

karel teige:

# o humoru, clownech a dadaistech

karel teige:

sv. 2. svět, který voní

## svět, který voní

odeon  
pra ha 1930

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

### od romantismu k dadaismu

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

Tristan Tzara, balladin rumunského původu, čte svůj manifest, „Manifest pana Antipyrina“ a po něm posílá nové manifesty do světa, na zděšení či pro potěchu literárních kaváren. Neboť, počínaje Marinettiho futurismem, žádné hnutí nesmí opomenouti ohlásiti se manifestem, a pokud žije, čas od času uváděti svět ve vzrušení publikováním nových a nových letáků. Ostatně již symbolismus odhalil se veřejnosti manifestem, jež uveřejnil v 80tých letech Jean Moréas ve „Figaru“, v témže „Figaru“, kde v únoru 1909 vyšel první Marinettiho „Manifest futurismu“; a dadaisté způsobili hotovou manifestovou inflaci. A počínaje romantismem není a nebude nového umění a nových směrů bez kaváren, těchto hlavních stanů literární strategie. Nyni jsou dokonce nutnosti danciny a bary. – Tzara, Picabia, Breton, Huelsenbeck, Ribémont-Dessaigues publikují proklamaci za proklamací. Tzara vydal dokonce některé své manifesty knižně „7 manifestes dada“ a André Breton, dříve než proklamoval svůj surrealismus, aby súčtoval s dadaismem, shrnul rovněž své manifesty a články v knihu, s příznačným titulem „Les Pas perdus“, jejíž obsah je velmi zaostřen proti Tzarovi. Ale v létech, kdy vycházejí tyto knížky (1924 a 1925), je už vlastně po dadaismu. I nám jest napsati nekrolog dada.

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

Cabaret Voltaire byl albem, sborníkem moderního umění, vydaným r. 1916 v Curychu. Obsahoval příspěvky Apollinaireovy, Cendrarsovy, Picassovy, Arpovy, Ballovy, Huelsenbeckovy, Evolovy, Jancuovy, Kandinského, van Reese, Tzarovy, Folgoreovy, Marinettiho, Modiglianiho a j. Tato směs jmen ukazuje jasně, že tento almanach nebyl ještě manifestací výlučně dadaistickou a účast starších autorů zde dosvědčuje, že ve shodě s železným zákonem dědičnosti přijalo dada některé vymoženosti

kubismu, futurismu a onoho básnického orfismu, jak označujeme poesii Guillaumea Apollinairea, jeho druhů a následovníků. Uvidíme, že dadaismus, volens nolens, je vnitřně logickým pokračováním, důležitou, ale nikoliv diskontinuitní kapitolou ve vývoji oné poesie, (nikoliv jen francouzské přes to, že metronomem jejího rytmu byla Paříž), která se datuje od romantismu a která vrcholí, – dnes nelze je-

## 8

ště přesně a definitivně říci kde a čím, neboť není možno nazíratí její okruh jako uzavřený; naopak, otevírá se široce novým možnostem a vynálezům, převratům a iniciativám. Pupeční šňůra, vízící dada ke kubofuturismu, nebyla zde tedy ještě přeřata. Neděje se tak ani v pařížské revuei „Littérature“, kterou vede André Breton a dává ji do služeb hnutí dada: na stránkách tohoto listu setkávají se Cocteau, Dermée, Radiguet, Reverdy, P. A. Birot, Perez Jorba, Morand, Ribémont-Dessaignes, Picabia a j.

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

Tituly těchto listů byly a jsou charakteristické: „Cannibale“ (vydával Picabia), „Dd O<sub>4</sub> H<sup>2</sup>“ (Ribémont-

## 9

Dessaignes) „Proverbe“ (Eluard), „Ipéca“, „M’amenez’y“, „Projecteur“ (Céline Arnould), „Z“ (Dermée); dále „Aventure“, „A 31“, „Die Schwammade“ (Max Ernst), „Der Ze 11weg“ (Hans Arp) „Merz“ (Kurt Schwitters) „Bleu“ (Evola, Cantarelli, Fiozzi), „The next call“ (holandské), „Mécano“ (I. K. Bonset) „Dadajok“, „Dada tank“ (srbské) „M a v o“ (japonské); „Oesophage“ a „Marie“, jež vycházely až r. 1926. Výčet není ještě zcela úplný. Všem těmto listům šlo o to, děsiti nejen měšťáky, ale i umělce: skandalisovat. Jejich výbojnost a drzost byla plna sensacechtivosti. Sensací a skandálem žilo dada jako kolektivní hnutí. Posledním pokusem o sensaci byl chystaný velký meeting moderního umění „Congrès de Paris“ v r. 1922, jenž se neuskutečnil a vyvolal toliko skandalézní polemiku André Bretona s Tzarou. A od těch dob dada jako kolektivní hnutí už neexistuje.

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

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

## 10

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

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

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

11

revoluce bývá zdravým zákonodárcem nového kulturního řádu a režimu.

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

12

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

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

13

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

Romantická revolta rodí se v prvé třetině minulého století ve skupině Bousingo: Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Pétrus Borel, Aloysius Bertrand. Prvé období romantismu je obdobím zoufalého a revoltujícího pessimismu, jež jen Alfred de Vigny přemáhá stoicismem. V třicátých létech dýchají básníci atmosféru rozkladu a smrti. Vzácná prokletá osobnost, již byl syn nešťastné krve, buřič a královský orel, Petrus Borel, duše žíznící po svobodě, tento

anarchický a revolucionářský duch, je předobrazem „prokletých básníků“, ten z prvních romantiků, jež Brandes právem zařadil ve svých „Hlavních proudech literatury“ mezi „nepoznané a zapomenuté“, nuzačící, tulácký, vzdorný a hladovějící básník, rebel doby, ovládané hloupými bankéři a zločinným králem, excentrický básník, opojený dobýváním baštil, lycanthrope, vlkodlak nezávislosti, umírající, vzdálen buržoasního světa, jeho nenáviděných zákonů, morálek a vězení, pod africkým sluncem hladu. Jeho rhapsodie těžce a nesnadno se shodují s metrickými předpisy, jsou plny zvláštních obrátů a neologismů. U Théophile Gautiera zastkví se básnické slovo novou září. „Žádání od poesie sentimentalismus, to není to... zářící slova, slova světelná, slova světelná, s rytmem a hudbou, hle, toť poesie. To nedokazuje nic, nic to

14

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

15

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

V slavném společenském balonu té doby, v „Arsenalu“, je uveden do literární obce malířem Louisem Boulangerem, přítelem básníka Charlesa Nodiera, debutant Aloysius Bertrand, jenž nenalézá však nakladatele, ačkoliv i Sainte-Beuve, jenž tak stkvělé nedoceňoval a nechápal tehdejší modernu, na příklad i básně Baudelaireovy, mu projevuje sympatie. Až po smrti Bertrandově vychází r. 1842 jeho soubor básní v prose, „Gaspard de la Nuit“, pitoreskní a musikální zázraky, jejichž záře osvítila i Baudelaireovy „Malé básně v prose“. Gérard Labrunie de Nerval, snivý tulák, mystický milenec Neznáma a Orientu, přítel mladých básníků, jenž opustil se svými sonety, svými „Chimères et Cydalises“, se svou temnou a slavnou „Aurelií“ náš svět a zabloudil v strašlivých končinách šílenství, sebevraždy a smrti.

Pod tíží moderních slov a moderních obrátů a obrazů hrozí se již Baudelaireovy alexandriny roze-

16

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

17

2

rakteristickými vlastnostmi krásy.“ Jako Gérard de Nerval, tuší i Baudelaire příchod nového, svobodného a abstraktního umění a hovoří o „surnaturalismu“. V básni „Correspondances“ čtete :

..... „barvy, zvuky a vůně si odpovídají“.....

V tom lze oprávněně spatřovati tušení o souvislosti jednotlivých umění, to, co v romantismu vyhranilo se ve Wagnerovu ideu „Gesamtkunstwerk“, to, o čem později sní Mallarmé, co realizuje Apollinaireova poesie (spojení básně s obrazem) a orfistické malířství (spojení obrazu s hudbou), jakož i naopak barevná hudba; – co pak je realizováno konkrétněji a exaktněji v optofonice, v reflektorických světelných hrách, v cliviluxu a ve fotomontážních obrazových básních. Tušení o poesii pro všechny smysly, sensualisace poesie. Poesie, která by široce překročila rámec dosavadních pravidel a koncepcí, aby se svobodně spojila s moderními technikami (typografie, film, hřmotiči, rádio a j.), poesie, která by měla na zřeteli důležitější fakta než zákon o 12ti slabikách a hiátu v alexandrinu. Baudelaire, osvícen příkladem E. A. Poe, vytváří novou koncepci poesie – čistou poesii\*)

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

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

18

konce oproštěná od oné bizarní grimasy, která v básních někdy překážela a kterou přejali druhořadí básníci dekadence, jako Maurice Magre a Rollinat; škála této poetické prosy je

velmi obsáhlá. Jsou zde ještě anekdotická čísla, ale jsou tu také čisté básně, jako „Přístav“, jako „Dobrodiní Luny“, jako tak mnohé jiné, jež jsou jen hrou konsonant, paralelismů, rytmů a asonancí. Opravdu, není to poetická prosa. Není to prosa. Je to báseň v prose. Nová báseň. Bylo-li zásluhou romantiků, že osvobodili básnictví od didaktičnosti a pensa, že je učinili sensitivnějším a vnímavějším k barvitosti a hudebnosti, je zásluhou ultrasensibilního Baudelairea, že zavrhl neživé prosodické formy a realizoval svět nových světelných a aromatisovaných harmonií a facetových obrazů vnitřního života v osvobozené slovesné formě, v novém útvaru básně v prose.

Théodore de Banville, jenž přežil Baudelairea, dal soudobé poesii harlekýnský, molierovský smích, virtuositu formy nestarostné a parodisující, karnevalové kouzlo a ležerní vervu svými „Odes funambulesques“, jež pronášejí slova blahoslavenství bohémské veselosti; tyto „Provazolezecké ody“ mají opravdu provokující, „provazolezecké“ rýmy. Banville platil romantickému exotismu daň svými „Les Orientales“, a pessimismu svými „Les Exilés“. Kdyby jeho rytmy, jeho jazyk, jeho obrazy nebyly zatíženy vlivem Huga i Musseta, mohla by snová pohádkovost jeho básní platiti za předzvěst Verlaineových „Fêtes galantes“. Znamení, která na firmamentu poesie rozžehl Baudelaire, signalisuje dále Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, jeden z „Majáků“ mezi Baudelairem a Rimbaudem. „Chants de Maldoror“ (r. 1868) jsou fantastické, chmurné, sardonické hymny v prose zázračné síly. Nedefinovatelná poesie nových a zázračných metafor. Z vrstevníků ni-

19

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

V tragické chvíli dějin, za rozvratu občanské války, objevuje se Jean Arthur Rimbaud.

S komunardy chce rozbořiti zchátralou společenskou budovu; syn nového světa, řadí se mezi heroické pařížské revolucionáře, strhává všechny mosty, které spojují jeho ducha se starým světem, opouští rodinu,

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

20

školu, ženy i přátele. Šestnáctiletý píše své nejgeniálnější verše. Osmnáctiletý blouzní o pobytu v pekle – „Une Saison en Enfer“. Dvacetiletý zřiká se literatury a pálí své rukopisy, vydávaje se dobrodružnému životu. Na prahu moderní poesie nalézáme zářivý, prudký, tryskající jas jeho „Illuminations“, záznamy, jež budou osudem celému příštímú rodu básníků až po dadaisty a surrealisty. Rimbaud, plně zodpovědný za pozdější vývoj poesie, nabízí nové básnické vynálezy; rozpoutává smysly v hlubokých a mysteriosních visích, které se podobají výkřikům, tryskají jako proud krve z rozevřeného srdce či jako pramen ze skály, dosud

neznámý, síla divá, svobodná a čistá. Bez prosodického řádu, bez gramatikálních vazeb a vnější logiky, téměř bez vět, rozsvěcují se jeho příměry a vervní metafory. Nerval, Baudelaire a Lautréamont, jediní jeho předchůdci, ukázali Rimbaudovi půlnoční stránky lidské duše. V Rimbaudových básních v prose triumfuje podvědomí v celé své dravosti, divokosti, chladné a sobecké krutosti, posedlé zvířecími vášněmi. Nárazy z podvědomí rozžehují nové metafory, nepřetržité řady metafor, z nichž slůvko „jako“ vymizelo a básnická halucinace nabyla vrchu. „Vynalezl jsem barvu samohlásek. A černé, E bílé, I červené, O modré, U zelené. Určil jsem tvar i pohyb každé samohlásky a s pudovými rytmy jsem si lichotil, že jsem vynalezl básnické slovo, přístupné dnes či zítra všem smyslům. Překlad jsem si vyhradil. Přivykl jsem prosté halucinaci. Viděl jsem přeupřímně na místě továrny mešitu, bubenickou školu andělů, kolesky na cestách nebe, komnatu na dně jezera, netvory, tajemství. Název vaudevillu vyvolával přede mnou hrůzy. Potom jsem vysvětlil svá kouzelná sofismata halucinací slov. Nakonec jsem shledal posvátným

21

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

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

Pani\*\*\* postavila piano v Alpách. Mše a prvá přijímání se slavily u stotisícerych oltářů katedrály. Karavany vyrazily. A hotel Splendid byl zbudován v ledovcové a noční poušti pólu... .. tam nejste daleko od Apollinairea a Tzary. Vskutku od „Opilého korábu“ je tak blízko k Apollinaireovu „Pásmu“! Rimbaud zlomil, horoucí, divý a vášnivý milenec, poslední stydlivost poesie, zbavil ji parnassistického korsetu a všech předsudků, které dosud ji tísnily.

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

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

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

**22**

**23**

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

Symbolisté, dekadenti, prokletí básníci, přinášejí veliké osvobození poesie a dopřávají jí vzácného rozkvětu. -----Dílo Stephane Mallarméa, skvělá, ledová stavba, čirá poesie, bez zájmů a vášní, svobodný a umělý, zázračný květ, kristal, jehož odrazy probouzejí čisté, ničím nepromíšené estetické požitky. Nic než krása. Nic než poesie. Mallarmé, tento Boileau symbolismu, zákonodárce nového básnického režimu, chtěl, aby se vytvořila slova, jež byla by jediné poetická a jež by nebyla ničím v běžné mluvě. Chtěl opatřit poesii samostatný a ryzí materiál. Vyhledával vzácná jména a slova umělá a starobylá, nebo užíval usuelných slov v jejich etymologickém smyslu či ve smyslu zcela odlišném. Ignoroval gramatické předpisy a členil své věty interpunkcí ne podle pravidel logiky a mluvnice, ale podle citu a básnické logiky, užíval čárek a pomlček tak jako hudebník pausy. Mallarméovo dílo svrchované elegance, plné měkkých odstínů, neurčitých vůní, zakleté království, znamená pro vývoj moderní poesie především významnou práci na jazyce, přezkoušení slovesného materiálu. S metodou a precisností studuje Mallarmé hodnotu a úlohu slova, jeho místo ve větě a jeho magickou úlohu v duši čtenářově. Experimentuje se syntaxí a provádí zvláštní přesuny a operace řeči, z nichž se rodí nejvzácnější a dokonale ciselované básnické šperky. Čtete-li „Faunovo odpoledne“ poznáte, že zde se rodila nová poesie a na počátku bylo slovo. Magie slo v a. Zaklínání slovem. Přirozeně, že tady všude jde o hudebnost básnické řeči, o suggestivní zvukomalby, o kouzelné rytmy, jako u Verlainea. Ale vliv poesie Baudelai-

**24**

reovy a Poeovy brání, aby zvukomalba a hudebnost nabyla vrchu nad imaginativností.

Mallarmé, jenž upřesnil matematiku slova, snil také o sloučení hudby, básnictví a výtvarnictví. Tato touha po fusi jednotlivých umění je, počínaje Baudelairem, živa ve všech velkých básnících a byla zejména nedosažitelným cílem, uměleckým absolutnem pro symbolisty.

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



předmět, abychom zjevili duševní stav nebo naopak, voliti předmět a z něho řadou rozluštění vytušiti duševní stav. Jestliže nějaká bytost prostřed-

25

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

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

26

Kantileny“ a přece probudil českou poesii....

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

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

27

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

Zatím co Verhaeren zpívá o fantomatických velkoměstech, melancholické kopretiny a malé sametové fialky výčitek vykvetly na hrobě Laforgueově, na hrobě smutného pěvce bolesti, kolovrátkáře ironie a smíchu, melancholického stínu Hamletova, „umělé labutě parku Monceau, jež zazpívala svou romanci před smrtí“. Jules Laforgue, nebeský šibal Pierot, flirtující lord Pierot, ubohý mladý muž z měsíce, clown zbožňující lunu a její noci, jeden z oněch lidí in extremis, zoufalý a pustotou měšťáckého světa znechucený básník, básník nejartificiálnější a nejlidštější, tento francouzský Heine, jak bývá označován (– a kterýsi pařížský kritik se ptá: řekneme-li o Laforgueovi, že je to francouzský Heine, či o Heineovi, že je německý Laforgue – je to větší ctí pro Heineho nebo pro Laforguea?) – je vlastním předchůdcem a iniciátorem školy fantaisistů, která

tuší již příchod nové poesie a nového umění, které by bylo abstraktnější a svobodnější, vzdálené akademismu, „literatury“ a literátství, které by nebylo imitací, ale tvorbou, nádherným vzletem odpoutané fantazie a bujně imaginace, ne rozkoší reminiscence, ale elánem invence. Umění, které rozžehnou nad Paříží a nad světem harlekýni Parnassu a Montparnassu, čarodějníci a alchymisté: Picasso, Apollinaire, Max Jacob.

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

**28**

29

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

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

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

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

**30**

dokonána. Vzlétajíc do dále, vzpomeneš toho, co nejvíc miluješ: noc, spánek, smrt a hvězdy.“ –

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

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

31

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

V té době rodí se básně, subtilní a fascinující: Raymond Roussel, exotické a mondenni: H. J.-M. Levet, diskretní a sensitivní fantaisie básní v prose: Léon-Paul Fargue, lyrický humor a argot v ronsardistické veršové formě, syntaktické a metrické mrštnosti: Pierre Hierre - Jean Toulet, verše s contre-rimes, jež v duchu fantaisistní školy pokračují ve fumambuleskní tradici Banvilleově: Jean Pellerin, sladká melancholie, elegická fantaisie a klidná epikurejská nálada veršů, zvučících contreas-sonnancemi: Tristan Dereme. Tato doba, která konsumuje dědictví romantismu a symbolismu, užívá často jeho novinek volného a uvolněného verše (vers libre a vers libéré), tato doba dostává noblesní a vyrovnaná díla básníka

32

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

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

Durkheimovská; „Kolektivní psychologie a analýsa já“ Sigmunda Freuda a její nové ideje o duši celku a davu jsou ještě unanimistům neznámy.

**33**

**3**

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

**34**

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

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

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

35

syntetickými, žijícími epickým vzruchem moderního světa a přibližujícími se často technikou i tvarem filmu, jsou na př. ranné romány Erenburgovy, Julesa Romains e,

Blaise Cendrars, jehož „Zlato“ i „Moravagine“ jsou klasickými díly dobrodružné literatury, knihy důstojné tradice Julesa Vernea anebo slavného „kolektivního“ románu „Fantomase“. Rovněž Dellucova „Filmová dramata“, Supervielleův „Muž z Pampy“. Sem patří všechna nová beletrie sovětského Ruska, jež žije tímž tempem jako moderní film. Jsou to vesměs romány zevního světa, světa hřmícího průmyslem, děly světové války či výzvami světové revoluce. Naproti tomu ona druhá „škola“, to jsou romány světa vnitřního, roentgenogramy psychického dění; takové jsou romány Tristana Tzary: „Prosím o sázky“, Ribémonta-Dessaignede „Přstros se zavřenými očima“ a „Klec v ptáku“, Cocteauův „Veliký skok“ a j. – takové jsou všechny romány autorů, kteří jsou pokrevně spřízněni s hnutím „dada“.

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

### 36

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

Leč vraťme se k lyrice a k poesii: V té době bloudil po Paříži nový „harlekýn Par-nassu“, Guillaume Apollinaire. Na Montmartru žije čarodějník Max Jacob. A na druhém konci Paříže, na Montparnasse, navštěvuje bary, poutě, kej-klíře a cirkusy André Salmon. Tito posměváčkové akademismu a seriosnosti, přátelé lehké a vzletné improvizace, odvážní novotáři, jsou všichni dědici symbolismu. Před nimi musil tu býti Laforgue, přes to, že Apollinaire svorně se Jarrym Laforguea proklínal, a Heinrich Heine, jejichž ironická verva barví jejich

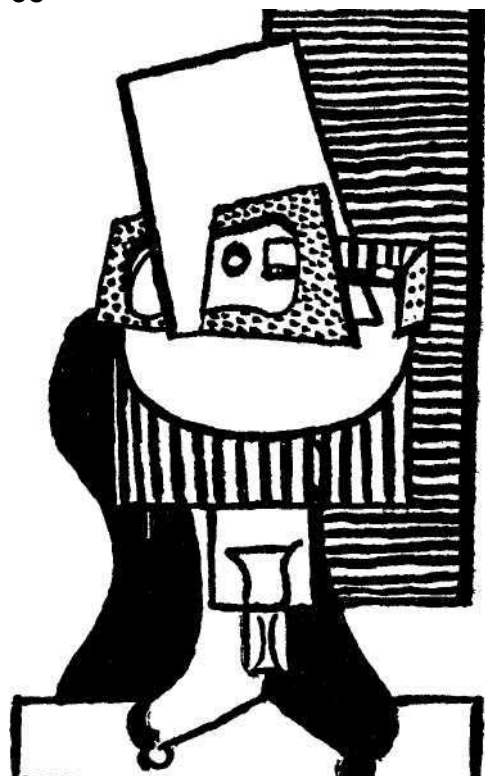
### 37

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

V té době přerouje se malířství. Picasso opouští svět svých potulných rytířů, Lautrecovský svět bída, alkoholu a hoře, snové a přízračné postavy, na nichž spočinula melancholie dekadence a literárního symbolismu. Ukončuje svou periodu studené modře. Vycházeje ze cézanneovské a seuratovské nauky obrazové stroj by, přechází k výtvarům čisté fantasie, z jaké vznikly negerské fetiše, přibližuje se k tvarům, jaké byly vytvořeny od divochů na Kongu. Použije forem bez předmětného, zobrazujícího, napodobivého významu, maluje tvary a barvami jen pro emoce, které vzbuzují, užívá, jako všechno velké u-mění, jen prostředků fyziologických a fysických, aby se dotkl emocionální stránky divákovy psychismu. Rozbílí uzavřenou formu a dospívá za úzké spolupráce s Georgesem Braquem ke kompletní aboliici iluzionismu a naturalismu: obrazy budou nadále barevnými schémata, které teprve v

duchu divákově stávají se předmětem. Je to vyšší realism, realism duchové satisfakce, to, co Apollinaire pokřtí „nadrealismem.“ Malířství, které opustilo cesty zobrazo-

38



Pablo Picasso: Zátiší

39

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

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

40

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

Nelze upřít Marinettimu, že byl iniciátorem moderní aktivity en masse. Jestliže jeho básně, zprvu verhaerenovské, a pozdější volná slova, inkohrentní a hluchá, postrádají básnické emotivnosti, jsouce spíše ilustracemi než výkvětem futuristických teorií a názorů, je při tom naopak nesporno, že

futuristické teorie měly dalekosáhlý dosah a že působily obrodným a převratným vlivem. Básnická oblast Marinettiho je rhetorika: je oslněn sluncem Victora Huga, je jeho dnešním potomkem, čistým táborovým řečníkem. Leč pročteme-li bedlivě jeho manifesty, vidíme, že je tu zdravé a revoluční jádro, které se ukáže býti oplodňujícím pro aktuální poesii; uvidíme, že tu jsou v náznaku a zárodku obsaženy tak mnohé teoretické předpoklady básnického orfismu, dadaismu, surrealismu i poetismu. Marinetti zatroubil z Milánu hallali starému světu. Jeho první manifest je publikován ve „Figaru“ (20. února 1909), v témže „Figaru“ kde Moréas otiskl kdysi prvý manifest symbolismu. Hlásá krásu nebezpečnosti a odvahy, nového, technického, urbániho a kapitalistického světa, slovem: hlásá civilismus.

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

41

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

# Bulharský aeroplán

LHOSTEJNOST  
2 ZAVĚŠENÝCH KOULÍ

## SLUNCE + BALON

ZAJATCI

obrovské plameny

sloupy dýmu

spirály jisker

turecké vesnice v plameni

velké *T*

rrrrrronrrrronrrrron bulharský monoplán (pla-  
pla-pla-pla-pla-pla) + sníh malých letáček.

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

alogické, spojují vizuální valéry s valéry auditivními a olfaktivními. Zároveň je třeba zničit „já“ v literatuře, celou psychologii, patlání se vlastním nitrem, zpověď, jež má přece být tajemstvím a neplakátuje se, všechen ten nechutný exhibicionismus poetů. Ideální poesie, jak o ní sní Marinetti, byla by tedy nepřetržitým sledem navozených analogií a asociací, osvobozených slov, která dovršují osvobození verše, s lakonismem, odpovídajícím moderním zákonům rychlosti, ekonomie a mechaniky. Osvobozená slova, mots en liberté, využijí všech onomatopoií, i nejakofoniějších, i všech možností typografického rozvrhu na stránce. Tady pokračuje Marinetti bezděčně v úsilí, které



jsme zjistili již u Verlainea a Mallarméa. Ale Verlaineova „hudba především“ byla hudbou debussyánskou. Kdežto Marinettiho onomatopoeia má řváti hlukem továren, nádraží, motorů a vrtulí, je hudbou futuristických Russolových hřmotičů, jazzbandu, nebo hudbou takového Ballily Prately či George Antheila! Tých rozdíl je mezi typografií „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard“ a plakátovým rozvrhem „Mots en liberté.“ Marinetti, jenž hlásal nenávisť ke knihovnám, k tradičnímu divadlu a k museím, volá také svou nenávisť k inteligenci. Nedůvěřuje inteligenci ve jménu lyrismu, jež krásně definuje jako „velmi vzácnou schopnost opíjeti se světem a sebou samým, proměňovati ve víno kalnou vodu života, jenž nás obklopuje.“ Učí nás měřiti hodnotu života jeho intenzitou, nikoliv trváním, jednati podle maxima svých energií a nedáti zakrněti těmto energiím a jejich aktivním možnostem vnějšího projevu žádnou ideou, to jest žádnou zastaralou a usazenou emocií, ať už nám ji vnuknul vesmír, či ať nám byla sdělena jinou cerebrální knižně. Marinettiho nedůvěra k ideí a k intelektu stýká se s pragmatistickou a Bergsonovou filosofií, která rovněž chá-

#### 44

pe, jak idea je strnulá, příliš definitivní, příliš utkvělá, příliš abstraktní a izolovaná od skutečnosti a bezprostřední pravdy, příliš neživoucí. Psychologické výzkumy Ribotovy korigují však v tomto bodě Bergsona. Ribot ukázal, že ideé, abstrakce, jsou jen transformované city a že tato transformace citu v ideu se v nás děje nutně a ustavičně, neboť všechna historie lidského pokroku je historií rozvoje schopnosti abstraktivní a generalisační. Podle Bergsona, jenž ostatně uvítal se sympatiemi futuristické manifesty, jest naše inteligence, naše rozumová bytost výtvorem percepce zevního světa. Tato percepce se ovšem týká veskrze zevního a hmotného světa. Snažíme-li se rozumem poznati vnitřní děje, setkáme se s neúspěchem. Naše rozumová bytost totiž přivlastnila si dvě formy exteriorního vnímání, Kantovy rozumové formy apriorní, prostor a čas, a ty vnáší i do světa vnitřního, vnucuje je i dění psychickému: specialisuje je a drobí v časovou posloupnost. Přenášení kategorií, které ve vnímání vnějšího světa jsou podmínkou poznání, do světa niterního, deformuje vzhled duševního dění. Chceme-li postřehnouti vlastní činnost vnitřní podstaty, je nutno, abychom nahradili racionální způsob poznání intuicí, t. j. poznávací formou bezprostřední a prostou rozumových norem. A tato intuice zjeví nám psychickou podstatu v ustavičném, svobodném, mimoprostorovém a mimočasovém „tvůrčím toku představ“ („L'Évolution créatrice“), jehož momenty nesnesou ani hledisek kvantitativních, psychofysických, jsouce čistou kvalitou, ani prostorové lokalisace a časové delimitace, nalézajíce se v mimočasovém trvání (la durée psychologique), kde předešlé trvá v následujícím a nikdy není mimo ně. Tato bergsonovská intuice je jakýmsi direktním psychickým smyslem, tykadlem a anténou mimoracionálního poznání, je bezdrátová a zachycuje vlny nitra a záchvěvy lyrismu mimo prostor a

#### 45

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

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

#### 46

Budeme státi na letišti vedle svých hrčících aero-plánů, připravených k odletu, a budeme si hráti ruce nad ubohým plamenem ohně, kam jsme hodili své knihy.“ Proroctví, které potkal podivný osud! Opravdu, přišla mladší a statnější generace, která zdělila zlato futurismu a zahodila jeho strusku, přišli dadaisté i poetisté a konstruktivisté. Ale futurismus neopustil po desíti létech umělecký svět a v r. 1924 vydává Marinetti manifest „Světového futurismu“, v němž skoro všechny modernisty světa prohlašuje za futuristy a neušetří ani autora této knihy a jeho kamarádů příslušnictvím na futuristickém hnutí. Manifest byl přijat celkem s nesouhlasem dnešních mezinárodních avantgard. A přece měl Marinetti určité právo na tuto obsáhlou a zajisté nepřesnou generalisaci: již jen z toho, co bylo uvedeno na předcházejících stránkách, je zřejmo, jak iniciativně musily působiti Marinettiho manifesty na veškeru moderní uměleckou aktivitu. Marinettiho výzvy měly mužnou svěžest atletické mladosti, smělost a plno vitálního elánu. Tím, že obrátily pozornost k primérním zdrojům inspirace a života, k instinktu a k podvědomí, tím, že prohlásily nutnost syntaktické i typografické reformy, staly se významným činitelem urychlení vývoje básnické obrody, jejíž osudy tu sledujeme. Nenávist k inteligenci a rozrušení syntaktické logiky, ona „gramatická sebevražda“ učinila z futurismu přímého předchůdce dadaismu. Vzpomínám svého rozhovoru s Marinettim v kterémsi pražské kavárně. Marinetti vykládal, že v době, kdy on položil v Miláně základy k moderní dynamické a osvobozené poesii, seděl Apollinaire ještě vedle modrovousa Jeana Moréase a vyznával s nim poslušně Racinea. Pak teprve, když Apollinaireův přítel Picasso provedl v malířství analogickou reformu jako Marinetti v literatuře, a Apollinaire, jenž se obdivoval Picassovu geniu a stal se propagátorem kubismu, postřehl, že sympatie ke kubismu se jaksi

#### 47

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

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

#### 48

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

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

André Salmon napsal v „Archive du Club des onzes“, že v jeho dílech „není nic, co by se mělo chápat. Máte je číst. Máte se smát. Máte plakat.“ Jinak nic. Srdečná, fantastická poesie,

kteřá později („Pri-kaz“) nabude dramatickosti poetické reportáže a velikosti epeje („L'Age de l'Humanité“).

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

49

4

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

50

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

V bar anglais v rue Amstredame, kde Huysmans koncipoval svou historii des Esseintessa z „Na Ruby“, scházejí se Jacob, Picasso, Juan Gris a Apollinaire. V té době, jak jsme uvedli, byl Apollinaire ještě symbolistou a teprve příklad Picassův dovedl jej k „Pásmu“ a ke „Calligrammům“, kdežto Jacob psal už své básně v prose, jimiž se inspiroval Picasso. Guillaume Apollinaire „za posledních dvanáct let jediný básník“, jak se o něm vyslovil Cendrars, ten, „bez něhož není myslitelné žádné opravdové básnické dílo posledních let“ (jak napsal Pierre Mac Orlan), je vlastním iniciátorem nové poesie a znamením nového typu básníka. Jistě že nebyl bez předchůdců a nevyhýbal se žádnému oplořňujícímu vlivu. Leč z těchto vlivů a z těchto parciálních iniciativ činí zásah jeho geniality zralou synthesu, která teprve sama je velkou iniciativou modernímu umění. Ano, Apollinaire, jako všichni velcí duchové, je duch syn-thetický. Recipuje, nadán ultracitlivou vnímavostí, všechny impulsy a všechny náznaky, a ona tušení, jež visí ve vzduchu, v tom elektrisovaném ovzduší objevu a

experimentu, jež se chvělo nad tehdejšími Montparnassem, – a dává jim definitivní syntetický tvar. Je resumé a resultát rozptýlených předchozích ob-

51

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

52

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

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

53

nější. Styčných bodů s Marinettim ostatně tu najdeme málo, neboť nic není Apollinaireovi, čistému básníku, a jeho „poésie pure“ vzdálenějšího, než pathos rhetoriky. Některé zpěvy Apollinaireovy, širokého rozpětí o plynulém volném verši, někdy rýmovaném a opatřeném asonancemi, mají do sebe cosi whitmanovského; délka veršů rozrůstá se v nich neobyčejně: taková je nosnost volného verše. A mnohé básně jsou příbuzné Whitmanovi nejen veršem: jsou také výrazem nemystického vytržení uprostřed železné hřmícího, továrního povrchu země. Ale tohoto objektivního, lépe řečeno jevového světa bychom se v těch básních, tak naprosto nepopisných a nenaturalistických, sotva dohledali. Je absorbován umělou básnickou formou, výrazem abstraktním a zhusta krajně subjektivním. Dynamický princip uvolněného

rytmu není ovšem jen věcí techniky, nýbrž ruší samozřejmě i dosavadní motivickou nehybnou jednotu. Sled rozličně rytmovaných strof a kolonád odpovídá shlukům a konglobacím představ, obrazů a asociací, které jediné jsou nekonečným thematem takových básní. Toto pojetí poesie jakožto výrazu bezkonečných rytmů, jimiž věci mluví k naší vnímavosti a zapisují se v naši sensibilitu, má mnoho obrodných a revolučních sil. „Vnějšek“ a „vnitřek“ uměleckého díla spájí se v ustavičných pronicích, takže napříště je definitivně vyloučeno rozlišovati mezi „formou“ a „obsahem“, uvažovati o jejich vzájemném poměru; není tu obsahu, jenž by měl býti interpretován formou, a není tu formy, která by měla opisovat obsah, odpadají všechny žvasty senilní „Inhaltsaesthetiky“. Forma je tu funkcí poetické emoce. Básníkovou úlohou jest učiniti z plynoucí, bezhraničné látky sensibility a intuice dílo, které, resultát přímé vise zevní i vnitřní reality, jest abstraktní skutečností duchovou, svéprávným světem pro sebe, izolovaným od konvenčního a všeobecného jevu, tedy nezbytně estetickým celkem. Nutnost vý-

razové a vyjadřovací abstrakce je charakteristickou známkou mocného vzruchu a rapidního tepu dneška, těch mimoformálních intenzit bezprostřední životní přítomnosti, která je vesmírem básně a v níž báseň je zářící a tančící hvězdou. Jestliže požadavek dynamičnosti není výlučně formového rázu, nýbrž je typickým rysem moderního lyrismu, jenž žije v pohybu, není ani básnický slovník a tím méně způsoby obrazů a asociací jen otázkou formy. Jediné slovo, jediná skupina, jediný obraz a metafora, syntetisují celý vnitřní děj a mohou býti úplnou a plastickou básnickou realitou, která se dovede prudce a suggestivně uplatnit. Plynulost a tvárnost Apollinaireova verše, poetičnost samotného slova je výsledkem mnohých experimentů, které autor podnikal s jedinečnou odvahou. V těchto experimentech spatřovala zpátečnická kritika zvlášť a úmyslnou, křečovitou excentričnost, a přece jsou vývojovou samozřejmostí; sem se musilo dojít: jsou to vynálezy, které, ač netušené, musily býti učiněny. Apollinaire pohodil hlavou nad posměvačnou nedůvěrou a nechápavostí varovných hlasů, křepče šel svou nevyšlapanou cestou s obdivuhodnou prozíravostí a důsledností.

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

55

nost a nezbytnost, že tyto vymoženosti akceptovali všichni moderní básníci: povaha Apollinaireových básní přímo vyžadovala škrtnutí interpunkce. Nezná-li naše nitro, naše vědomí a tím méně podvědomí ani čárky ani tečky, není-li, jak podotkl Birot, den od noci oddělen čárkou, proč vnučovati interpunkci básni a přerušovat plynulou lávu lyrismu nevhodnými přepážkami a césurami. Škrtnutí interpunkce umožňuje otevřený systém básně. Apollinaire přináší svůj „nový způsob pozorovati a tlumočiti přírodu, který jest velmi legitimní“ (citováno z básně „Sur les Prophéties“). Tento způsob pozorovati přírodu není však ani zdaleka naturalistický, popisný a napodobující. Chce-li se Apollinaire, jak prohlašuje, vrátiti ke skutečnosti, nechce ji nicméně imitovati po způsobu kýčářů. Když člověk chtěl napodobiti chůzi, vytvořil kolo, které se přece noze vůbec nepodobá, které diskontinuitní pohyb chůze nahrazuje kontinuitním pohybem otáčení. Tím, že na místo lidské nohy a kroků chůze vynalezl člověk nový pohybový prostředek: jízdu kola, tím, že na místo imitace ptačích křídel použila aviatika lidského vynálezu vrtule (aplikace lodního šroubu), tím jednala nadrealisticky. Tento Apollinaireovský nadrealismus nemá tedy nic společného se

symbolismem, jenž podává realitu v metafoře, ani s pozdějším Bretonovským surrealismem, jenž chce podatí přímé záznamy vyšších skutečností, nadrealit snu, podvědomí, halucinace. Apollinaireovský nadrealismus, toť koncepce umění úplně odpoutaného od imitativních funkcí, jehož díla jsou svéprávnými estetickými a umělými realitami, vytvořenými autorem z pročištěných a základních elementů, konstrukce determinované toliko materiálem a úmyslem; skutečnosti lidské, lidského původu, nikoliv napodobeniny a odvozeniny skutečností přírodních. V apollinaireovském smyslu je surrealistické všecko moderní postkubistické umění, sur-

56

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

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

57

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

LOIN DU PIGEONNIER

Et vous savez pourquoi

Pour  
quoi  
la chère  
couleuvre  
se love  
de la mer  
jusqu'à  
l'Espoir  
à  
l'Est  
de  
dri  
ssant

Malourene 75  
Canteraine

Xexa  
èdres  
bor  
belès  
mais un secret  
collines blenès  
en sentinelle

O gerbes  
des  
305  
en dérouté

dans la  
Forêt  
où  
nous chantons

Guillaume Apollinaire: „Calligrammes“  
Ukázka ideogramu

zárodku už u symbolistů a Baudelairea, dospěli jsme přes kubismus, futurismus a orfismus k obrazovým básním, optofonice, cliviluxu, barevné hudbě, mechanickému divadlu, abstraktním filmům, reflektorickým hrám, k taktilním deskám a k celé té poesii pro všechny smysly jak o ni usiluje poetismus, jenž by chtěl býti takovou „báječnou operou“, opojnou magic-city. A poesii Apollinairovu a jeho druhů, která tak daleko postoupila k tomuto ideálu,

budeme proto plným právem zváti orfistickou. Chaos Marinettiho slov na svobodě rodí u Apollinairea novou hvězdu: ideogramy. Apollinaireovy ideogramy jsou protipólem verlaineovské „hudby především“. Přesunují důraz na optickou, grafickou, typografickou stránku básně, která se nezpívá, nerecituje, která se čte, která tedy se vnímá zrakem. Shrnují tedy jednotlivé básnické obrazy v grafické znaky, obnovují pro potřebu moderních básníků staré útvary ideogramů a semantismů.

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

## 60

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

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

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

Biaise Cendrars přihlásil se do těchto řad svou „La prose du Transsibérien ou de la Petite Jeanne de France“ (1913), první simul-

## 61

tannéistickou knihou, realizovanou za výtvarné spolupráce Soni Delaunayové, zajímavý typografický experiment, polymorfni a polychromní. Je to „po opilém korábu ožralý vlak“. Tak se vyslovil Cocteau. A skoro všechny další Cendrarovy práce budou zdůrazňovati simultánnost čtení, budou řídit čtenářův zrak svým typografickým rozvrhem. Neboť každá báseň Cendrarova odtáčí se před čtenářem jako film. Cendrars postupuje skutečně metodou analogickou kinematografické technice – snad proto mu rozuměl tak dobře mladý filmový režisér a bystrý literární kritik Jean Epstein, jenž byl nejlepším kritickým mluvčím básníka Cendrase, a snad proto také Cendrars tak dobře rozumí filmu, když spolu s Ábelem Gancem realizovali první film francouzské kinografické moderny, „La Roue“, jehož úžasný prolog, píseň železničních kolejí a kol, je podle návrhu Cendrarova: je to čistá kinografie, osvobozená od literárního scenaria, kus obrazové básně v pohybu, cosi, co bylo předstiženo teprve nejnovějšími filmy Eisensteinovými, Pudovkinovými a Věrtovovými. Cendrars je básnickou kontrfiejí malíře Fernanda Légera, jenž rovněž pokusil se ve filmu rerealisovati „mechanický balet“, pohybový obraz mechanických předmětů. Jako Légerovy obrazy, tak i Cendrarovy básně hlučí, lomozí, přímo vřeští a křičí kontrasty pestrých barev a skřípají brutálními, náhlými rytmy. Jsou ve stylu velikých afiší, ve



stylu amerického, dobrodružného farwestového filmu, nemají do sebe nic intimního a kabinetního. Jsou to pravé zpěvy z lomozu. Direktní styl. Bez každé prosodie. Suchost, zkratka, telegrafický záznam. Reč někdy vulgární, nikdy ne preciezní. A báseň se řítí v před jako orientexpress či závodní automobil. Cendrars je básník „celého světa“. (Du monde entier, 1919). Je exotikem, protože je skutečně světoběžcem. Zbrázdil důkladně naši planetu, která pro něj není jistě tuze ohromná, usínal pod souhvězdím jižního

## 62

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

## 63

nový román „Moravagine“, ačkoliv se řadí v tradici dobrodružných a detektivních románů, v tradici Julia Vernea a Fantômasa, má přece svou lyrickou stránku. Je to zase závratný film s tajemným a zločinným hrdinou, v němž mihnou se vídeňský císařský dvůr, ruská revoluce, Spojené Státy, Venezuela, Brazílie, Paříž, Atlantický, Tichý i Indický oceán, a tento pohled na svět s ptačí perspektivy, na přístavy, města a moře, na lyrické údolí proudu Amazonky, dospívá až k whitmanovskému enumeračnímu pathosu, k homerické velkorysosti a epické šíři. Cendrarsův vesmír je prudký, drsný, jeho rytmus skandují sirény továren a transatlantiků, vrtule airexpressu. Naproti tomu básně Jeana Cocteau a obsahují vesmír v miniatuře, něžný a čistý jako epinalský barvotiskový obrázek. V jeho básních najdete celý poetický arsenal kubismu: kytary, vějíře a dýmku, výstřižky z novin, v nichž spí různé zprávy, láhev rumu s viňětkou a pohlednice z cest. Cocteau je nejlepší čalouník své doby. Jeho vesmír je vesmír dobré fabrikace, umělecký, delikátní a trochu dětinný jako loutkové divadlo. Jeho „Cap de Bonne-Espérance“ (1918), „Poésies“ (1920) a „Escalaes“ (1922) pokračují v tradici Max Jacobově a Apollinaireově, od něhož, ne-li od Mallarméa, přejímá typografické u-spořádání básní, bílé pausy mezi slovy a verši. Také jako u Jacoba a Apollinairea bělostná křídla andělů stkví se v jeho básních. Ale pak ve „Vocabulaire“ a „Plein chant“ (1923) vrátil se ke classicismu a k pravidelnému verši, dovolává se s trochou koketerie a precieznosti Ronsarda. Zároveň však svými pokusy divadelními s ruským a švédským baletem oplodnil jeviště oním kubismem a surrealismem, který dali malířství a básnictví Picasso a Apollinaire. I zde je Cocteau jakýmsi obratným voňavkářem a sublimním ilusionistou. V téže podobě jeví se i ve svých románech a kritických statích, jež jsou sentimentálními cestami po zříceninách buržoasního ducha. Cocteau se nazval „aviateur de l'encre“. A skutečně mnoho literátství uvázlo na tomto kejklíři. Je to estét a nikoliv anděl – řekl o něm Delteil – a přece Cocteau vidí výsady poesie v andělství.

Prosté, čiré, jasné a vznešené verše, „sklenice vody po tolika coctailch“, rovnováha, bez frází a falešné romantiky, precizní a přece náladová, toto umění cudnosti a skromnosti, umění vyjádřit mnoho nejmenšími prostředky, jak André Gide formuloval moderní poetický ideál, básně téměř monotoní, statické, koncentrované – taková je poesie Pierre Reverdy. Typografické pomlky, zhuštění básně

v čtverec, – bylo by těžko říci, přebírá-li je Reverdy od Apollinairea či Mallarméa. Jeho básně „Épaves du Ciel“ – (Trosky nebe) jsou vskutku jako napadlý sním.

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

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

65

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

Aby si zjednal širší publicitu, uspořádal (r. 1922) výstavu svých básní. (V galerii Weil.) Napsal své stručné lyrické záznamy velikými písmenami na papír a vystavoval je na stěnách obrazárny. Některé napsal na různobarevné papíry: byl tak přiveden na myšlenku poetického plakátu, na myšlenku plakátové poesie plenéru, která by 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, oponuje amorinosti „osvobozených slov“ synoptickým řádem. Rozvrhuje proud své poesie do tří plánů: zavádí rozmanité rubriky a užívá všech druhů a velikostí písmen. Vstupujeme do těchto trojplánových básní jako do Caproniho trojplošníku: také ony jsou letem moderním světem. Trojčlenná struktura těchto básní (s poli rezervovanými sensualitě – sensitivností –

66

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

Fakt, že soudobá civilisace ze všech smyslů nejúplněji vykultivovala zrak (v neposlední řadě je zjemnění a zpružnění zraku zásluhou fotografie a filmu), vykázal poesii cestu postupujícího zoptičnění. Báseň se kdysi zpívala a nyní se čte. Rytmus a rým, paralelismy a refrény sloužily v době před Gutenbergem jako mnemotechnické pomůcky. V symbolismu mohly již odpadnouti (volný verš), nebo musily nabýti nových, (opticky či akusticky) 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 naprostou 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, kursiva legato, slabé typy pianissimo. Futuristé pokračují ve fonetické básni, nahrazující debussyanskou hudbu symbolistů hlukem průmyslových měst. Marinetti důvěřuje dokonce prokázanému bludu onomatopoeie, a tato poesie vrcholí ve zhudebnělé poesii, užívající slov i notového

systému u Francesca Cangiulla: „Poesia pentagrammata“. Důslednější než používati zrakového systému knihtisku a písma bylo by zaznamenati takové básnické zpěvy na desky gramofonů.

Avšak „auditivní typy básníků klesají s kursem

67

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

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

**68**

## Dada

Úplná nevědomost, úplná lhostejnost, úplná shovívavost  
Remy [sic!] de Gourmont

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 všechn 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 privilegii. Neberou nic vážně, ježto není pravdy a není jí ani třeba, a vědí – v čemž se s nimi jistě každý shodne, – že také sami nemají pravdu. Nepokládají za seriosní,

69

závazný a věrojatný žádný lidský názor a princip. Nevěří pravdě, ať je jakákoliv, což je osvobozuje od povinné úcty k vědě, k filosofii, k umění. Nerespektují ostatně ničeho, nepravdy jako pravdy. A snad jediné úcta k osobní svobodě, k volnosti a spontánosti inspirace je učí, že jest lépe nebýti bránu od obecenstva vážně ~v tom smyslu, jak vážnosti rozumí seriosní lidé. Cítí, že je pro ně nejvážnější právě vše to, co seriosní lidé nemohou bráti vážně. Dadaistické manifesty, toť konfesse ducha, který bere v počet námitky proti sobě. Toto zaujetí stanoviska krajního filosofického relativismu a probabilismu, ba dokonce absolutního nihilismu, vyznačuje se neuvěřitelnou labilností, tvárliivostí a pružností. Dadaisté, filosoficky patrně dosti sběhlí, aby se dovedli obejiti bez jistot o jakékoliv věci a jakýchkoliv resultátech, pochopili, že každou thesi lze za stejných okolností právě tak dobře hájit jako potírat, že

každý argument už svou povahou skrývá v sobě protimluv, že za každým argumentem pro vynořuje se automaticky argument proti a tak možno v těchto někdy málo kratochvilných hrách nejistoty nuditi se do nekonečna. S obezřetností vyvinutého ducha paradoxu a kontradikce, jenž byl tak drahý Remy de Gourmontovi, připouštějí rozpory ve svých myšlenkách a činech a jsou k nim jak náleží tolerantní. Ti, kdož provolali svobodu inspirace a prohlášením, že idea neexistuje, i svobodu myšlenky jakožto 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 tvrditi, může býti pravdou. Ostatně filosofický relativistický názor už dávno před dadaismem vyjádřil základní vlastnosti moderního ducha: skepsi proti každému dogmatu, každé obecné platnosti, která napíná svou energii, aby se

70

nedala spoutati žádným předpisem a aby při každé věci viděla i všechny ostatní její možnosti a eventuality. Moderní život stal se touto skepsi tak silný jak byl silný středověký život svou náboženskou vírou; stal se silnější než vůbec možno býti silen vírou. Relativista Simmel ukázal, že ani relativistická pravda nemá naprosté platnosti, že jen skoro všechno je relativní a že relativismus se musí omeziti, nechce-li vyvracet sám sebe. Dadaisté pochopili relativistické polopravdy. A když Bergson ukázal, jak není radno důvěřovati rozumu, že by mohl býti vždy rozumný, prohlásili dadaisté bankrot rozumu a předali všechnu moc svobodné inspiraci. Ze všech filosofii, 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 atitýda, kterou Turgeniv kdysi klasicky zosobnil v postavě Basarově v „Otcích a dětech“. Čtete-li v Turgeněvovi\*): „nihilista je úlovek, který se nesklání před žádnými autoritami, nepřijímá jediného principu na pouhou víru, byť se onen princip těšil sebe větší úctě; v nynější době je nejprospěšnější věcí popírati: tedy popíráme. Stavěti není již naší věcí. Napřed je třeba udělati volné místo. Není principů, jsou jenom pocity a na těch vše závisí“ – má to skoro dojem nějakého dadaistického manifestu, který vášnivě zdůrazňuje bezpředsudečnost, kašle na smrdutý svět umění, v němž straší modly místo skutečnosti; dada se nedá ošálit filosofií a metafysikou. Dadaisté nejsou tedy naprosto odhodláni praviti pravdu, či brániti pravdu, bojovat, žít či umírat za pravdu. Tento lu-

\*) Viz Mahenova kapitola o nihilismu v „Knížce o českém charakteru.“

71

xus mohl si dovoliti ještě Mistr Jan Hus, ale to byl světec temna XIV. století. Dadaisté vědí, že modernímu člověku by neslušelo hledání pravdy a že jedině plodné může nanejvýše býti hledání nepravdy. Jestliže by přece však mohli říci, abychom pokračovali v řadě vlasteneckých příkladů, s Jiríkem 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 manie, a ježto maniakové bývají nejčastěji monomaniaky, propadli by monomanii přesvědčení, jež považují za poslední stupeň kretenismu. A tak jsou raději podstatně v rozporu se sebou samými, neboť sám člověk je nenapravitelnou kontradikcí, věčným rozporem: jeho tvar je iracionální. Dada, jež je prosto ideí, je také prosto fixních ideí. Chameleóni 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 sensibility. A připojí k nim ochotně návod k upotřebení. Jejich příležitostné pravdy, jako všechny pravdy, jsou komické, jsou vtípem. Dadaisté, stanuvše tváří v tvář zániku umění, filosofie, estetiky a morálky, nezhrzeli se prázdnoty života: nad zříceninami si zatančili výstřední foxtrot. 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. Positivní entuziasmus životního elánu a humoru vítězí vtípem, smíchem a pokřikem nad balastem negativních tradic, nad mrtvolností filosofie a umění. Dadaisté především chtěli zdiskreditovat dnešní filosofii, její vzduchoprázdno myšlení a dnešní umělecký svět, za což se jim sluší poděkovati.

## 72

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

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

## 73

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

Dada, toť duch destrukce a negace. A duch destrukce a negace bývá vždycky poněkud prosycen jakýmsi revolučním romantismem, neboť i ty nejuvedněnější revoluce, sociální operace a technické převraty, mají svou romantickou a někdy až téměř mystickou stránku. A revolucionáři mívají často trochu romantickou zálibu ve zříceninách, kterou také dadaistům vytýká Cocteau. Aie vždyť všecko mládí, plné horoucí imaginace a odvahy, má z psychologického hlediska jisté počáteční právo určitou dozi romantismu; přiznejme mu ji spravedlivě. Romantismus bývá jakousi dětskou nemocí i naprosto neromantických koncepcí. A dadaistické uličnictví je nasyceno romantismem jak se patří. Picabia vystavoval obraz, Monu Lisu, kde na reprodukcii 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 insulty, když Gioconda nemůže býti pro nás již ani důstojným předmětem urážek. Dnes víme, že není třeba bráti minulé umění tak vážně, abychom pokládali za nutné se o ně starati, jako činili někdy dadaisté. Zdá se nám, že již není ani třeba je demolovat. Hyne a zhynulo samo, úbytěmi či marasmem.

Dada nebuduje. Boří. Nezvěstuje nových pravd. Snaží se zapuditi staré bludy. Je široce založenou „entreprise de démolitions,“ jak pravil Gide. Je to poslání poněkud smutné a nevděčné. To proto, že je pouze přechodem a přípravnou prací. Nedovede, leč vyčistiti terén, vyventilovati přehřátou atmosféru literárního světa. Leč přece je tato obětovaná generace veselá, někdy veselostí na ruby: je veselá, protože si snad nedovede ani svůj osud uvědomiti. Je v podstatě absurdní jako každá principiální a

programová pouhá oposice, která nemůže rozsvítit nových světél. Nemůže vytvořit ničeho a stává se anomálií po smrti posledního nepřítele: tak zv. 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 krásná umění. Prohlásilo umění za magické odučňování, dalo Venuši Miloské klistýr a dovolilo firmě Laokoon & Synové po tisíciletém boji s chřestýši si oddychnouti. Zahnilo afirmaci i negaci až k nesmyslu, a aby dospělo indiference, jalo se bořit.“ (H. Arp.) Futuristé naplivali na Oltář Umění. Nihilističtí dadaisté zachovali se vůči artistickému staropanství 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

**74**

75

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

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

**76**

ostatně k dadaistům přidružil, Sofficchio „Chimismi lirici“ jsou bezprostředními předchůdci dada. Rovněž mnohé z dadaismu anticipovali již před válkou Marcel Duchamps a Francis Picabia, dva z umělců kubistické Francie, kteří byli poměrně nejbližší vlašskému futurismu a kteří se stali jedněmi z prvních příslušníků a později jedněmi z prvních desertérů 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 impenitentní individualismus. A tam, kde dada proklamuje absolutní nadvládu podvědomí a podvědomé inspirace, nelze nepostřehnouti jeho afinity s Rimbaudem a Lautréamontem. Od Rimbauda a od Lautréamonta, ne-li již od Borela a Nervalova dá se předvídati v literatuře ta křeč, která se rozpoutala s dadaismem. Od dob romantismu a symbolismu ostatně nastala několikrát nerovnováha hodnot a urgentní potřeba jejich revise, po níž fatálně následoval absolutní skepticizmus, pessimistická negace. Dadaismus je případem takové totální negace, negace světa, člověka.

Dada, ukázali jsme, akceptovalo závěry Bergsonovy filosofie o nedostatečnosti inteligence. Je prostě výsledkem intuitivní a skeptické filosofie, kterou dovádí až do absurdního, opravdu dadaistického nihilismu. Filosofický skepticizmus a nihilismus odívá se s oblibou jemnou, vybranou, nebo krutou a šířavou ironií. Dadaistické „ničevy“ 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 selfscepticizmus došel až k noetickým otázkám umění a prohlásil posléze likvidaci umění. Život umění je v sázce: proto ten smích! – Dadaisté, jak by řekl

**77**

Chesterton, jsou filosoficky pokolením příliš skromným, než aby věřili v násobilku. Rozvinuli wellsovskou „pochybnost o nástroji“, o mozku, do nejstrašlivějších důsledků. Tak se ptá Ribémont-Dessaignes : „Co je to krásno? Co je to ošklivost? Co je to velkost, síla, slabost?

Co je to Carpentier, Renan, Foch? Nevím. Co jsem já? Nevím, nevím, nevím.“ Ježto jim již fantaisisté ukázali, že myšlenka v básni nemá místa a ceny, a jestliže z autopsie poznali, jak chatrnou cenu má v životě, povýšili dadaisté vtip nad myšlenku. Mohli by říci se Suarèsem, že šílenství je snem jediného člověka, ale rozum je bez pochyby šílenstvím všech. Vědí, že přece v nejkrásnějších, milostných chvílích života ztrácíme hlavu: jinak by ani nebyly ty chvíle tak krásné. Nad popřenou moudrostí inteligence provozují gaunerství sensibility. Odhodlali se opustit velkolepé akvisece vědy, umění a myšlenky, které přivedly lidské idiotství na stupeň tak vysoké civilisace.

Svůj radikální antitradicionalismus a antiestetismus zdědil dadaismus po futuristech. Ostatně antitradicionalismus, smělý a zdravý, je už dávno, možno-li tak říci, jedinou tradicí moderního ducha, neboť pojem modernosti zahrnuje v sobě bezpodmínečně požadavek naprosté soudobosti, naprosté nespoutanosti s jakoukoliv mrtvou tradicí. Vývoj neděje se návraty k minulosti, které bývají ostatně vždycky toliko neklamným znamením malátnosti a neúrody, a všechny neo-neo-neo-klassicismy jsou jen starou veteší. Futuristé volali právem anarchisty a dynamitníky, aby vyhodili do povětří musea, obrazárny a knihovny, právem adresovali své invectivy všemu historismu a všem passéistům, insultovali středověkou královnou moře, Benátky, hnijící 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 Apollinaireovým manifestem a výzvami Marinettiho, vrcholí v dadaismu. Dada nepopírá však toliko umění minulosti. Důslednější, popírá všechna umění minulosti, při tomnosti a bezpochyby i budoucnosti, popírá resolutně 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 intelektuelní potopou, která rozmetá umělecký svět v žalostné trosky, aby se po této potopě zrodilo vše nové. Všemu snobismu vypověděn nesmiřitelný boj, všem dutým fetišům literatury a kultury.

Prohlásit likvidaci umění bylo zajisté nejvyšší na čase. Slovem, 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 civilisovaného světa je sneseno tisíce čtverečných kilometrů pomalovaného plátna a tisíce tun sádry, mramoru, bronzu, zpracovaného rukou sochařovou, prolistujte nadpočetné moderní publikace. Uvidíte vleklou epidemii, neuvěřitelnou nadvýrobní krizi a zřetelný pokles konsumu umění tak řečené moderního. Zajisté, je příliš mnoho umělců. Je příliš mnoho obrazů. Pomyslíte-li na ty km<sup>2</sup> pomalovaného plátna, každoročně vystavovaného, na ty nesmírné plochy naolejovaného a našepsovaného plátna, ptáte se, co se s ním po výstavě stalo. Víte, že se neprodá. Je absolutně nepromokavé, smutný a marný resultát artistní pýchy a nezaměstnanosti, a při tom davy proletariátu nemají pláštů a převlečnicků! Není pochyby, že se umění vyžilo, že „ztratilo svou funkci v objektivním světě, rozdělilo se na 99 směrů stejně nemohoucých, chřad-

**78**

79

ne 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, nářev radosti, veselosti a štěstí. Prohlašuje-li se krach tak zvaného umění, bylo by radno dohodnouti 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 uznati, že je věčné, že trvá a potrvá, byť by se jeho způsoby a tvary měnily sebe více. Rozumíme-li však uměním jednotlivé obory řemesel, které delegovaly na starobylý

Parnass svých devět representantek, pak nutno připustiti, že tyto jednotlivé obory mohou zaniknouti a býti nahrazeny novými.

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

důstojnosti a povýšenosti, která se mu omylem přikládala.

Dadaisté vyslovovali, a plným právem, slovo „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 buržoasního, „jeunesse dorée“; neboť, nezapírejme, dada bylo buržoasní školou, buržoasní krizí, buržoasní módou. Jeho vášnivá destruktivnost a negace byla rubem měšťáckého smyslu pro blahobyť, seriosnost a dobré živobytí, který si váží tak strašně umění jako všeho, čemu vůbec nerozumí. Je symptomem podivné kulturní krize ono zvláštní flagelantství, akceptuj e-li vysoká buržoasie ze snobismu a „pokrokovosti“ nové literární a umělecké teorie i tehdy, když ji odsuzují a přímo počítají s jejím zničením. Dada bylo produktem 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 začla vyšínovati tvorbu z dráhy jej i dosavadní působnosti.

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

**80**

81

**6**

žoasního světa, jeho kultury a civilizace; vše objevilo se náhle problematickým a staré formy se ukázaly býti nevyhovujícími a nedostatečnými novým silám. Šestina zeměkoule sešikovala se pod rudým praporem sovětské moci a v přestarlé Evropě, která poznala všecka 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 shodnouti 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 jejich 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 dollarovým Američanům, které známe tak příliš dobře. Tento strach a tato agonie Evropy mluví v knihách jako Erenburgův „Trust D. E.“, Max Piccardův „Der letzte Mensch“, Oswaldův „Untergang des Abendlandes“. Francie si připomíná Péladanovu věštku: „Finis Latinorum“. Myslitelé pro jistotu navazují diplomatické styky s Asií a budhismus i čínská filosofie přichází do mody. Theodor Lessing vydává své dílo „Europa und Asien“. A dadaisté si dokonce vzali velmi k srdci devisu, kterou pronáší Budha v Soumagneově „Příštím Messiáši“: „Neboj se ničeho, nedoufej v nic, nečekej nic, nemiluj nic. Nic. Je-li nutno, zhloupi, ale nedej se ohlupovat!“ To vše jsou zřetelné symptomy zmatku, neklidu; znamená, že kdesi pod povrchem hraje se rozhodná hra dějin. Ne-

**82**



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

Zmatek, nejistota, bolestné napětí ducha. A v ni závratná potřeba veselosti, humoru, třeba veselosti a humoru na ruby. Zapomenut. A najít onen věk ztřeštěnosti a snů, poesie a hlouposti, což jsou pro rozšafný zdravý rozum synonyma. Je-li tento svět odsouzen k zániku a nenapravitelně špatný, stojí vždy za pokus se na něm dobře bavit. Tímto pokusem je dada. Chtělo vyhověti potřebě zábavy a aktivity. Se zábavnou lhostejností prohlásilo své, vlastně spíše osvobozující než zdrcující ničeho. 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 závrat' a smích...

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

### 83

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

### 84

jící z klobouku slova, kdyby tušila, že jejich zmatek bude zmatkem světa. Rozkoš umělecké tvorby spočívá právě v jistotě, že zde není decisivní zodpovědnosti. Umění nemoralisuje, a spíše by demoralisovalo. Ventiluje jen vnitřní život. Nemá těžké sociální funkce, jež by zlomila křídla jeho vzletu. Nebude proto bojovati na barikádách, kde bylo by jen překážkou a na obtíž, tak nemohoucné proti otravným plynům a strojním puškám. Je osobním požitkem, nuancovanou a desinteresovanou hrou, jako všecka metafysika, hrou společenskou nebo hazardní, básnické šáhy, poker, či „falešný maryáš“. Je, chcete-li, osmým hlavním hříchem. Théophile Gautier totiž litoval, že lidská vynalézavost nedala nám ani jeden nový hlavní hřích, že je jich stále sedm jako v prvních dobách křesťanství. Nuže, umění a všecka metafysická činnost 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, povětrně a hvězdy nevyčerpatelného a nekontrolovatelného podvědomí jsou pokladnicí jejich básnivosti. A jejich básně jsou žonglováním slov, asociací, jež se náhle rozžehují jako ohně-stroje, stih motýlů, jenž vzlétá z lebky kejkliřovy. 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 ostatních drátů, vyhlášek a zákoníků, tak dadaisté opojeni likérem fantasmie a podvědomí, říkají bez melancholie nejtrapnější věci, zapomínají se, a jejich nápady berou na se groteskní a gigantické proporce. Kausalita se řítí. Logika spočívá na identitě efektů vyvolaných toužou

85

příčinou. Leč v těchto oblastech není těchže příčin a nelze tudíž počítati s výsledky. Ve světě integrální absurdity hlubinného podvědomí jsou myslitelné nesčíslné logiky. Ostatně, možná že by vůbec logika přestala být logikou, kdyby nebyla absurdní. Jediná logika, jež je lidsky pravdivá, je logika citu, logika sensibility, jejíž činnost je skoro reflexní: je to vlastně logika vitality a 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 intelektuelní čistoty. Logika je produkt laboratoře inteligence. Nevyskytá se ani v zdivočelém stavu v přírodě, kde způsob spojitosti jevů je jen onou logikou sensiblní, fyziologickou a biologickou. A podvědomí je právě přírodou, rajským pralesem, džunglí básni-vosti, která z něho vytváří vesmír bez kausalit a baví se, vnucujíc mu ji.

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

**86**

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

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

**87**

se mohli dovolávati i dadaisté, hlásá, že člověk chce-li tvořiti, musí se předem zřici pověry ve stávající věci. Ano, jen indiference vytváří z budoucnosti a z minulosti skutečnou přítomnost, živý a životodárný prostor. Stavíce svou věc na nicotě, postavili ji dadaisté nolens volens do onoho bodu,

v němž se svět drží v rovnováze. Nepotřebovali se tedy rozhodovati mezi alternativami. Pro ně neexistuje: buď – anebo. Existuje obě. „Tertium non datur diferenter sed indiferenter.“ 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 metamorfosa a obroda. Bylo třeba důkladného popření umění, horlivé práce destruktivní, aby na pročištěném terénu mohlo se přikročiti k novému budování. Konstruktivismus a poetismus musí říci svůj dik za tuto negativní a destruktivní činnost dadaismu. A dadaistické ničevé, (psychologicky dosti příbuzné tomu, co zveme po Nietzscheovi dionyským pessimismem), je také povzbuzující: ukazuje, že vždy a všemu je možno se smát, že i prostory nirvány i sklepení pekla se otřásají smíchem. Kde nic není, je ještě smích.

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

Dadaistická antifilosofie je počátkem moudrosti. Dadaistický antiestetismus a antiartismus počátkem

TH'âtre MICHEL 40 rue Des Mathurins

Soirée  
DU COEUR  
vendredi 6 et samedi 7  
JULIET  
1923

la grande semaine  
a été prolongée  
jusqu'au 7 juillet

ORGANISÉE PAR

Une place de loge ..... 30 fr  
Fauteuil d'orchestre ..... 25 fr  
Fauteuil de balcon  
1<sup>er</sup> rang ..... 15 fr  
Fauteuil de balcon ..... 12 fr

TRICHERZ



Location :

Bernheim Jaune, 25, Bd de la Madeleine  
Durand, 4, Place de la Madeleine  
Pavlovsky, 13, Rue Bonaparte  
Au Sans Pareil, 27, Avenue Kléber  
M. S. Avenue Lovendal  
Paul Guillaume, 25, Rue la Harpe  
Librairie Mornay, 27, Bd Montparnasse  
Paul Rosenberg, 24, Rue la Harpe  
et au Théâtre Michel, Tél. - Gul. 52-36

ARBE

Tristan Tzara: Pozvánka k dada - soirée 1923.

nového období umění a estetické tvorby, jež od kubistického převratu vstupuje na zcela nové cesty, vedoucí k útvarům, které představají býtí „uměním“ a jež v dějinách nemají obdoby. Dadaistická skepse k vlastnímu materiálu literatury, ke slovu, má v zápětí obrodu slovního reservoáru a znamenité přezkoušení materiálu, bez něhož by se bylo slovesné umění neobešlo. Vůbec, čtete-li dadaistické manifesty a časopisy, máte v rukou věrné fotografie situace, ale jen negativní plotny. Přiložte citlivý

papír a obdržíte pozitivní obraz. Ale poslání 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 vykřvácela na Marně, u Verdunu, v Moskvě či na dlažbě Petrohradu za panických nocí a dní. „Když šavle přeřala proud výmluvného verše, místo slov lásky zaduněla děla; byla to revoluce. Toť vše.“ (Seifert). Nyní se mění svět. V laboratoři kominternu se přísně a přesně vypracovávají plány nové společenské budovy, rýsuje se tu nový půdorys života, v němž není pro staré umění místa. Ty tam jsou ony obrazy a básně, sotva pojaté, už zastaralé, sotva sestárlé už zničené, sotva zničené, už zapomenuté. „Vzchází nová, rudá hvězda a nový letopočet.“ Nová krása, nová poesie nového života, jemuž dosavadní umění nemá co říci. I dadaisté musili to pochopit. A přistoupili k regulární likvidaci dadaistického hnutí. Jako nekrolog vydali roku 1922 v časopise „Ça ira“ zvláštní číslo, v němž líčí se zrození, život a smrt dada, a kde Pierre Massot píše historickou retrospektivu hnutí. Dada vystupovalo s hlukem, způsobilo mnoho povyku, bylo posléze snad tímto hlukem ohlušeno a přehlášeno 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.

90

91

## Slova, slova, slova

Kreslíce vývojovou linii, která od romantismu přes symbolismus, faintaisismus a kubofuturismus vede k dadaismu a již později prodloužíme, zachovávající logiku jejího směru, přes surrealismus k poetismu a k jeho poesii pro pět smyslů, snažili jsme se průběhem této retrospektivy vývoje ukázat postupnou emancipaci poesie od ideologie, morálky, od každé these, snahu, aby poesie byla jen poesí, aby se osamostatnila a specifikovala, a zároveň s tím postupné uvolňování a osvobození forem. Viděli jsme, jak u Rimbauda odděluje se poesie od logiky a intelektuality, aby u Verlainea byla hudbou především, a jak potom u Apollinairea na místo auditivních valérů nastupují valéry optické – jak zkrátka poesie, odpoutávajíc se od písemnictví, snaží se 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 syntaxi, interpunkci a slovní strukturu. Mallarmé vlní své básně neurčitě hudebními rytmy a zároveň člení je opticky typografickou soustavou, Marinetti útočí na sluch divými onomatopoiemi a na zrak typografickou revo-

92

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

Jest 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 podotknouti, dadaismus ve většině případů zůstal slovesným uměním, chtě nechtě, zůstal literaturou, literaturou par excellence, výbornou a krásnou literaturou, ale přece literaturou. Vývoj moderní poesie od Verlainea k Apollinaireovi a k Max Jacobovi (viz v „Cornet à Dés“: „Pane, váš syn je básník! Dobrá, ale jestli je to li-

93

terát, zakroutím mu krk!“) a k poetismu je postupným odpoutáním od literatury, vývoj od Cervantea ke – Cliftonovi nebo k Haškovi, abychom opět mohli s pýchou uvést české autory, kteří mohou 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: „Littérature“! Mohli bychom říci, že by snad ani nebylo moderní literatury, kdyby nebylo dadaismu: tak literární a tak obrodné bylo téměř proti své vůli toto hnutí!

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

Slovo klame. Je hávem naší iluze a zdá se označovat skutečnost. Je symbolem, ověřujícím staleté pověry. Falešnou bankovkou zlatého pokladu skutečnosti. Nevíme, jak a pokud odpovídají slova pravdám a skutečným. 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 revise. Pro básníka nemůže být slovo obrazem a náhražkou skutečnosti, která v něm ztrácí barvu, tvar, podstatu; pro básníka je slovo materiálem; jest třeba, aby samo bylo určitou skutečností, aby bylo tak reálné jako cihla nebo jako mramor. Platí tedy nikoliv svým problematickým vztahem ke sje slovoem, nýbrž svou kapacitou asociací, svým tvarem, zvukem, pohybem, možnostmi hry, neboť není přesnějším označením předmětu, ale spíše jen jeho universálním obalem, jenž jej spojuje s nejbližšími obrazy. Nové básně budou tedy skutečnými, zrozenými z mesaliance slov. Huysmans řekl, že malířství je sňatkem a cizoložstvím barev. Nuže, báseň je sňatkem a cizoložstvím slov. A její civilní zákonodárství<sup>9</sup>

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

94

95

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

„Dnes, kdy evropské řeči jsou v ustavičné a obsáhlé kompenetraci, linguistické endosmose, nelze uzavírat jazyk gramatikálními pravidly. To, co bývá odsuzováno jako jazyková chyba a gramatikální omyl, bývá ča-

96

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

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

97

7

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

nejuniwersálnějším jazykem je angličtina, směs románsko-germánská. A skutečně Kominternu Profintern zavádějí angličtinu a angličtina je na školách SSSR povinná jako očkovaní. „Angličané speak english, Američané speak english, Japonci speak english, Číňané speak english, Rusové speak english, Australané speak english, Černoši speak english, Kanadčané speak english.“

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

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

Reformy filologické a změny v živém i spisovném jazyce, navozené jednak působením literární tvorby, jednak působením cizích jazyků navzájem, mají vliv na typografii. Moderní doba cítí s potřebou mezinárodní dorozumívací řeči i potřebu mezinárodního obecně platného písma. Fraktura vymizela. Vymizí i písmo ruské, řecké, čínské, japonské, tatarské turecké, a j., dříve či později, což ovšem bude znamenati určitou přeměnu v linguistické struktuře dotyčných řečí. Zároveň bude třeba revidovati povahu našeho písma : hlásí se, prozatím ještě vzdálená, ale nicméně určitá potřeba a snaha vybudovati dorozumívací abecedu na jiném, strojbě slova lépe odpovídajícím podkladě. Ale to není prozatím aktuální. Ekonomie průmyslu, jejímž heslem je „time is money“, žádá zavedení fo-

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

98

99

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

Taková universální „řeč“, i tehdy, bude-li řečí, i tehdy, nebude-li jí – bude-li spíše čímsi jako vlajková řeč – nemá ovšem co činiti se slovesným uměním. Nelze odhadnouti, jaká bude její „literatura“.

Možná, že ve chvíli, kdy tato „řeč“ bude vynalezena a sestrojena, literatury již nebude. Možná, že vývoj událostí dá za pravdu Remy de Gourmontovi, jenž napsal: „Nebude již literatury, ani prosy, ani veršů a myšlenka se bude vyjadřovat určitou, suchou, číre 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.“ Bud' jak bud', je jisto, že umělá universální řeč, přísně technická a naprosto nedekorativní, není slučitelná s dnešní naší představou slovesného umění; dále je jisto, že předpokládá reformu a internacionalisaci abecede-

100

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

Gramatické zákony a kodifikovaný duch všech řečí je dnes zastaralý. Věda potřebuje svižnější, bohatší, nuancovanější a hlavně přesnější jazyk. Technika tvoří stále nové a nové neologismy, o nichž oficiální filologové nechtějí ničeho věděti, a opravdu někdy jsou slovesně nevhodné, nesprávně a



neúčelně sestrojené a barbarské. Bylo by právě úkolem filologů a literátů fixovati ve vybraných a očištěných tvarech nové způsoby mluvy a dáti nová, exaktně vytvořená slova.

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

101

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

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

102

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

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

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

103

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

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

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

Nevážnost ke slovu bude důsledkem. Nevážnost k mluvčím 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 Ribémonta-Dessaignese „L'autruche aux yeux clos“. Hrdina románu, Boy Hermes, podle receptu Tzarova vytáhne z cylindru osm nahodilých písmen a sestaví je v slovo „Mtasipoj“. Je to poklad. Zrozeno nové slovo! Ale co asi znamená? „Mtasipoj?“ A autor, zosobněn ve svém Hermovi, usuzuje, že všechna slova mají nějaký smysl: stačí jim jej totiž dáti. Bůh existuje, protože někdo našel toto slovo a dal mu určení, a tím byla jeho jsoucnost zajištěna. Ale pro slovo „Mtasipoj“ je to zcela nemožné, neboť Hermovi se zdá, že jeho smysl už existuje a že se jej záhy doví. V Mexiku po revoluci dává zrušiti nynější řeč a sestavuje řeč novou, která nebude míti žádného smyslu. V žaláři vytuší krásnou možnost tajemné řeči. Vidí, jak souhvězdí berou na se podobu nečitelných a nevyslovitelných slov. Vynalézá tu neočekávaně slastnou řeč květů, na níž jistě nejlepší je to, že netvrdí ani omylu, ani pravdy, řeč ptáků, ani živá, ani mrtvá, nepoutající ducha a neznající rozkoše zvuku. S bohem, básníci a filosofové: ejhle, řeč pouště! Ale řeč, řada slov, postrádající prvotně smyslu, nakonec osudně nějakého smyslu nabude. 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 prococtví. Ale Hermes nezabavuje se posedlosti nově vytvořeným slovem „Mtasipoj“; papoušci na Ceylonu odlétají, unášejíce hluboko do pralesů pokřik této tajné básně a nemá Indiánka ze všech řečí rozumí pouze tomuto

104

105

slovu, které Hermes vytvořil, ale kterému sám nerozumí.

Rovněž hladový hrdina Hamsunova románu „Hlad“ vynalézá v policejním vězení nové slovo, absolutní slovo: „Kubooa“, jež má písmena jako každé jméno a jež by mohlo nabýti velikého gramatického významu. A přece neznámá nic, není pojmenováním žádné hmoty a žádné skutečnosti, je prostě direktním výrazem určitého duševního stavu a citu, z něhož se zrodilo. Ličení extasi, zjevně autických, jímž Hamsun doprovází zrod tohoto slova v duši svého hrdiny, mohlo by být zajímavým podnětem k psychologickému bádání takového Pfistera.

Nevzpomenete tu Rimbauda, jež vynalézá „Nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči“? Jež vynalézá „básnické slovo, přístupné dnes či zítra všem smyslům a jehož překlad si vyhradil“?

Nevzpomenete tu krásné Mallarméovy básně v prose „Předposlední“... kde zachycený refrén ztracené písně, slova bez souvislosti, jež nedávají vysvětlení a smyslu:... „předposlední... je mrtva...“ stanou se hrou a posedlostí znepokojeného ducha, jež bude nadále nositi smutek za neznámou Předposlední, a na jehož rtech budou tato zádumčivá slova těkati samotná a beze smyslu?

Materiálovou krizi moderní slovesnosti, krizi slovní, vytužil již Marinetti i Apollinaire. V slavné básni „Vítězství“ doporučuje Apollinaire jakýsi nový fonetismus:

O ústa člověk pátrá po nové řeči  
Již gramatika žádného jazyka nebude mít co říci  
A tyto staré řeči jsou tak blízko smrti  
Že je to opravdu ze zvyku a z nedostatku odvahy  
Užívá-li se jich ještě pro poesii  
Ale ony jsou jako nemocní bez vůle  
Na mou věru lidé by rychle přivykli němohrám  
Mimika docela stačí v kinu  
Leč umiňme si mluvit  
Pohybujme jazykem  
Trubme jako postilioni  
Chceme nové zvuky nové zvuky nové zvuky  
Chceme souhlásky bez samohlásek  
Souhlásky které těžce prdí  
Imitujte bručení káči  
Nechť prská dlouhý nosový zvuk  
Mlaskejte jazykem  
Poslužte si hluchým chlamstáním toho kdo  
nezpůsobně ji  
Dušené vrzáni 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  
106

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

107

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

Proces osvobození slova je analogický vývojovému procesu osvobození barvy v malířství. Jestliže však barva, tato krev malířství, konstitutivní element, osvobodila se již v kubismu a v abstraktivismu, jestliže moderní malířství oprostilo se od každého napodobení skutečnosti a každé dekorativnosti tím, že se osvobodilo od každé apriorní formy, ať už naturální, ať už 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 diferenciaci mezi slovem, představou a objektem, znamená ovšem již sama o sobě veliký vývoj v oblasti techniky slova. Umožňuje neomezenou básnickou tvorbu slov, k níž dospěli ruští „Zaumnikovci“, kteří vskutku realizovali Apollinaireův postulat: „aby vše mělo nové jméno“. A jistě byla to právě tato ruská moderní poesie, která dala Apollinairovi impuls k oné citované básni.

108

Ruský futurismus, představovaný Majakovským, Azejevem, Kamenským, Pasternakem, Mariengoem, Seršeněvičem a jinými, postavil se proti puškinskému romantickému slovníku. Po rozbití syntaxe a rozložení věty, přikročil hned k důležité reformě básnického jazyka. Zničení tradičního slova, tvoření novotvarů, onomatopoeie. Majakovský tu provedl nepochybnou literární revoluci. Nový verš, nový rytmus, nový jazyk, jazyk ulice a trhu, jazyk plakátů a depeší, sblížení lidové řeči se spisovnou, větné úryvky, assonance: struktura a 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 tak zv.

„zamnikovců“. Hnutí Z A U M, které se označovalo značkou 41° (horečka poesie), je obdobné suprematismu v malířství. Je to čistá, abstraktní a bezpředmětná poesie. Zaumnikovci přejali od futurismu antitradicionalismus a agresivní taktiku negace a prudké 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 děj štvu je skutečná revoluce, zde se poráží starý a buduje nový svět. A slova ruských manifestů právě tak jako provolání komunistické internacionály jsou zápalná, žhářská, výbušná. Zesnulý Velemír Chlebnikov, nejmohutnější básník této skupiny, napsal manifesty „Poščeščina obšestvennomu vkusu“ (Políček obecné kráse) a „Traktát o nejvyšší neslušnosti“, namířený proti buržoasní etice a estetice, vytištěný v Moskvě nákladem sovětů. Vasilij Kamenskij vydává: „Dekret o literatuře na plotech, o plakátech, o vymalování ulic, o balkonech s hudbou, o karnevalech umění“.

109

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

110

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

Německý dadaista a „Merzkünstler“ Kurt Schwitters šel dále než Tzara, jenž doporučil sestavovat

111

básně ze slov vytažených z klobouku. Jestliže abstraktní poesie osvobodila (ovšem v mezích možností starého slovníku) slovo od naturalismu, dovolila komposičně 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 skutečností a navozovačem asociací. Není tedy jednoznačné a jeho zvukové ozvěny a asociativní 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. Nejsou definitivním útvarem a řešením, rovněž tak jako jím nejsou básně holandského dadaisty I. K. B o n s e t a, jenž se rovněž věnoval komponování básní z písmen, domnívá 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 knižtisku, slovo se neuplatňuje, jako kdysi, jen svým zvukem, ale především typografickým tvarem. Ostatně zvuk, tento kdysi specifický element poesie, je tak proměnlivý a efemerní: výslovnost se mění ve vzdálenostech časových a prostorových, přesouvají se akcenty: jinak bude čísti Verlainea muž z Bruselu, ze Ženevy či z Marseille, jinak čtou latinu rozmanití národové. Ovšem, je-li dokázáno, že nemůžeme se zmocnit celé krásy básní Homerových, protože neznáme výslovnost řečtiny kolem IX. stol. př. Kristem, neboť náš larynx není úplně totožný s hrtanem lidí tehdejších, dá se rovněž předpokládat, že naše soustava zraková prodělala podobné změny, že nevidíme tak jako lidé před stoletími, ani tak jako Číňané: obrazy, tvary a barvy nejsou v předmětech, ale v našem oku, jsou lidským a lidským vývojem proměnlivým vesmírem, jenž se nepodobá vesmíru facetových očí mouchy, ani optickému světu člověka dávnověkého. Jestliže tyto smyslové podmínky se tak mění a různí, nezůstávají průběhem staletí ani lidské základní pocity konstantnější než naše orgány. Stavěti na zvukových hodnotách slova znamená dnes stavěti na písku. Spisovná, literární řeč, stavší se postupem času soustavou grafických značek, ztrácí možnosti akustických kouzel, na nichž ještě basuje rytmus a rým. Je tedy otázkou trvání literatury a literární poesie, prostě slovesného umění jen to, jaké nové citové a smyslové sence 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 nahraditi gesto a spontání intonaci, ale nejsou toho schopny. Bude tu asi třeba samostatné řeči optické, soustavy znaků, která by ztělesňovala slova grafickou figurou. Teprve tehdy bude míti literatura autonomní, umělý, spolehlivý a nenaturalistický materiál. Až dosud je typografie pomocným prostředníkem mezi čtenářem a obsahem; oko čte, co by mělo vlastně ucho slyšet. Moderní plakáty, návštěví, reklamy a signály uchopily opticky

112

113

8

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

Poetismus Vítězslava Nezvala provádí se slovy jiné operace než dadaisté či zaumnickovci. Chce naopak absolutní poesii skutečností: ne glossář pojmenování, ne bezpředmětné zvuky, ale soubor skutečností jest jeho slovníkem. Jeho slova básní skutečnost. Nezval vykládá své stanovisko takto: „Skutečnost je slovník k vytváření poesie. Pomoci paměti se stáváme slovníky. Představme si mrtvý slovník. Ale představme si živý slovník. Slovník, jenž má schopnost přemísťovati své termíny a tvořit z nich úvahy, myšlenky, nové a nové varianty. Strom je stromem, poněvadž tak byl kdysi pojmenován. Slova, 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, svítila vedle sebe ve své neustálé, rodné intenzitě. Ponenáhlu jejich častým užíváním se vytvořila fraseologie. Nikdo si nepředstaví při každodenním pozdravu rty na bílé ruce ženy. Bylo třeba, abych tuto frázi rozpojil, mám-li evokovati původní její smysl.

Logika je právě to, co dělá ze svítivých slov fráze. Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkost pianina a andělů, dveře v sousedství oceánu. Šlo o to, odhaliti skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v prvý den. Činil-li jsem to za cenu logiky, byla to snaha nadmíru realistická. Malíři vynalezli krásnou formu zátiší. Je to pokrok od žánru k celku. Báseň je takovým celkem. Bude vám evokovati talíře, z nichž nebudete chtít jisti, alkoholy, jež nebudete chtít píti, městečka ničím památná, anděly, jež vás nebudou ochraňovati, starou, lhostejnou skutečnost tak, aby vás očarovala.“

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

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

114

115

Henri Bergson ukázal, že život chce, abychom chápali toliko utilitární stránku věcí, skutečnost v praktickém zjednodušení. Nevidíme věcí samých, vidíme jen etiketu na nich nalepenou. Tato snaha, daná utilitární potřebou, byla ještě akcentována pod vlivem řeči. Neboť slova, s výjimkou jmen vlastních, označují všecka jen druhy. Řeč zachycuje z citů a sensací jen jejich neosobní povrch, jednou pro vždy zaznamenaný, protože bývá skoro týž za týchž okolností pro všechny lidi. Je systémem generalisace a symbolů. Za všedním a společenským slovem, které vyjadřuje a vlastně zakrývá pravý osobní stav duše, je třeba hledati cit, stav duše prostý a ryzí. A pod radostmi a žaly cosi, c o u ž n e m á s e s l o v e m n i c s p o l e č n é h o . Jisté rytmy života a životního oddechování, které jsou

hlubší než nejnižší city, jsouc 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, postupujíc své místo psychologii, popřípadě antropologii.

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

116

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

117

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

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

118

terny. 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 poesie velikých period užívá týchž obrazů. Tytéž metafory se vynořují při mohutných pocitech u všech lidí a ovládají osobní fantasií. 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, spontáně a bez napodobení, protože podvědomě cítí rozkvět vegetální sexuality. Tytéž figury naleznou se v poesii homerské, hebrejské, indické, v Písni Písni i v poesii indiánské a negerské. Lze tedy předpokládati, 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 vyvolávají spolu označovanou věc. Lidová řeč, profesionální hantýrka, argot periferie a nářečí venkova jsou nadmíru bohaté kvetoucími symbolickými příměry, jež mají úžasnou evokační mohutnost. Lidové výrazy rodí se spontáně v prosté imaginaci, živé, upřímné, pannénské, bez konvencionalní a analytické censury a kontroly intelektu. Symbolismus není jen základem řeči. Je symbolismus gesta. Gesto předcházelo slovu a vzniklo již ve zvířecích stavech a je tak spjato s nejprimernějšími vitálními projevy. Je symbolismus tance, jenž jest mimikou těla, symbolismus vůní, obrazů, symbolismus čísel a posléze pro nás nejvýznamnější symbolismus písma: písmo je zajímavou formou symbolismu, vytvořeného ze sociální potřeby dorozumění. Archaické formy a hieroglyfy ukazují zajímavé asociace mezi konkrétním

119

předmětem a celou řadou abstraktních myšlenek. Symbol není tedy artificielním výtvozem lidské inteligence, ale naopak, hlubokým výrazem našeho instinktivního myšlení, podvědomého a prapůvodního psychismu. Vidouce téměř universální dosah určitých symbolismů, tážeme se, neodpovídá-li snad tato shoda nějaké realitě vyšší, nad realitě 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 doměnek.

Slova slova slova. Čím jsou nám ještě? Slovník není než repertoárem výrazů nejběžnějšího užívání, mapou hvězd, viditelných prostým okem. Ale tajemný a neprobádaný život slov pod drobnohledem a pod roentgenem? Ve slovnících jsou zkatalogisována slova za účelem užitku, jako zboží vzorně urovnané v příhradách skladiště, a tam se jim dostává domněle určitého a jednoznačného smyslu. Slova, která nám sdělí slovník, jsou slova osvětlená denním světlem praktického rozumu. A slovesné umění, literatura, která má za materiál tato slova, postihuje jen to, co lze postihnouti v denním světle; infrarudé a ultrafialové skutečnosti jí osudově unikají. Zůstává a zůstane fotografií temné komory intelektu, zdokonalenou a jistě nadále zdokonalitelnou. Ale poesie vynalezne roentgenogrammy 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, vykulivoáno v schopnosti ocele, umělého materiálu, tak i přírodní materiál slova bude zcivilisován v jednoznačnost a preciznost šifry. Hesla, signály a povely ukazují maximální koncentraci a pregnantnost slov, dosaženou dnešní „literaturou“. Řeč, direktní slovesnost, rozvíjejíc se pod diktátem praktické účelnosti, urychluje se, sestručňuje se, zabstraktňuje se. Zabstraktňuje se: to znamená prostě, že se civilisuje. Stává se opět, mohlo by se snad říci, v jistém moderním smyslu aktivní. Žurnalismus a radio, elektroženická slova světelných reklam: mluvíme dnes žárovkami, rotačkami, klaxony, pišťalami, afišemi, které reali sují důležitá a rozhodující sdělení. Není důvodu nepovažovati tento orchestr řeči za slovesné umění. Slovo ve světě, slovo bílého dne, ztechnicisováno a zcivilisováno vlaje tu jako prapor na nejvyšším bodě světa, zkratka a znak odevšad viditelný a slyšitelný. Žurnály a telefony rozesílají je do všech pěti dílů země. Stenografují rytmy života. A v těchto stenogramech týčí se před námi kinematická krása naší epochy. Tato literatura je prismatickou duhou nad novou zeměkoulí. Je spíše produktem výhnně průmyslu, zocelena a vyztužena výpočty, než snem básnické extase. –

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

120

121



Dříve a prve než se stala slovem, je myšlenka obrazem. Obrazy oněch infrarudých a ultrafialových skutečností: infrarudý surrealismus, ultrafialový poetismus. Poesie 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 oraculum a řada asociací a metametafor je nití, která nás vede v Babelu ducha. Nadrealistický slovník netlumočí, ale glosu je. A poetismus sleduje ty ultrafialové skutečnosti slovem nerealizovatelné, literaturou nepostižitelné; elementárními materiály realizuje poesii neobrabející se k logické inteligenci, ale prostřednictvím všech smyslů k celé komplexní bytosti moderního člověka. Jeho poesie podvědomně inspirovaná a vědomě konstruovaná magnetisuje vnitřní život člověka, organizuje jeho molekulární rytmy, navozuje aktivní vzrušení sensibility. Poetismus právě ukázal na možnost básni beze slov, na možnost básnití materiálem spolehlivějším, konstruktivním a vědecky přezkoumaným a přezkoušeným, materiálem solidnějším než je tak osobní slovo: básnití světlem, barvou, vůní, zvukem, pohybem, energií.

122

## o dadaistech

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

123

ný na druhou. Ale mluvíme-li o něm jako o novodadaismu, říkáme tím zároveň, že dadaismus již vrátil svou duši bohu. A když jsme (ve 2. kapitole) nakreslili dadaismus jako souborné hnutí, je nyní třeba představití čtenáři jednotlivé jeho autory a figuranty. Nuže, vojenská přehlídka dada muže začítí. – Je tu Tristan Tzara, vlastní iniciátor a hlavní vinník dada, rumunský emigrant, uchýlivší se do Švýcar a pak aklimatisovaný v Paříži, kde přece zůstává cizincem celého světa, a jako cizinec má nejlepší právo a možnost obrátiti se k staré klasické tradici francouzské zády, když ji shledal degutantní. Dívá se do literárního světa jako sfinx, sfinx s monoklem na široké stužce. „Nabízí psací stroje hvězdám, mikrografuje chromaticky duše, hledá slova, která se nenajdou v Larousseovi, podává rébusy světa a reklamu výbušných látek. Žongluje osvobozenými slovy jako japonští kejklíři různobarevnými kuličkami a špejlemi; řadí je k sobě jako perly náhrdelníku, ale nespojuje je lacinou a všední nití obsahu a logické souvislosti“. Prohlásil, že naproti kubismu a futurismu, jež byly určitou estetickou školou, považuje dadaismus za pouhý protest, protest proti artismu, estétství a snobismu. Vyslovil svou nechuť k umění, k filosofii, k vášni. Nechce bojovat, není to k ničemu. Tvrdí, že všechny energie světa jsou zneužity a zneuctěny, jakmile jich člověk použije pro nějaký účel; jediné dada užívá jich správně v jejich ryzosti, totiž bezúčelně. Bylo by prý třeba býti literatuře velmi vzdálen a velice se nuditi, aby bylo možno se zajímati o to, co se tu děje, zaměstnávat se výplody literátů a celé té intelektuelní lůzy. Tzara miluje poesii jen pro onoho mimoliterárního ducha, který může ze sebe vydechovati, jde mu o naučení oné živoucí poesie; nechce mluvití o psané poesii, napojené inkoustem, ale o takové, která je nástrojem a květem života, která se otevírá určité bezcílité oddanosti, záminka nesmírné a nedefinovatelné pohody, klidu a lenosti, neboť nic není tak utěšujícího jako poesie; poesie, která je zlatou hodnotou, lyrickým pokladem života. Tak aspoň hovoří, jaksí mezi řádky, postavy Tzarova dramatu „Mouchoir de Nuage s“. Tato ironická tragedie nebo snad tragická fraška byla scénicky realizována na popud Beaumontův v cyklu Soirées de Paris (v Cigale, ve výpravě Granovského a v kostumech Soni Delaunayové) r. 1925 (a pak byla hrána rovněž v Brně). Je to hra o

15 aktech, oddělených od sebe patnácti vsuvkami komentářů, svižného děje jako z novinářského kolportážního románu či z kina. 3 hlavní postavy hry zůstávají identické průběhem dění, kdežto ostatních 6 komentátorů hraje 17 episodických úloh, šminkují se a přestrojují na otevřené scéně. Aktéři hry mají i na jevišti svá občanská jména. Toto divadlo je vzdáleno divadelně na-turalistického iluzionismu mnohem více, než Pirandello. Ostatně není tu styčných bodů s Pirandellem. Šest postav, hledajících autora, nenašlo nové divadelní skutečnosti. Tzara ji našel v básnické fikci. Jeho poetické a v nejlepším smyslu lyrické divadlo neklame diváky; přiznává, že je divadlem, básní, fikcí. Je stejně vzdáleno bažin oficiálních divadel jako revoluční divadlo Meiercholdovo. A základním tónem je smutek relativity, marnosti věcí, citů, a událostí, ironie a skepticismus, jež kladou si základní problém dadaistické filosofie: Do jaké míry je pravda pravdivá? Do jaké míry je lež falešná? Do jaké míry je pravda falešná? Do jaké míry je lež pravdivá? A na vzrušených vlnách nejistoty, svrchovaně křehká, záhadná a labilní plyne všecka Tzarova poesie. Tzarovy čiré krystalické a přece tak nepostižitelné básně nezůstávají slovními hříčkami, jsou prosty ducha paradoxu a humoristického kontrastu, který svým anekdotismem byl by sto znesvářiti čistotu poesie, učiniti z ní jen kalambur; jsou jediným nepravidelným a náhodným, ale bohatým

124

125

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

Je tu Francis Picabia, bývalý kubista a orfista, druh Apollinaireův, tak blízký futurismu, obratný dadaistický grafik a ještě obratnější dadaistický poeta. Jeho poesie – „Râteliers platoniques“, „Poésie Ronn-ronn“, „L'athlète des Pompes funèbres“ – stále prohlašuje: není to nic, nic, nic, až do omrzení, nic, nic, jen aby poděsila měšťáky. Picabia píše myšlenky bez řeči – „Pensées sans langage“, ale ať chce či nechce, v jeho básních je přece něco. Totiž básnictví. A jeho nic, ta síla tvořivé indiference, je skvělým prostředkem básnictví. Volá, že paralysa je počátkem moudrosti. Jeho verše jsou spontánní, lehké a přece hluboké, poesie žongléra, jenž se směje tomu, zda se jeho výkon líbí či nelíbí, a v královské nenucenosti hraje si se slovy a obrazy. A přece, jaká téměř odpuzující malátnost, jaká dusnost a zoufalost! Přečtete si třeba Picabiovu „La Jeune Fille née sans mère“, v níž kreslí funkce erotického mechanismu, jaké strašné pojetí fyziologie lásky, erotismus zajímavý pro psychiatry. Picabia zdůrazňuje starou, cynickou, sprostou a pochybnou pravdu: post coitu omne animal triste und unhôlich, a v této prokláknině citu, v této tristní situaci po vybití sil, kdy pohasla všecka světla, tvoří si strašně pustý světový názor, vysvěcený ze všech ilusí lásky. Ale náhle se vám dostane oddechu, dokonce osvěžení. Picabia zbásní svou „Relâche“. Je to opravdu uvolnění. Je to básnický balet, tanečně a scénicky realizovaný r. 1924 Borlinovou skupinou „Švédského baletu“. Relâche znamená radikální zlom s tradičním baletem, právě tak jako do meziaktů vložený film „Entr'acte“, který realizoval Picabia s kinorežisérem René Claire m, znamená radikální zlom s tradiční, divadelně románovou kinematografickou produkcí. Je to čistý balet a čistá kinografie, což znamená, že obé je nečekanou optickou hrou, básní pohybu a rytmu, amusantní, fantastní, burleskní, a obé posílá literaturu a scénario ke všem čertům. Kope směle do zadnice akademické modly. Je to homogenní básnická realizace mimo všechny konvencionální předsudky. Je to jako krásný život, volná láska, jež rozvíjí své pŕvaby bez ohledu na zákoník a desatero; „Relâche“ je život, život jak jej milujeme, nespoutaný, veselý a uličnický, život bez zítřku, život dnešku, zcela pro dnešek, nic pro včerejšek, nic pro zítřek. Osvěžující závan kouzelné přítomnosti, biologická jistota životní chvíle, zbavené starostí a vzpomínek; jsme jen jednou na světě, a jsme-h právě nyní, je to zázrak či zvláštní náhoda, která je nám jistě neobyčejně vhod. Bezcílný pohyb, ani vpřed, ani vzad, ani vpravo, ani vlevo. Co nad to jest, nebezpečné jest, a po nás ať přijde třebas kapavka! Tančící poesie lucerny auta, perlové náhrdelníky, smyslně kresebné tvary žen, několik mužů ve fraku, reklama, hudba, pohyb, hluk, hra, průzračná voda, rozkoš smíchu, půvabnost chvíle, jež má nejkrásnější nožky na světě, prochází se koketně životem a vybuchuje v smíchu: to je „Relâche“. „Relâche“ je křehké kouzlo a poesie chvíle bez úvahy; proč uvažovat, proč se držeti konvencí krásy a radosti? „Proč bychom se nezruinovali? Proč bychom denně

nepracovali 48 hodin, těší-li nás to. Proč bychom neměli 15 žen a proč by žena neměla mít 52 mužů, když jí to baví?“, podotýká tu autor. Proč bychom se nezřekli pošetilých závazků, pseudokulturní tísně? Proč by-

126

127

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

128

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

Je tu Louis Aragon, jenž se nyní přidružil

129

k „surrealistické revoluci“; toť milenec stínu, nepřítel jasného descartovského francouzského ducha a básník snového kouzla. Hledá skandál pro skandál a lásku pro lásku. Ačkoliv zdůrazňuje naprostou neúčinnost a zbytečnost poesie, přiznává jí kouzlo, hypnotičnost, hazardnost a vzpružující životnost. Hájí proti dadaistům umění, ale to jenom proto, že v něm vidí nejvhodnější a nejpohodlnější prostředek skandálu. Láska a poesie, toť, jak tvrdí Aragon,

nejdokonalejší prostředek na zblbnutí. Tak nějak čtete alespoň v jeho románu „Anicet“, ještě poněkud Gideovském, a v jeho krátkých obrazech, pravých moderních short-story, v „Libertinage“. Aragonův román „Paysan de Paris“ je románem surrealistické generace, tak jako Bretonova „Nadja“.

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

130

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

131

nými a odpuzujícími erotickými avanturami, chce uniknouti životu, společnosti, manželství, uměleckým mystifikacím: unaven svými negacemi spáchá posléze politický atentát a odsouzen k smrti, revoltu je na popravišti pro krásný sen, poslední sen života. Druhý, hrdina románu „Ano a ne“, je naproti tomu posedlý ideou vlastnictví: mít, mít něco skutečně svého, ženu, která byla by jeho dílem a syna, jenž by byl jeho dílem, ale posléze je nutno vraždit, chcete-li mít. Posedlost vlastnictví dává vybuchovati hrůzným a bestiálním scénám násilnosti a temného erotismu. Týž temný erotismus je v malém románu „Ariane“; historie života ženy ustavičně nahé, která zná jen lásku vyzdobenou nádhernými toaletami a která, unavena milostnými a psychickými komplikacemi, vrací se zpět ke své nahosti a nešťastně hyne v oběti orangutanově. Všude totéž strašné, zahanbující vědomí nicoty, temné

erotické elány a zvrácené chtíče. Všecky Dessaignesovy knihy, divadla, prosy i básně, „Le bar du lendemain“ stejně jako „Le boureau de Pérou“ jsou ohromujícími, blasfemickými pamflety. Je tu Joseph Delteil, jehož první romány „Sur le fleuve d'amour“, „Cholera“, „Les cinq sens“ dají se zařadit do dadaismu, dokonce po bok dílu Ribémonta Dessaignese, na rozhraní dada a surrealismu. Delteil, toť moderní Panurgos. Metaforik. Jeho „Pět smyslů“, podobných dějem Erenburgovu „Trustu D. E.“, to není lyrická exaltace transformovaná intelektualitou, jako je tomu v harmonických románech Gideových, ale exklusivní produkt sensualit. Delteilovy odstavce jsou bezprostředními daty smyslnosti. Hedonický autor „pěti smyslů“ podrobuje se hmotě až do opojení, rozplývá se v smyslných rozkoších vůní, barev a zvuků. Pět smyslů v permanenci. Román, jakým je „Cholera“, pohrdá obvyklými konvencemi epického rozvoje, kresbou charakterů a pod. Je golfickým proudem sensací, nápadů a

132

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

133

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

nem, a „Rose des vents“, toť čirá, ryzí moderní poesie, kterou nejpřiléhavěji možno označit někdy spíše jako orfickou než dadaistickou. Jeho novější básně „Westwego“ a „Wang-Wang“ jsou z nejvýznačnějšího lyrismu, básně zbavené všech zbytečných prvků, výsostně a rafinovaně prosté, bez exotismu, bez šviháctví, s distinguovanou, tichou, nevtrivou elegancí. Krásný vodotrysk. „Po tolika směsích a tolika koktailech pohár čisté vody ze skalního pramene“. Křehkost a cudnost této kristalické, minerální poesie je neuchopitelná a nedefinovatelná. Případá snad chudá, jak je ryzí a nedekoratívni, úplně bez ozdob, ale je koncisní při svém vnitřním bohatství elektrisujícího lyrismu. Philippe Soupault, básník tak nadmíru citlivý k novým formám existence a vnitřního lyrického života napsal řadu románů, knih hluboce bolestných, plných úzkosti a chvění nahého života, jenž spontánně ze sebe rodí touhy a vášně; v těchto knihách vibruje citová, instinktivní smyslová příroda moderního člověka, jenž uniká všemu, co brzdí život, utlačující společnosti, otupujícím konvencím i závazné lásce. „Bratři Durandeu“, tento téměř balzacovský román, rovněž tak jako „En joue“, „Le Bon Apôtre“, „A la dérive“ a jsou obnovenou comédie humaine, komedie lidství XX. století. Romány „Le Nègre“ a „Les Dernières nuits de Paris“ znamenají další vrcholy Soupaultovy prosaické formy: první je epopěji negerské síly dobývající senilní Evropu a druhý je napínavým filmem životů svobodných, protože mimo zákony stojících lidí.

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

135

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

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

K belgickým dadaistům se druzí dada flámské a holandské řeči. Je tu Duko Perkens, básník japonské téměř něžnosti formy a při tom sarkastický pessimista, líčící banální historie, neklid melancholických úsměvů, intenzivní a tajemný život každodenních fakt v tragické všednosti; Je tu Sephor, polyglotický, vlámsko-francouzsko-anglický a německý básník, žák Tzarův: tato internacionální a polyglotická poesie („Wenduyne aan Zee“, „Te Parijs in Trombe“) blíží se babelistním básním Emile Malespiney, které rovněž nejsou dadaismu příliš vzdáleny, třebaže jejich autor oponuje velmi temperamentně ve své re-vuei „Manomètre“ proti surrealismu a prohlašuje moderní umění, jehož manifest tu publikoval, za „suridé-alistické“. Zástupce suridéalismu hledá mezi moderními autory z celého světa a prohlašuje je téměř ves-

136

měš za suridéalisty, tak jako Marinetti v manifestu „Le futurisme mondial“, prohlásil všechny modernisty, jejichž hodně úplný seznam tu podal, za futuristy. (A tak, díky konškrpci Marinettiho a Malespineově stal se bez svého přičinění i autor této knihy zároveň futuristou a zároveň „suridéalistou“). – Je tu dále C. A. W i l l i n k, básník pessimismu, ironie, indiference, nedůvěry k životu i k umění, je tu I. K. Bonset, člen holandské skupiny „De Stijl“, neodadaista; je tu Roel Houwink a je tu posléze zesnulý Paul van Ostayen vysmívající se morálce a patriotismu, extatický básník zvukného, téměř verlaineovsky musikálního verše. Jeho „Heet Bordeel van Ika Loch“ líčí hýření, nízké instinkty a všecku pitomost života.

Jestliže dadaismus, jenž se rozšířil z curyšského cabaretu Voltaire, ze švýcarské bohémy válečných desertérů z Rumunska (Tzara), Francie, Italie i Německa, stal se ve Francii a na celém západě, v USA právě tak jako na nejzápadnějším západě japonského souostroví rozmarným uměleckým nihilismem, v

Německu naproti tomu, kde nastoupil vládu po vysíleném a vyprahlém expressionismu, spojil dadaismus v sobě čistý a hodně cynický humor s děsnou tragikou rozvratu, stal se pravým obrazem německé revoluce, té hnusné historie, která odstřelila Liebknechta, Luxemburgovou a Eisnera, aby po přechodném kralování zkompromitované prušácké sociální demokracie sloužila servilně Hindenburgovi. Německý dadaismus byl eminentně politický; stanovy dada byly koncipovány v duchu komunismu a dadaistické skandály v Berlíně provázely spartakovské bouře. Oba čelní němečtí da-

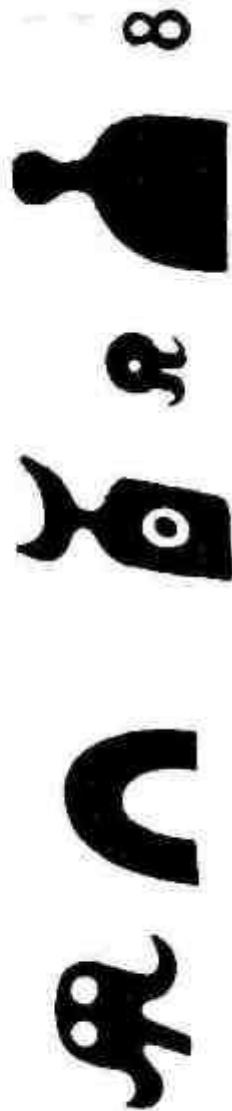
137

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

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

Je tu Walter Serner, cynik. Naturalistická,

138



Hans Arp: Arpaden

téměř žurnalistická slohová metoda. Jako Mehring, ani Serner, neuznává umění, jež je směšnou dětskou nemocí, infantilní formou magie, a nevidí nutnost formové revoluce. Formy jeho pros, tak jako formy Mehringových básní, nemají co činiti s revolučním osvobozením formy. Ale „obsah“ jeho pros ohromuje dadaistickou skepsí a cynismem tu a tam strašlivě veristickým. Je to jakási obdoba malířského hnutí „Die neue Sachlichkeit“, které jako postexpressionistická reakce ovládlo v Německu pole. Záliba v krajním naturalismu, v stoprocentním verismu, který sám o sobě je nestoudnou karikaturou, je evidentně tomuto cynikovi vlastní. A tím je příbuzný kreslíři Groszovi. Serner píše o hochštaplerech života a umění. Jeho pessimismus prohlašuje, že stav obytné plochy zeměkoule je pouhým výsledkem nudy, která se stala nesnesitelnou. Život je na výsost nezábavný a nejvíce znudí



myšlení. Vojáci stříleli ve válce, protože to byla sensace. Uznává, že vše, co se dělá, je zuřivá hloupost. Že cílem života není než zabezpečiti se proti nudě a práci. Ale nezlobí se na hloupý svět příliš, neboť ví, že by to bez hloupých lidí ani nebylo na světě hezké. Nevěří ničemu, ani sám sobě nikoliv, je pro špatnou paměť z důvodů obchodních, rád si odporuje a tak také říká, že nuda zostřuje a zbystřuje, a beefsteak otupuje lidi. Jeho knihy: „Der Pfiff um die Ecke“, „Letzte Lockerung“, „Zum blauen Affen“ a román hochštaplera a kokoty v Paříži a v Nice „Die Tigerin“ jsou knihami skepse a desiluse, knihami strašného cynismu a bezuzdného nihilismu. Je tu H a n s A r p, roentgenograf snů. Píše groteskní a fantomatické strofy, básní stavy hlubokého podvědomí, čerpá je z té sféry, kde ztrávíme třetinu života, a přece o ni víme tak málo. Tyto alchymické básně snů jsou netušené, nevýslovné, naprosto neinteligibilní. Překvapí nás, ač se v nich zrovna můžeme vidět, jako negra překvapí, uvidí-li svůj roentgenogram.

140



Kurt Schwitters: Merz

141

Je to šílená lyrika, snad píšně schizofrenie, a má čarodějný, bláznivý metaforický humor. Od Arpova „Pyramidenrock“ je přímá cesta k surrealismu.

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

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

kubisté osvěžovali abstraktní osnovu světa svých forem, jsou u Schwitterse jediným materiálem obrazu. Jeden z jeho známých obrazů je „Merzbild“ z drážďanské galerie.

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

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

142

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

143

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

FRIVOLNÍ BÁSEŇ

Dames Hemden

Dames-Pantaions, fransk model

Dames-Pantalons

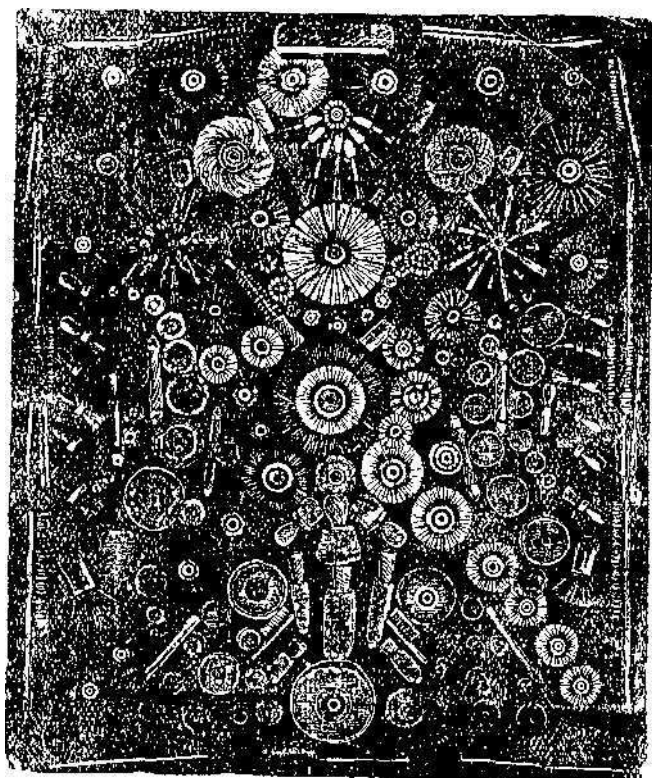
Prima Dames Nachtponnen

Dames-Combinations

Heeren Hemden, zwaar graslinnen

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

144



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

145

10

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

146

„Merz“, plný abstrusit, vtipů, barvitosti; glosoval v něm kroniku moderního života. Dadaistické výtvarnictví jako celkový zjev vývojový nemá toho významu jako dadaistické písemnictví. Také mezi dadaisty-výtvarníky nenajdeme tak silných osobností, které byly by rovnocennými zjevy takovému Tzarovi, Bibemontovi Dessaignesovi, Soupaultovi: Picabia

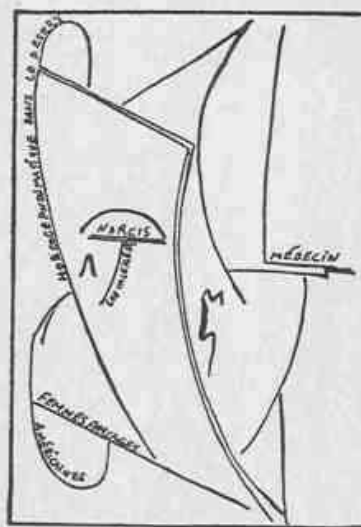
jako malíř nevyrovnává se Picabiovi básníkovi. Rovněž tak Hans Arp. A ti z dadaistických výtvarníků, kteří plodně, činně a iniciativně zasáhli do vývoje výtvarného umění, učinili tak ve chvíli, kdy vlastně již přestali být dadaisty, kdy přestali být malíři, kdy přešli k elementární tvorbě konstruktivistické, aby se věnovali kinografii, fotografii, umění reklamy a pod. Vždyť dadaismus byl v mnohém ohledu výlučně literaturou, literaturou kat'exochen a par excellence. Co mohl vůbec dadaismus, jenž chtě nechtě byl literární školou, znamenati pro výtvarnictví ?

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

147

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

148



Francis Picabia: Kresba

149

mní konsekvence kubismu, je přivedeno suprematismem Malevičovým, Rodčenkovým a Lisického, a neoplasticismem Mondrianovým a Doesburgovým k „nulovému bodu“. Je to závěrečný bod, konec celé umělecké epochy. Dnes jde tedy o to, nalézt nové útvary: pokusy se dějí na všech stranách. Dadaisté však se naprosto nepokoušejí o nový útvar obrazu. Tvrdošijně zůstávají při negativním. Zůstávají karikaturisty, ilustrátory a následkem toho literáty. V jejich dílech je tak málo elementární výtvarné síly, jako někdejších děl

malířských symbolistů, dnes už dávno zapomenutých, jako v dílech literátství a mystikou napitých německých expressionistů, jichž bude tak záhy zapomenuto, a jako v dílech dnešních výtvarníků-surréalistů: to vše je staré nedorozumění. Touž situaci vidíme i v sochařství. K vývojové linii od Ficassa, Archipenka, Lipchitze k Brancussimu, Gabovi, Pevsnerovi, Vantogerloovi nepříčiňují dadaistické sochy opět ničeho: bratři se spíše s plastikami zesnulého futuristy Umberta Boccioniho, jež zůstaly při anekdotičnosti a tematičnosti. A tak nás mohou výtvarná díla dadaismu zajímatí toliko jako dokument. Dadaistické výtvarnictví není čistým moderním výtvarnictvím, optickým barevným a tvarovým básnictvím; je to jakési „l'art mineur“, humoristické obráz-kářství nového, dadaistického druhu, „fumisme“, obrázkové žerty, nic více. A to i tehdy, kdy dadaisté opouští tradiční materiály malířského řemesla a lepí výstřižky fotografií: jsou to zase žerty. Snad nový genre karikatury. Fotografická a foto-montážní dadaistická karikatura byla by sto postupem času vytlačiti dnešní rukodílné humoristické kreslířství. A to byl by jediný klad dadaismu na výtvarném poli: vynález nového visuelního vtípu, anekdoty, satiry a karikatury, docílených fotografickou a fotomontážní metodou.

150

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

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

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

151

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

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

nebo Poeovy. Tady přestává všechno malířské řemeslo. Man Rayovy fotografie jsou optické, černobílé úchvatné šerosvitové básně.

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

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

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

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

152

153

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

Na štěstí je tu ještě jiný humor a jiné dada, a jsou úctyhodně vydatné. Je tu Vlasta Burian, geniální komik a dadaistický herec, a jsou tu čistokrevné květy moderního, tedy vlastně dadaistického humoru „Vestpocket“ a „Smoking-Revue“, a jejich protagonisté, Werich a Voskovec.

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

154

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

A přece nová česká literatura má dílo, které v určitém smyslu možno přiřadit k nejvýznačnějším dadaistickým románům; je to román nového tvaru, bez tradiční dějové osnovy, stavby a fabulace, je to román, jenž je vlastně destrukcí a ironisací románové skladby: je to Vančurův román „Pole orná a válečná“, který právě Václavek bystře označil jako „dada tragické“. V něm bouří a zuří válka, „mrak, jenž vše zahalí, opilstvo po léta trvajících“, veliké šílenství národů, tragika nesmyslnosti a zničující dada. Román groszovské nenávislné deformativnosti, hrůzná karikatura současného lidství, báseň zloby, ironie, nadávek a prokletí, groteskní, jadrná mohutná mluva apokalypsy, věštící veliké šílenstvívuzrození jeho komunistickou dělnickou prací.

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

155

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

Také druhá část dvousvazkové kultovní práce vůdčího teoretika naší avantgardy, nazvané *O humoru, clownech a dadaistech*, je na knižním Lrfau prakticky nedostupná. I to bylo jedním z důvodů, proč se nakladatelství Akropolis rozhodlo tuto jedinou českou sludiiio dada i srnu znovu vydat jako reprint někdejšího vydání z legendárního Fromková Odeonu. Ma první svazek, nazvaný *Svět, který se směje* a vydaný letos v květnu, navazuje část *Svět, který voní*. Obsahuje kapitoly, v nichž autor sleduje vývoj poesie od romantismu k dadaismu a surrealismu, a končí proslulým manifestem poetismu, nazvaným *Poesie pro 5 smyslů*. Kniha vychází s doslovem Jiřího Brabce.

## **karel teige: svět, který voní**

### 2. část dvoudílného cyklu

#### o humoru, clownech a dadaistech

VI.	<sup>ji</sup>	poesie pro 5 smyslů (1928, 1930, ReD, Zvěrokruh)	195
s •	řádek	10. zdola —	čti: Pierre-Jean Toulet.
t	32,		
í			
<sup>29</sup>	58,	<sup>jj</sup> 11. shora —	„: „malbu zvuků, hluků a vůni“
	64,	<sup>jj</sup> 19. zdola —	„: vinětkou
	99,	<sup>»</sup> 1. a 2. zdola	: poznámka pod čarou patřící na str. 100.
<sup>y?</sup>	106,	<sup>j</sup> 3. shora —	čti: Hamsunova románu

106,	12.	„ - „	: podnětem
109,	2.	„ - „	: Mariengoíem
114,	4.	zdola — „	: hvězda
126,	6.	„ - „	: proláclině
160,	15.	shora — „	: splnění
167,	14.	zdola — „	: symptomem
194,	6.	shora — „	: Selbstzweck
196,	14.	zdola — „	: sociálních otřesů
204,	2.	shora — „	: posláání
222,	**•	»	: barevná světla zpívajících fontán
223,	9.	zdola — „	: technologický proces
233,	7.	shora — „	: přerouje se v socialistického člověka
234,	1.	zdola — „	: afektů
235,	10.	shora — „	: lidských