *Ornament a třídnost*. Pásmo 1, 1924–1925, č. 13–14, s. 3.

Vilém Santholzer: *Estetika oděvů*. Pásmo 1, 1924–1925, č. 13–14, s. 4–5.

Ctibor Blatný: *Destrukce hudebních forem*. Tam-tam 1, 1925–1926, č. 2, s. 4–5.

Šašek Scapino... Pásmo 1, 1924–1925, č. 13–14, s. 9, bez podpisu. (Proti Arne Novákovi.)

Vilém Santholzer: *Krása mostních konstrukcí*. Stavba 3, 1924–1925, č. 12, s. 220.

J. B. Čápek: *Poznámky k tomu českému liberalismu*. Studentská revue 4, 1925, č. 9–10, s. 125–126.

Artuš Černík: *Úkoly moderního filmového libretisty*. Pásmo 1, 1924–1925, č. 13–14, s. 6.

Ctibor Blatný: *Konstrukce hudebních forem*. Tam-tam 1, 1925–1926, č. 3, s. 3–7.

Jiří Mařánek: *Tobogan*. Tam-tam 1, 1925–1926, č. 3, s. 14–16.

Vítězslav Nezval: *Fotogenie*. Český filmový svět 3, 1923–1925, č. 9, s. 5–6, červen 1925. (Knižně v souboru Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu, 1967.)

Zet Molas (= Zdenka Smolová): *Zápisky*. Tam-tam 1, 1925–1926, č. 3, s. 23–25, č. 4, s. 17–18, č. 5, s. 17–20, č. 6, s. 19–20.

Zdenka Smolová: *Devětsil ve filmu*. Český filmový svět 3, 1923–1925, č. 10–11, s. 15, září 1925, podepsáno Z. M. (= Zet Molas). (Kritika představ Teigeho a Černíka o filmu a jejich koncepcí fotogenických básní.)

Jiří Frejka: *Dvě divadelní poznámky*. Tam-tam 1, 1925–1926, č. 4, s. 13 až 14.

Karel Teige: *Průmyslové umění*. Stavba 4, 1925–1926, č. 3, s. 37–44.

Vilém Santholzer: *Konstruktivní estetika*. Stavba 4, 1925–1926, č. 3, s. 45–46.

Vilém Santholzer: *Vědy exaktní z našeho hlediska*. Pásmo 2, 1925–1926, č. 1, s. 6.

Jiří Frejka: *Rekvizita na jevišti a jevištní asociativní faktor*. Pásmo 2, 1925–1926, č. 1, s. 10.

Vilém Santholzer: *Krása mostních konstrukcí*. Pásmo 2, 1925–1926, č. 1, s. 10–11.

H. Lloyd, Ch. Chaplin a D. Fairbanks členy Brněnského Devětsilu. Pásmo 2, 1925–1926, č. 1, s. 14.

Jiří Frejka: *O konstruktivní scéně u nás*. Host 5, 1925–1926, č. 2, s. 61–62.

J. B. Čapek: *O sociální poezii*. Studentská revue 5, 1925–1926, č. 1, s. 8–10.

Artur Pollak: *Šplechty z ohrady páně Peroutkovy*. Rudé právo 6, č. 237, 11. 10. 1925, příl. Dělnická besídka, s. 2–3; č. 243, 18. 10. 1925, příl. Dělnická besídka, s. 3–4; č. 249, 25. 10. 1925, příl. Dělnická besídka, s. 1–4. (Polemika s článkem Karla Čapka Proletářské umění, Přítomnost 2, 1925, č. 33.)

Jaroslav B. Svrček: *Tanec*. Pásmo 2, 1925–1926, č. 2, s. 30–31.

E. Markalous: *Sport*. Pásmo 2, 1925–1926, č. 2, s. 35–36, č. 3, s. 49–50.

Jan Klepetář: *Revue kouzla zblavená*. Přítomnost 2, 1925, č. 44, s. 699 až 701.

Jaroslav B. Svrček: *Music-hally ve světle české kritiky*. Pásmo 2, 1925–1926, č. 3, s. 46, podepsáno -jbs. (Polemika s předchozím článkem Jana Klepetáře.)

Vilém Santholzer: *Fyzikální laboratoře*. Pásmo 2, 1925–1926, č. 3, s. 38.

Karel Teige: *Vojenská přehlídka dada*. Pásmo 2, 1925–1926, č. 3, s. 38–40.

Jiří Frejka: *Tendence výrazu*. Pásmo 2, 1925–1926, č. 3, s. 50–51.

E. F. Burian: *Instrumenty*. Tam-tam 1, 1925–1926, č. 5, s. 9–12.

Vítězslav Nezval: *Proletariát a krása*. Rudé právo 6, č. 260, 8. 11. 1925, příloha Dělnická besídka, s. 1–2. (Knižně v souboru Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu, 1967.)

Jaroslav Kabeš: *Dekadence v nejnovějším umění*. Rudé právo 6, 1925, č. 271, 20. 11. 1925, s. 6–7, podepsáno pseudonymem Jaroslav Tábor. (O Nezvalově Falešném mariáši.)

J. Svoboda: *Boj proti větrným mlýnům*. Avantgarda 1, 1925, č. 8–9, s. 17. (Polemika s předchozím článkem Kabešovým.)

Jaroslav Kabeš: *Boj proti větrným mlýnům*. Avantgarda 2, 1926, č. 1, s. 13. (Odpověď na předchozí článek Svobodův.)

E. F. Burian: *Umění chítiti*. Rozmach 3, 1925, č. 19–20, s. 313.

František Götze: *Generace ztracená — a přece oficiální*. Nová svoboda 2, 1925, č. 46, s. 435–437. (O čapkovské generaci.)

Pavel Fraenkl: *Karel Čapek a jeho generace*. Nová svoboda 2, 1925, č. 50, s. 500–502.

Jan Klepetář: *Jak vznikala naše nejmladší generace básnická*. Přítomnost 2, 1925, č. 50, s. 790–792.

Jan Klepetář: *Ž dějin nejmladší generace básnické*. Přítomnost 2, 1925, č. 51, s. 803–806.

Jan Klepetář: *Devětsil dříve a nyní*. Přítomnost 2, 1925, č. 52, s. 818–821.

Jan Klepetář: *Osudy Literární skupiny*. Přítomnost 3, 1926, č. 1, s. 4–7.

Jan Klepetář: *Co přinesli mladí nového*. Přítomnost 3, 1926, č. 2, s. 22–25.

Artuš Černík: *Přítomnost...* Pásmo 2, 1925–1926, č. 5, s. 68, bez podpisu. (K výše uvedeným článkům Jana Klepetáře.)

Viry: *Studentské začátky naší mladé literatury*. Studentská revue 5, 1925–1926, č. 4–5, s. 102–103. (Ke Klepetářovým článkům v Přítomnosti a Kalistově replice.)

Bedřich Václavek: *Studentská revue falšuje historii*. Avantgarda 2, č. 6, s. 85 až 86. (K reakci šifry Viry ve Studentské revui na Klepetářovo vylíčení vzniku Studentské revue.)

Julius Fučík: 1925. I. Kulturní politika. Rudé právo 7, č. 1, 1. 1. 1926, příl. Dělnická besídka, s. 3; II. Nástup generací, č. 9, 10. 1. 1926, Dělnická besídka, s. 2–3; III. Generace Devětsilu, č. 33, 7. 2. 1926, Dělnická besídka, s. 2.

F. X. Šalda: *Pevného plotu třeba kolem Wolkeru*. Tvorba 1, 1925–1926, č. 5, s. 92, podepsáno fxš. (Knižně v souboru Kritické projevy 13, 1963, s. 174.)

F. X. Šalda: *Poezie sociální a proletářská*. Tvorba 1, 1925–1926, č. 6–7, s. 113 až 114. (Knižně v souboru Kritické projevy 13, s. 178–180.)

Václav Běhounek: *Na periferii generace*. Studentská revue 5, 1925–1926, č. 3, s. 67, podepsáno vbk. (O novém Trnu v čele s Břetislavem Menčákem.)

Vít Obrtel: *Renaissance I*. Tam-tam 1, 1925–1926, č. 6, s. 3–5.

Bedřich Václavek: *V Komunistické revui č. 1...* Pásmo 2, 1925–1926, č. 5, s. 68, podepsáno B. V. (Ke Groszově formulaci o dnešní situaci umění – polemika s Komunistickou revui.)

Vladimír Raffel: *Konstruktivismus, nový světový vkus*. Host 5, 1925–1926, č. 4, s. 122–123.

Lev Blatný: *Ž historie Literární skupiny*. Host 5, 1925–1926, č. 4, s. 127–128, č. 7, s. 219–220, č. 9, s. 283–284, č. 10, s. 315–316, podepsáno L. B. (Vzniklo jako reakce na články Klepetářovy.)

Josef Löwenbach: *Žpívané divadlo*. Pásmo 2, 1925–1926, č. 4, s. 58.

Dezertéři a salonní bolševici... Avantgarda 2, 1926, č. 1, s. 16, bez podpisu. (K Vančurovu prohlášení Proti sekretářům své strany.)

F. C. Weiskopf: *Obrana nevousatých*. Avantgarda 2, 1926, č. 1, s. 10–11. (Kritika představení Aristofanovy komedie Ženy o Thesmoforiích v Divadle mladých a útok proti kritice Karla Engelmüllera v Národní politice a Jindřicha Vodáka v Českém slově.)

Josef Čapek: *Novoklasicismus — umění zítřka*. Přítomnost 3, 1926, č. 5, s. 74–75.

Karel Teige: *Urbanismus*. Stavba 4, 1925–1926, č. 7, s. 100–112.

A. C. Nor: *Literatura a politika*. Nová svoboda 3, 1926, č. 6, s. 84–86.

Poznámka. Avantgarda 2, 1926, č. 2, s. 21, bez podpisu. (Glosa o předchozím článku A. C. Nora, týkajícím se Vančurova případu.)

M. Váchalová: *Dav, Q, Trn*. Avantgarda 2, 1926, č. 2, s. 28, podepsáno M. V.

Julius Fučík: *O nový projev divadelní*. Avantgarda 2, 1926, č. 2, s. 30, podepsáno jef. (Jindřicha Honzla Roztočené jeviště.)

Julius Fučík: *Divadlo je mrtvo, ať žije divadlo!* (K Honzlovi Roztočenému jevišti.) Host 5, 1925–1926, č. 7, s. 201–204.

František Götze: *Knížka revoluční teorie divadelní*. Národní osvobození 3, č. 17, 17. 1. 1926, s. 4.

A. M. Piša: *Roztočené jeviště Jindřicha Honzla*. Právo lidu 37, č. 29, 3. 2. 1926, s. 4–5, podepsáno AMP.

Jindřich Honzl: *Kritický iluzionismus*. Pásmo 2, 1925–1926, č. 8, s. 90. (Polemika s výše uvedenými kritikami Františka Götze a A. M. Piši.)

Jan Klepetář: *O konstruktivismu na divadle*. Přítomnost 3, 1926, č. 5, s. 75 až 77.

Lev Blatný: Honzlova knížka divadelních studií Roztočené jeviště... Host 5, 1925–1926, č. 7, s. 215.

Bedřich Václavek: Poezie je mrtva. Ať žije poezie. Pásmo 2, 1925–1926, č. 6–7, s. 70–73. (O díle Waltera Mehringa.)

Vilém Santholzer: Ještě něco „Ku kráse matematiky“⁶. Pásmo 2, 1925–1926, č. 6–7, s. 82–83. (Polemika s článkem Karla Honzika Toporná modernost.)

Karel Honzík: A ještě něco „Ke kráse matematiky“ a k slovnímu žonglování. Pásmo 2, 1925–1926, č. 9–10, s. 99–100. (Odpověď V. Santholzerovi.)

E. F. Burian: Detail. Český filmový svět 4, 1926–1927, č. 1, s. 18.

Jiří Frejka: Divadlo nenapodobuje. Avantgarda 2, 1926, č. 2, s. 30.

Iša Krejčí: Krize moderní české hudby. Avantgarda 2, 1926, č. 3, s. 37–38.

Mirko Očadlík: Krize moderní hudby. Avantgarda 2, 1926, č. 5, s. 59–60. (Reakce na předchozí článek Iši Krejčího.)

Josef Tráger: Boje o divadelní dnešek. Studentská revue 5, 1925–1926, č. 4–5, s. 80–83. (Na okraj knih K. H. Hilara Boje proti včerejšku a Jindřicha Honzla Roztočené jeviště.)

Václav Běhounek: Dav... Studentská revue 5, 1925–1926, č. 4–5, s. 99, podepsáno vbk.

Ferdinand Peroutka: Podkasaná Múza. Přítomnost 3, 1926, č. 6, s. 85–89. (O poezii V. Nezvala, zvl. o sbírce Menší růžová zahrada.)

Josef Rybák: Návrat k tradičnosti? Přítomnost 3, 1926, č. 9, s. 130–131. (O překonání poetismu.)

Čestmír Jeřábek: Český autor a detektivka. Přítomnost 3, 1926, č. 10, s. 155 až 156.

Bedřich Václavek: Částečná stabilizace starého a krize levého umění. Var 4, 1925–1927, č. 8, s. 238–242, 15. 3. 1926. (Knižně v souboru Tvorba a společnost, 1961.)

Jan Klepetář: Naše nynější krize. Var 4, 1925–1927, č. 8, s. 242–246, 15. 3. 1926.

Bedřich Václavek: Dětské nemoce levého frontu kulturného. (Několko myšlenok nad Trockého knihou Literatura a revolúcia.) Dav 2, 1926, č. 2–3, s. 17–19. (K diskusi o levé kulturní frontě.)

Vít Obrtel: Architektura a film. Český filmový svět 4, 1926–1927, č. 2, s. 10.

Vítězslav Nezval: Poznámka v Přítomnosti. Český filmový svět 4, 1926–1927, č. 2, s. 14. (Knižně v souboru Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu, 1967.) (Polemika s Poznámkou redakce k článku B. Smoly Stát a filmová výroba v Přítomnosti 3, 1926, č. 4, s. 57–58.)

Josef Tráger: Devětsil a divadlo. Studentská revue 5, 1925–1926, č. 4–5, s. 100–101, podepsáno J. T.

Jiří Weil: Přehled revuí. Avantgarda 2, 1926, č. 3, s. 42, podepsáno J. W. (Též kritické glosy o Hostu a Pásmu.)

Josef Hora: Dr. Artur Pollak kontra Karel Vaněk. Avantgarda 2, 1926, č. 3, s. 43.

Artur Pollak: Komunistická strana a inteligence. Avantgarda 2, č. 6, s. 77–82. (S polemickými glosami vůči Josefu Horovi.)

O. Žima: Ctěná redakce! Avantgarda 2, 1926, č. 3, s. 43. (Glosa k diskusi Nezval – Weiskopf o levé frontě.)

Jiří Frejka: Cesta moderního jevištního myšlení. Pásmo 2, 1925–1926, č. 8, s. 87.

E. F. Burian: Stručné úvahy o všem možném se zvláštním zřetelem k hudbě. Q 1, 1926, č. 1, (s. 10).

Jiří Frejka: Jevištní prostor. Tvorba 1, 1925–1926, č. 10, s. 187–189.

Karel Teige: Obývací stroje. Stavba 4, 1925–1926, č. 9, s. 135–146.

E. F. Burian: Scénická hudba. Pásmo 2, 1925–1926, č. 8, s. 90–91.

E. F. Burian: Jsme opravdu v hudební krizi? Přítomnost 3, 1926, č. 20, s. 313–314.

Jan Klepetář: Co jest divadlo? Přítomnost 3, 1926, č. 23, s. 360–361.

Axa: Wolker. Host 5, 1925–1926, č. 8, s. 252. (Epigram.)

A. M. Píša: Vítězslav Nezval. Host 5, 1925–1926, č. 5–6, s. 168–171. (O Nezvalově Menší růžové zahradě.)

A. M. Píša: Par nobile fratrum. Host 5, 1925–1926, č. 8, s. 234–238. (O Nezvalově Karnevalu a Hoffmeisterově Obratníku Kozoroha.)

František Götz: Perspektivy. Host 5, 1925–1926, č. 9, s. 254–263.

František Götz: Poznámky o novém realismu. Nová svoboda 3, 1926, č. 25, s. 342–344.

J. Ž.: Hlas z davu. Avantgarda 2, 1926, č. 5, s. 70–71. (Polemicky o Studentském časopise.)

J. Ž.: Odpověď. Avantgarda 2, 1926, č. 6, s. 86–87. (K obraně Studentského časopisu.)

Čestmír Jeřábek: Blb a poctivec. Host 5, 1925–1926, č. 10, s. 307–309. (O kritičích, expresionismu a novém realismu.)

Jindřich Honzl: Konstruktivismus, móda, práce. Tvorba 1, 1925–1926, č. 12–13, s. 220–228.

A. M. Píša: Kontrasty. Nová svoboda 3, 1926, č. 28, s. 376–377.

Jan Klepetář: Zanikne drama? Přítomnost 3, 1926, č. 23, s. 454–456.

Jan Víšek: O podstatě architektury. Stavba 5, 1926–1927, č. 1, s. 1–5.

E. F. Burian: Hudební kritika. Přítomnost 3, 1926, č. 31, s. 487–489.

Karel Teige: Konstruktivismus a nová architektura v SSSR. Stavba 5, 1926 až 1927, č. 2, s. 19–32, č. 3, s. 35–39.

Vilém Santholzer: Stroje. Pásmo 2, 1925–1926, č. 9–10, s. 98–99.

Jiří Frejka: Der konstruktive Bühnenraum. Statik. Pásmo 2, 1925–1926, č. 9–10, s. 102–103.

-ea-: Literatura versus divadlo. Pásmo 2, 1925–1926, č. 9–10, s. 103. (Polemika s názorem Miroslava Rutteho o Osvozeném divadle jako divadle jevištního ornamentu; glosa k doporučením Večerního Českého slova Karlu Dostalovi.)

Vítězslav Nezval: Umění do boje a umění. Rudé právo 7, č. 168, 18. 7. 1926, příloha Dělnická besídka, s. 2. (Knižně v souboru Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu, 1967.)

E. F. Burian: Foxtrott-Blues a jejich význam v moderní hudbě. Přítomnost 3, 1926, č. 34, s. 539–541.

K. H. Hilar: Úvod k sezóně. Přítomnost 3, 1926, č. 36, s. 572–574, současně též Národní a Stavovské divadlo 4, 1926–1927, č. 4, s. 2–4.

Peel: Režisér v konsolidaci. Avantgarda 2, 1926, č. 7, s. 97–98. (Polemika s předchozím článkem K. H. Hilara.)

- F. X. Šalda: *Plachý poplach a zbytečné nátky*. Nová svoboda 3, 1926, č. 38, s. 493–496. (O politické situaci, E. Benešovi a fašismu.)
- Julius Fučík: *Čeští spisovatelé zasáhli do politického života*. Kmen 1, 1926–1927, č. 1, s. 29–30, bez podpisu. (Glosa o projevech spisovatelů proti útokům na T. G. Masaryka.)
- Čeští spisovatelé... Avantgarda 2, 1926, č. 7, s. 104, bez podp. (Kritika projevů spisovatelů proti reakci.)
- Václav Čapek: *Spisovatelé na pomoc Masarykovi*. Avantgarda 2, 1926, č. 8, s. 109–110. (Zaměřeno zvláště proti Fr. Götzevi.)
- A. M. Piša: *Neopatrnost*. Host 6, 1926–1927, č. 2, s. 51, podepsáno A. M. P. (Proti článku Pavla Fraenkla v 2. č. Rozprav Aventina.)
- Ferdinand Peroutka: *Sluší-li se býti realistou*. Přítomnost 4, 1927, č. 1, s. 7–9.
- Josef Čapek: *Dostal jsem pendrekem*. Kmen 1, 1926–1927, č. 5, s. 132 až 133.
- Julius Fučík: *Býti Josefem Čapkem*. Kmen 1, 1926–1927, č. 5, s. 133–134. (Odpověď na předchozí článek Josefa Čapka.)
- F. X. Šalda: *Kritika a nekritika*. Tvorba 2, 1927–1928, č. 1, s. 1–13. (Na Fr. Götze.)
- Jindřich Honzl: *Pražská dramaturgie*. Tvorba 2, 1927–1928, č. 1, s. 13–25, č. 2, s. 56–66. (Na Miroslava Rutteho.)
- Jaroslav B. Světek: *Za novým divadlem*. Horizont 1, 1927, č. 1, s. 12–14.
- E. F. Burian: *Nový orchestr – nová hudba – jazz*. Horizont 1, 1927, č. 2, s. 32–34.
- Vladimír Ježek: *Na obranu ryzího konstruktivismu*. Stavba 5, 1926–1927, č. 7, s. 111–113, č. 8, s. 124–127.
- Karel Honzík: *Estetika v žaláři*. Stavba 5, 1926–1927, č. 11, s. 166, 168 až 169 a 172. (Na okraj předchozího článku Vladimíra Ježka.)
- Václav Lacina: *Nové proudy v české literatuře*. Tvorba 2, 1927–1928, č. 3, s. 98–100. (Na Miroslava Rutteho.)
- Jindřich Honzl: *Úloha Mejercholdova v historii divadelní obnovy ruské*. Horizont 1, 1927, č. 3, s. 35–39.
- J. E. Koula: *Pražská revue III*. Stavba 5, 1926–1927, č. 9, s. 141–143.
- Karel Schulz: *Žaložení Devětsilu*. Lidové noviny 35, č. 150, 24. 3. 1927, s. 14.
- Julius Fučík: *Panu Miroslavu Ruttemu*. Kmen 1, 1926–1927, č. 7, s. 182. (K útoku M. Rutteho na vedení Kmene.)
- Jiří Frejka: *Filmovost světa*. Český filmový svět 4, 1926–1927, č. 8, s. 3–4.
- E. F. Burian: *Filmová hudba*. Český filmový svět 4, 1926–1927, č. 8, s. 16–17.
- František Götze: *A. M. Piša jako kritik*. Národní osvobození 4, č. 36, 6. 2. 1927, s. 4. (O Pišově knize Směry a cíle.)
- František Götze: *Problémy moderní kritiky*. Host 6, 1926–1927, č. 7, s. 181–185.
- Jiří Kroha: *Architektura naší doby*. Horizont 1, 1927, č. 4, s. 57–65.
- Vladimír Průša: *Žurnalismus*. Fronta, 1927, s. 65–67.
- Alois Hába: *Čtvrtónová hudba*. Fronta, 1927, s. 73–77.
- Zdeněk Sekera: *Produktivní rozhlas*. Fronta, 1927, s. 85–87.
- Čtibor Blatný: *Taneční hodiny*. Fronta, 1927, s. 90–92.
- Jiří Frejka: *„Divadelní monopol“*. Fronta, 1927, s. 95–98.
- Karel Teige: *O humoru, klaunech a dadaistech*. Fronta, 1927, s. 98–103.
- Karel Konrád: *Nárys generace*. Fronta, 1927, s. 105.
- Jiří Frejka: *O univerzálním jevišti*. Fronta, 1927, s. 106–107.
- Bohumil Markalous: *Průmysl – umění?* Fronta, 1927, s. 132–133.
- Junius: *Technika a společnost*. Fronta, 1927, s. 149–152.
- J. L. Fischer: *Imperialismus po válce*. Fronta, 1927, s. 154–158.
- Karel Honzík: *Metafyzika látek*. Fronta, 1927, s. 167–169.
- Čtibor Haluza: *Mechanizovaná intelektuální spolupráce*. Fronta, 1927, s. 184–188.
- J. L. Fischer: *Útěk před starou filosofií*. Fronta, 1927, s. 189–193.
- Zdeněk Rossmann: *Architektura ve slepé uličce*. Fronta, 1927, s. 194–195.
- Iša Krejčí: *Tisíc Prodaná*. Kmen 1, 1926–1927, č. 8, s. 191–192. (O Smetanově opeře.)
- Karel Teige: *Fronta*. Kmen 1, 1926–1927, č. 8, s. 206, podepsáno Tge.
- Julius Fučík: *Program a kritika*. Tvorba 2, 1927, č. 4–5, s. 158–160, podepsáno -jef-. (Reakce na kritiku Jindřicha Vodáka o Malé revui Nezvalově v Osvobozeném divadle.)
- J. E. Koula: *Nová architektura funkcí nového života*. Stavba 5, 1926–1927, č. 11, s. 163–164.
- E. F. Burian: *Voice Band*. Horizont 1, 1927, č. 5, s. 88–89.
- Jaroslav B. Světek: *Vývoj bytové kultury*. Horizont 1, 1927, č. 6–7, s. 122 až 124.
- Jindřich Honzl: *Osvobozené divadlo ve frontě*. Kmen 1, 1926–1927, č. 9, s. 211–213. (Knižně v souboru K novému významu umění, 1956.)
- Jan B. Čapek: *Dezorientace*. Host 6, 1926–1927, č. 9–10, s. 225–227.
- Julius Fučík: *Pendrek znovu použitý*. Kmen 1, 1926–1927, č. 10, s. 253–254. (Přeložení J. Honzla, aby byla znemožněna jeho činnost v Osvobozeném divadle; konfiskace 1. č. časopisu ReD.)
- Jan Kučera: *Film divadelní nebo absolutní?* Horizont 1, 1927, č. 9, s. 168.
- Karel Teige: *Hyperdada*. ReD 1, 1927–1928, č. 1, s. 35–38. (Knižně v souboru Svět stavby a básně, 1966; rozšířená verze v knize Svět, který se směje, 1928.)
- Jindřich Honzl: *Osvobozené divadlo*. ReD 1, 1927–1928, č. 1, s. 39–41.
- SMK Devětsil, ReD: *Básníku bojů o zítřek F. X. Šaldovi (ke dni 22. prosince 1927)*. ReD 1, 1927–1928, č. 3, s. 89–90.
- Karel Teige: *Vůdce české moderny*. Kmen 1, 1926–1927, č. 12, s. 288–291. (K šedesátinám F. X. Šaldy.)
- Čtibor Haluza: *Film není uměním*. Tvorba 2, 1927–1928, č. 8, s. 245–254.
- Jan Kučera: *A film je umění!* Tvorba 2, 1927–1928, č. 9–10, s. 297–299. (K předchozímu článku C. Haluzy.)
- Bedřich Václavek: *Vzkříšení románu?* ReD 1, 1927–1928, č. 3, s. 95–98. (Knižně v souboru Tvorba a společnost, 1961.)
- František Kovárna: *Hádaní o román*. Signál 1, 1928–1929, č. 1, s. 16–18. (Polemika s předchozím článkem Václavkovým.)
- E. F. Burian: *Sborová recitace a scénická hudba*. Nové české divadlo 1927, s. 90–93. (Polemicky k Teigovým teoriím vizuální poezie, malířské básně ap.)
- Josef Kodíček: *Umění není uměním*. Nové české divadlo 1927, s. 105. (Polemika s Teigovou teorií poetismu.)

Zdeněk Rossmann a Bedřich Václavek: Brno spí sladce spí... ReD 1, 1927–1928, č. 4, s. 155.

Bedřich Václavek: P. Kovárna... ReD 1, 1927–1928, č. 8, s. 303, podepsáno B. V. (Glosa k polemice Františka Kovárny v 1. č. Signálu s Václavkovým článkem Vzkříšení románu?)

Bedřich Václavek: Kam jde česká poezie? Literární noviny 2, 1927–1928, č. 19, s. 2.

Zlaté časy avantgardy (Milan Blahynka)	7
Černík - Halas - Václavek: Dosti Wolkera!	41
Redakce Hosta: Dosti Wolkera	43
Redakce Pásma: Odpověď Hostu a jiným in causa Wolker	45
Julius Fučík, Likvidace Wolkerova kultu	46
Avantgarda č. 3	53
Jaroslav Seifert a Karel Teige, Host a Devětsil	54
Host 4 čili rozplynulý sen o listu generace	55
František Götz, Host a Devětsil	56
Artuš Černík, Host, roč. IV, č. 5	58
František Branislav, Poetistická	59
Václav Lacina, poHOSTinná	60
Václav Lacina, Laciné epigramy a nápady	61
Adolf Hoffmeister, Artuš Černík	62
Daniel Okáli, Poetizmus	63
Avantgarda, ročník I, číslo 1 a 2	70
Eduard Urx, Na vlnách TSF	71
Dav, jaro 1925	74
Poznámka na adresu pološosáckých kritiků	75
Přítomnost, č. 13	77
F. C. Weiskopf, 100 procent	78
Josef Hora, Literární poznámky	84
František Kropáč, Syntetismus	87
F. C. Weiskopf, Gaumontův týden	93
Pavel Fraenkl, Leták syntetismu M 20	99
Vincenc Nečas, Pohledy dalekohledem	100

Stanislav K. Neumann, Dopis z Prahy	106
Reflektor, č. 11	110
Stanislav K. Neumann, Polemika	111
Stanislav K. Neumann, Romanu Jakobsonovi	114
Bedřich Václavek, Nové techniky v básnickém řemesle	115
Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace „umění“	123
Jindřich Honzl, Drama	137
Vilém Santholzer, Dům je strojem určeným k bydlení	141
Jiří Voskovec, Fotogenie a suprarealita	143
Bedřich Václavek, Dada tvořivé	148
Jiří Frejka, Jevištní deformace	150
Jiří Frejka a Antonín Heythum, Spolupráce architekta a režiséra v divadle	152
Josef Löwenbach, Odpoutaná hudba	154
E. F. Burian, Film	160
Vítězslav Nezval, Film	163
Vítězslav Nezval, Báseň	168
Vítězslav Nezval, Hudba, tanec, drama	170
Karel Čapek, Proletářské umění	173
Bedřich Václavek, Slovesné umění nové a proletářské	180
Karel Teige, Poezie pro pět smyslů	191
Karel Honzík, Toporná modernost	197
E. F. Burian, Maskovaný konzervatismus	202
Bedřich Václavek, Třídní revoluce a umění	206
Bedřich Václavek, V Davu pokračuje Daniel Okáli...	218
Adolf Hoffmeister, Epigramy	219
F. C. Weiskopf, Pryč s karbanictvím	223
Anonym ze Šlehů, Kniha pro karbaníky	226
Vítězslav Nezval, Levá fronta umění — a moderna kvalit	227
Vladislav Vančura, Proti sekretářům své strany	229
F. C. Weiskopf, Na všechny strany	231
Julius Fučík, Literatura a politika	240
Redakční kruh Trnu, Lidé československý!	242
Břetislav Mencák, Chcem!	244
Bedřich Václavek, Úsilí o znudění literatury...	246
Jiří Weil, Svaté Hildegardy Cestyvěz	247
Jaroslav Kabeš, Karneval a proletáři	251
Bedřich Václavek, Krize levé kultury	256
Jindřich Honzl, Divadelní prostor	257

Julius Fučík, Kritika radikálně fyzická	262
Jiří Frejka, Spolupracujte s osvobozeným divadlem	263
Jiří Frejka, Beztrádnost divadla?	267
E. F. Burian, Džez	273
Vítězslav Nezval, O filmových námětech	275
Karel Schulz, Grotteska	278
Erik Adolf Saudek, Dva ruské filmy	281
Jiří Weil, O Wolkera	282
Karel Teige, Dada	285
Erik Adolf Saudek, Příručí vtipičtý	304
František Götze, Situace	306
Julius Fučík, Situace	309
Jan Blahoslav Čapek, Situace	312
Erik Adolf Saudek, Paralyza století čili Císařovy nové šaty	316
Jiří Frejka, Nepředmětné herectví	325
Karel Teige, Slova, slova, slova	331
A. M. Píša, Jiří Wolker postaven mimo zákon	355
Svata Kadlec, Jiří Wolker postaven mimo zákon	365
A. M. Píša, Si tacuisses...	369
Karel Teige, Manifest Jiřího Wolkera o proletářském umění	375
A. M. Píša, Karlu Teigovi...	380
Jan Blahoslav Čapek, Duchový obsah generace	382
Karel Teige, Přednáška Ilji Erenburga v Praze...	393
František Götze, Cesty ke konstruktivnímu realismu v nové poezii	397
Host, Redakční sdělení	407
Předmluva ke sborníku Fronta	408
Jindřich Štyrský & Toyen, Populární uvedení do arti- ficielismu	410
Vítězslav Nezval, Dada a surrealismus	412
Jindřich Honzl, Ismus a umění	413
Jiří Mahen, Veliké dobrodružství!	428
Miroslav Ponc, Pohybová melodika základem nového hudebního slohu	430
E. F. Burian, Volnou cestu novým hudebním krásám!	432
Mira Holzbachová, Tanec	441
Jiří Voskovec, Želva, o které se nikdo nezmiňuje	443

Vít Obrtel, Harmonie	449
Zdeněk Rossmann, Dále jít je jít zpět	454
Bedřich Václavek, Doslov ke sborníku Fronta	455
Čtibor Haluza, Fronta	471
Bedřich Václavek, Fronta	475
Bedřich Václavek, Fronta. Autoreferát a epilóg	477
Bohumil Mathesius, Poetistické hrany	479
Julius Fučák, Osud jako dekorace	484
F. X. Šalda, O poetismu	489
Josef Hora, Co s poetismem?	495
Bedřich Václavek, Pohřben zaživa...	500
Jiří Frejka, Ismus a umění	501
Karel Teige, Je poetismus mrtev?	505
Bohumil Mathesius, Odpověď Teigovi	507
Vítězslav Nezval, Návěstí o poetismu	508
Karel Teige, ReD (= Revue Devětsilu)...	510
Jindřich Štyrský & Toyen, Artificielismus	513
Karel Teige, Sovětský konstruktivismus	516
František Götze, Trampoty generace	519
J. Š. Kvapil, K diskusí o nejmladší české literatuře	523
Jiří Voskovec, A. C. Host	526
Josef Věromír Pleva, Dělník a umělec	527
František O. Navrátil, Umění a třída	532
Vítězslav Nezval, Kapka inkoustu	539
Karel Teige, Ultrafialové obrazy čili artificielismus	552
Karel Teige, Manifest poetismu	557
Karel Teige, Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus	594
Jiří Voskovec a Jan Werich, Humor v revui	601
Jindřich Honzl, O modernost v českém divadle	603
Adolf Hoffmeister, Nesmrtelnost smíchu	628
Jiří Voskovec a Jan Werich, Humor na scéně a jeho chemie	632
Bedřich Václavek, První okruh	639
Ediční poznámky a vysvětlivky	643
Jmenný rejstřík	761
Soupis časopisů a sborníků, z nichž bylo čerpáno	771
Soupis článků do svazku nezařazených	772

Svazek 2

AVANTGARDA

známá a neznámá

K vydání připravil pracovní tým Ústavu pro českou literaturu vedený Štěpánem Vlašínem. Předmluvu napsal Milan Blahynka. Obálka, vazba, předsádka a grafická úprava Zdeňka Chotěnovského. Vydání I. Praha 1972. Vydalo nakladatelství Svoboda jako svou 3321. publikaci. Odpovědný redaktor dr. Václav Kubín. Technický redaktor Josef Ill. Vytisklo Rudé právo, tiskařské závody, Praha. AA 39,05, VA 43,02. Tematická skupina 12/16. Cena brož. výt. 59,— Kčs, váz. výt. 64,— Kčs. 66/403—21—8.6

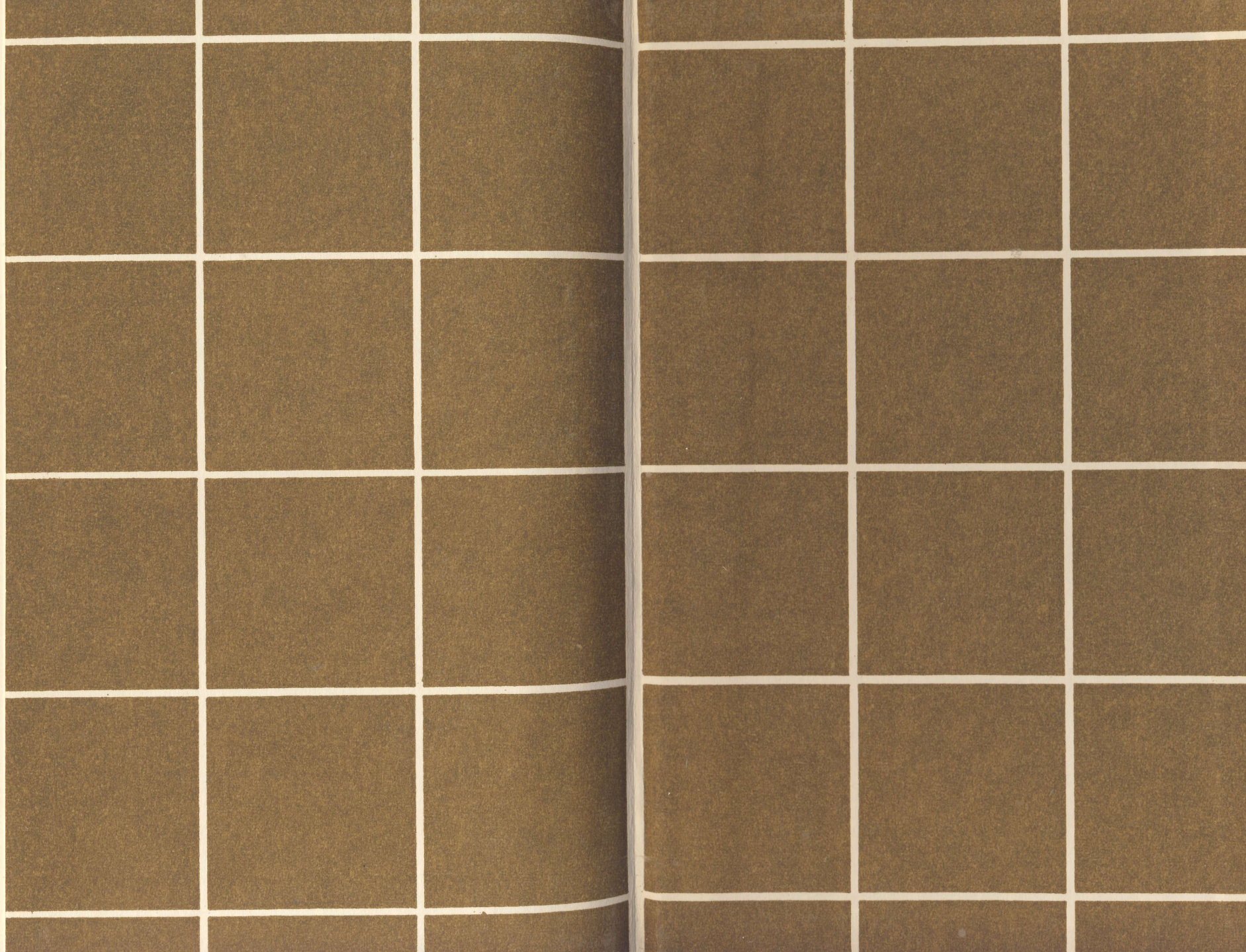
25 — 113 — 72
Kčs 64,—

АДВАТРАНА

СЛОВИ

ВШЕЛЕНЪ

1. Введение	1
2. Предисловие	2
3. Глава I. Основы	3
4. Глава II. Развитие	4
5. Глава III. Современное состояние	5
6. Глава IV. Проблемы и перспективы	6
7. Глава V. Заключение	7
8. Глава VI. Литература	8
9. Глава VII. Приложение	9
10. Глава VIII. Справочный материал	10
11. Глава IX. Заключение	11
12. Глава X. Литература	12
13. Глава XI. Приложение	13
14. Глава XII. Справочный материал	14
15. Глава XIII. Заключение	15
16. Глава XIV. Литература	16
17. Глава XV. Приложение	17
18. Глава XVI. Справочный материал	18
19. Глава XVII. Заключение	19
20. Глава XVIII. Литература	20
21. Глава XIX. Приложение	21
22. Глава XX. Справочный материал	22
23. Глава XXI. Заключение	23
24. Глава XXII. Литература	24
25. Глава XXIII. Приложение	25
26. Глава XXIV. Справочный материал	26
27. Глава XXV. Заключение	27
28. Глава XXVI. Литература	28
29. Глава XXVII. Приложение	29
30. Глава XXVIII. Справочный материал	30
31. Глава XXIX. Заключение	31
32. Глава XXX. Литература	32
33. Глава XXXI. Приложение	33
34. Глава XXXII. Справочный материал	34
35. Глава XXXIII. Заключение	35
36. Глава XXXIV. Литература	36
37. Глава XXXV. Приложение	37
38. Глава XXXVI. Справочный материал	38
39. Глава XXXVII. Заключение	39
40. Глава XXXVIII. Литература	40
41. Глава XXXIX. Приложение	41
42. Глава XL. Справочный материал	42
43. Глава XLI. Заключение	43
44. Глава XLII. Литература	44
45. Глава XLIII. Приложение	45
46. Глава XLIV. Справочный материал	46
47. Глава XLV. Заключение	47
48. Глава XLVI. Литература	48
49. Глава XLVII. Приложение	49
50. Глава XLVIII. Справочный материал	50
51. Глава XLIX. Заключение	51
52. Глава L. Литература	52
53. Глава LI. Приложение	53
54. Глава LII. Справочный материал	54
55. Глава LIII. Заключение	55
56. Глава LIV. Литература	56
57. Глава LV. Приложение	57
58. Глава LVI. Справочный материал	58
59. Глава LVII. Заключение	59
60. Глава LVIII. Литература	60
61. Глава LIX. Приложение	61
62. Глава LX. Справочный материал	62
63. Глава LXI. Заключение	63
64. Глава LXII. Литература	64
65. Глава LXIII. Приложение	65
66. Глава LXIV. Справочный материал	66
67. Глава LXV. Заключение	67
68. Глава LXVI. Литература	68
69. Глава LXVII. Приложение	69
70. Глава LXVIII. Справочный материал	70
71. Глава LXIX. Заключение	71
72. Глава LXX. Литература	72
73. Глава LXXI. Приложение	73
74. Глава LXXII. Справочный материал	74
75. Глава LXXIII. Заключение	75
76. Глава LXXIV. Литература	76
77. Глава LXXV. Приложение	77
78. Глава LXXVI. Справочный материал	78
79. Глава LXXVII. Заключение	79
80. Глава LXXVIII. Литература	80
81. Глава LXXIX. Приложение	81
82. Глава LXXX. Справочный материал	82
83. Глава LXXXI. Заключение	83
84. Глава LXXXII. Литература	84
85. Глава LXXXIII. Приложение	85
86. Глава LXXXIV. Справочный материал	86
87. Глава LXXXV. Заключение	87
88. Глава LXXXVI. Литература	88
89. Глава LXXXVII. Приложение	89
90. Глава LXXXVIII. Справочный материал	90
91. Глава LXXXIX. Заключение	91
92. Глава LXXXX. Литература	92
93. Глава LXXXXI. Приложение	93
94. Глава LXXXXII. Справочный материал	94
95. Глава LXXXXIII. Заключение	95
96. Глава LXXXXIV. Литература	96
97. Глава LXXXXV. Приложение	97
98. Глава LXXXXVI. Справочный материал	98
99. Глава LXXXXVII. Заключение	99
100. Глава LXXXXVIII. Литература	100
101. Глава LXXXXIX. Приложение	101
102. Глава LXXXXX. Справочный материал	102
103. Глава LXXXXXI. Заключение	103
104. Глава LXXXXXII. Литература	104
105. Глава LXXXXXIII. Приложение	105
106. Глава LXXXXXIV. Справочный материал	106
107. Глава LXXXXXV. Заключение	107
108. Глава LXXXXXVI. Литература	108
109. Глава LXXXXXVII. Приложение	109
110. Глава LXXXXXVIII. Справочный материал	110
111. Глава LXXXXXIX. Заключение	111
112. Глава LXXXXXX. Литература	112
113. Глава LXXXXXXI. Приложение	113
114. Глава LXXXXXXII. Справочный материал	114
115. Глава LXXXXXXIII. Заключение	115
116. Глава LXXXXXXIV. Литература	116
117. Глава LXXXXXXV. Приложение	117
118. Глава LXXXXXXVI. Справочный материал	118
119. Глава LXXXXXXVII. Заключение	119
120. Глава LXXXXXXVIII. Литература	120
121. Глава LXXXXXXIX. Приложение	121
122. Глава LXXXXXXX. Справочный материал	122
123. Глава LXXXXXXXI. Заключение	123
124. Глава LXXXXXXXII. Литература	124
125. Глава LXXXXXXXIII. Приложение	125
126. Глава LXXXXXXXIV. Справочный материал	126
127. Глава LXXXXXXXV. Заключение	127
128. Глава LXXXXXXXVI. Литература	128
129. Глава LXXXXXXXVII. Приложение	129
130. Глава LXXXXXXXVIII. Справочный материал	130
131. Глава LXXXXXXXIX. Заключение	131
132. Глава LXXXXXXXX. Литература	132
133. Глава LXXXXXXXXI. Приложение	133
134. Глава LXXXXXXXII. Справочный материал	134
135. Глава LXXXXXXXIII. Заключение	135
136. Глава LXXXXXXXIV. Литература	136
137. Глава LXXXXXXXV. Приложение	137
138. Глава LXXXXXXXVI. Справочный материал	138
139. Глава LXXXXXXXVII. Заключение	139
140. Глава LXXXXXXXVIII. Литература	140
141. Глава LXXXXXXXIX. Приложение	141
142. Глава LXXXXXXXX. Справочный материал	142
143. Глава LXXXXXXXXI. Заключение	143
144. Глава LXXXXXXXII. Литература	144
145. Глава LXXXXXXXIII. Приложение	145
146. Глава LXXXXXXXIV. Справочный материал	146
147. Глава LXXXXXXXV. Заключение	147
148. Глава LXXXXXXXVI. Литература	148
149. Глава LXXXXXXXVII. Приложение	149
150. Глава LXXXXXXXVIII. Справочный материал	150
151. Глава LXXXXXXXIX. Заключение	151
152. Глава LXXXXXXXX. Литература	152
153. Глава LXXXXXXXXI. Приложение	153
154. Глава LXXXXXXXII. Справочный материал	154
155. Глава LXXXXXXXIII. Заключение	155
156. Глава LXXXXXXXIV. Литература	156
157. Глава LXXXXXXXV. Приложение	157
158. Глава LXXXXXXXVI. Справочный материал	158
159. Глава LXXXXXXXVII. Заключение	159
160. Глава LXXXXXXXVIII. Литература	160
161. Глава LXXXXXXXIX. Приложение	161
162. Глава LXXXXXXXX. Справочный материал	162
163. Глава LXXXXXXXXI. Заключение	163
164. Глава LXXXXXXXII. Литература	164
165. Глава LXXXXXXXIII. Приложение	165
166. Глава LXXXXXXXIV. Справочный материал	166
167. Глава LXXXXXXXV. Заключение	167
168. Глава LXXXXXXXVI. Литература	168
169. Глава LXXXXXXXVII. Приложение	169
170. Глава LXXXXXXXVIII. Справочный материал	170
171. Глава LXXXXXXXIX. Заключение	171
172. Глава LXXXXXXXX. Литература	172
173. Глава LXXXXXXXXI. Приложение	173
174. Глава LXXXXXXXII. Справочный материал	174
175. Глава LXXXXXXXIII. Заключение	175
176. Глава LXXXXXXXIV. Литература	176
177. Глава LXXXXXXXV. Приложение	177
178. Глава LXXXXXXXVI. Справочный материал	178
179. Глава LXXXXXXXVII. Заключение	179
180. Глава LXXXXXXXVIII. Литература	180
181. Глава LXXXXXXXIX. Приложение	181
182. Глава LXXXXXXXX. Справочный материал	182
183. Глава LXXXXXXXXI. Заключение	183
184. Глава LXXXXXXXII. Литература	184
185. Глава LXXXXXXXIII. Приложение	185
186. Глава LXXXXXXXIV. Справочный материал	186
187. Глава LXXXXXXXV. Заключение	187
188. Глава LXXXXXXXVI. Литература	188
189. Глава LXXXXXXXVII. Приложение	189
190. Глава LXXXXXXXVIII. Справочный материал	190
191. Глава LXXXXXXXIX. Заключение	191
192. Глава LXXXXXXXX. Литература	192
193. Глава LXXXXXXXXI. Приложение	193
194. Глава LXXXXXXXII. Справочный материал	194
195. Глава LXXXXXXXIII. Заключение	195
196. Глава LXXXXXXXIV. Литература	196
197. Глава LXXXXXXXV. Приложение	197
198. Глава LXXXXXXXVI. Справочный материал	198
199. Глава LXXXXXXXVII. Заключение	199
200. Глава LXXXXXXXVIII. Литература	200



Nakladatelství Svoboda

25 — 113 — 72

12/16 Kčs 64,—

