

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Tomáš Harcuba

Slova, která září. K problematice synestézie v programových textech Karla Teige

Word that Shine. On the Problem of Synaesthesia in Karel Teige's Manifestos

Poděkování

Rád bych tímto poděkoval vedoucímu své práce prof. Dr. phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A. za trpělivost při výběru tématu, podnětné rady a zejména za neutuchající nadšení pro věc.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Abstrakt

Práce se věnuje roli synestézií v programových textech Karla Teigeho z 20. let. První část je věnována teoretickému uchopení synestézie jakožto metafory, v protikladu k pojmu synestézie v psychologickém smyslu. Nejprve je v krátkosti vymezen pojem synestézie tak, jak jej užívá psychologie. Poté je představena teorie konceptuálních metafor. Po popisu obecného fungování metafor je tato teorie použita k vymezení synestézie jakožto metafory.

Druhá část se zabývá myšlením Karla Teigeho ve 20. letech. Chronologický přístup se na základě vybraných textů snaží nastítnit vývoj Teigova teoretického uvažování od prvních textů kolem založení Devětsilu v roce 1920 až po Manifest poetismu z roku 1928.

Synestézii je při rozboru Teigových textů věnována dvojí pozornost. Jednak jako tématu, jednak jako Teigem často využívanému jazykovému prostředku. Oba typy výskytů jsou v kapitole věnované Manifestu poetismu dány do souvislosti.

Jistá pozornost je také věnována teoretickým a uměleckým textům jiných autorů, aby byla ukázána souvislost Teigova programu s teoretickým myšlením dalších členů a Devětsilu a jejich uměleckou produkcí.

Klíčová slova:

Karel Teige, synestézie, avantgarda, Devětsil, metafora

Abstract

This paper examines the role of synaesthesia in Karel Teige's manifestos from the 1920s. The first part is devoted to the theoretical grasp of synaesthesia as a metaphor, in contrast to the notion of synaesthesia in the psychological sense. First, the concept of synaesthesia as used in psychology is briefly defined. Then the theory of conceptual metaphors is introduced. After describing the general functioning of metaphors, the theory is used to define synesthesia as a metaphor.

The second part deals with the theoretical thinking of Karl Teige in the 1920s. Using selected texts, the chronological approach attempts to outline the development of Teige's theoretical thinking from the first texts around the founding of Devětsil in 1920 to the 1928 Manifesto of Poetism.

In the analysis of Teige's texts, synaesthesia is considered from two viewpoints. Firstly, as a theme, and secondly, as a linguistic figure frequently used by Teige. The relation of the two occurrences is discussed as well.

A certain amount of attention is also given to the theoretical and artistic texts of other authors to show the connection between Teige's programme and the theoretical thinking of other members of Devětsil and their artistic production.

Key words:

Karel Teige, synaesthesia, avantgarde, Devětsil, metaphor

Obsah

1. ÚVOD	7
2. SYNESTÉZIE	8
2.1 Synestézie v psychologii	8
2.2 Styčné body	9
2.3 Teorie konceptuální metafory	10
2.4 Synestézie v rámci teorie konceptuální metafory	12
2.5 Interpretační meze	15
3. TEIGŮV PROGRAM VE 20. LETECH	16
3.1. Nástup nové generace	16
3.2 Obrazy a předobrazy	18
3.3 Vznik Devětsilu	20
3.4 Revoluční sborník Devětsil	21
3.4.1. Seifertova Paříž a Nezvalův Podivuhodný kouzelník	25
3.5 Umění je jedno, a toť poezie	28
3.5.1 Vztah obrazu a textu v časopise <i>Disk</i>	28
3.5.2 Malířství a poezie	31
3.6 Poetismus a Poezie pro pět smyslů	33
3.7 Manifest poetismu	35
4. ZÁVĚR	42
5. PRAMENY	43
6. ODBORNÁ LITERATURA	47
7. SEZNAM PŘÍLOH	49

1. ÚVOD

Synestetická zkušenost, ačkoliv Teige pojem synestézie nepoužívá, představuje jeden z ústředních bodů Teigova poetického programu. Přesto tento aspekt Teigova teoretického uvažování nebyl dosud důkladněji prozkoumán.

Synestézii věnuje jistou pozornost už Aristoteles. V dějinách literatury byla populární především v romantické a na ni v určité míře navazující symbolistické poezii. Výzkum o synestézii v literatuře často nerozlišuje synestézii psychologickou – stav, který postihuje jen zlomek populace – a synestézii v jazykovém slova smyslu.

Problém synestézie je úzce propojen s představou o korespondenci smyslových kvalit. Velice poutavá je například tradice barevných klavírů sahající až k proslulému barevnému klavíru Louise Bertranda Castella z 18. století. Pokusy o transformaci tónů v barvy však nalezneme i mezi členy Devětsilu. Zdeněk Pešánek sestrojil tři verze svého vlastního barevného klavíru – spektrofonu. Z hlediska synestézií je zajímavý jeho *Kinetismus* (1941; jádro knihy pochází z let 1924–1927), v němž Pešánek k popisu kinetického umění využívá hudební terminologie a notového zápisu. Výslovně však udává, že toto umění není skutečnou hudbou.¹ Miroslav Ponc, stejně jako Pešánek člen brněnského Devětsilu, se zase pokoušel o barevné partitury [1]. Jak Pešánkův spektrofon, tak Poncovy partitury jsou stejně jako synestetické metafory (tedy to, co v této práci „synestéziemi“ nazýváme) bez vzájemné souvislosti, nikoliv nutně korespondence smyslových počítků nemyslitelné.

Zatímco Pešánek si je vědom toho, že používání termínu melodie je u popisu kinetického umění metaforické, Teige věří ve skutečnou korespondenci smyslů. Kromě toho, že psychologická synestézie je součástí jeho poetického programu, sám Teige v textech používá synestézie-metafory. Cílem této práce je ukázat místo synestézií ve vývoji Teigova myšlení a usouvztažnit požadavek psychologické synestézie se synestetickými označeními vyskytujícími se v Teigeho textech. K tomu bylo třeba důkladněji vymežit pojem synestézie a sledovat proměny Teigova programu od počátku 20. let, do Manifestu poetismu z roku 1928.

¹ PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus* [1941]. Praha: AMU a Kunsthalle, 1921, s. 30.

2. SYNESTÉZIE

2.1 Synestézie v psychologii

V terminologii psychologie rozumíme pod pojmem synestézie jev, kdy podráždění určitým smyslovým stimulem vyvolává další smyslové vjemy. Často zmiňovaným a možná nejčastějším typem psychologické synestézie je barevné slyšení. Poslech hudby vyvolává v daném jedinci korespondující, relativně ustálené barevné senzace. Prvotní impuls a nový počitek však nemusí být nutně odlišné smyslové kvality. Jak ve své psychologicky orientované publikaci *Synesthesia* uvádí Richard E. Cytowic, synestetikům mohou například jednotlivá písmena abecedy korespondovat s barvami, přičemž oba tyto fenomény jsou vnímány vizuálně. Cytowic proto navrhuje následující definici synestézie: „synetézie je dědičný stav, při kterém vyvolávající podnět způsobuje automatické, mimovolné a vědomé vnímání smyslové nebo pojmové vlastnosti, které se liší od původního podnětu.“²

Pokud bychom se pokusili aplikovat tuto definici také na literární synestézii, vyvstaly by jisté potíže. Zaprvé ani k vytvoření, ani k pochopení literární synestézie není třeba být synestetikem ve výše uvedeném smyslu. Jakkoliv nemáme zprávy o tom, že by byl Vladislav Vančura nadán synestézií, čteme v jeho *Cestě do světa*, že „neveliký hlas přikrylo ticho“³. Akustická proměna je transponována do oblasti vizuální a čtenář bez problémů pochopí, že v místnosti ticho zkrátka nastalo. Další překážka při uplatnění citované definice vyplývá ze samotné povahy literárního textu. Píše-li Vančura o tom, že v místnosti nastalo ticho, čtenář tuto změnu *nepocituje* smyslově. Na jeho smysly působí leda materiál textu. V tomto případě lze očekávat, že ve většině případů vizuálně, případně akusticky, je-li zrovna text předcítán. Tematizovaný počitek tudíž na čtenáře působí nepřímo – čtenář si vytváří jeho představu na základě významu denotovaného jazykovým znakem, jehož materiální povaha je závislá na modu recepce.

² CYTOWIC, Richard E. *Synesthesia*. MIT Press, 2018, s. 3. Vlastní překlad.

³ VANČURA, Vl. *Amazonský proud. Dlouhý, široký a bystrozraký*. HAVEL, Rudolf (ed.). Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 65.

2.2 Styčné body

Co mají tedy literární a psychická synestézie společného? Jediné, co nám z definice zbylo, je to, k čemu odkazuje pojem samotný – společné působení více vjemů. V jakém ohledu je však toto působení *společné*? Když v synestetikovi vyvolá chuť vizuální, barevné senzace, objektivně se jeho sensorické soustavě dostává pouze jednoho vstupu. Když Vančura píše „neveliký hlas přikrylo ticho”, objektivně na vnímatele textu působí pouze materiální podoba textu samého, nikoliv počítka v něm tematizované. V případě literatury smysly společně působí až v procesu pojmenování. V literární synestézii tak nejsou vjemy propojeny vztahem kauzálním⁴, ale sémantickým. Smyslový vjem je pojmenován jako vjem odlišného smyslového modu na základě určité kvalitativní podobnosti. Z toho důvodu zde budeme synestézii považovat za metaforu. Abychom lépe uchopili fungování synestetické metafory, pokusíme se ji vysvětlit pomocí teorie konceptuální metafory.

⁴ V psychologické synestézii je tento vztah zpravidla jednosměrný.

2.3 Teorie konceptuální metafory

Teorie konceptuální metafory vychází z kognitivního přístupu k jazyku. Podle kognitivní lingvistiky vytváří jazyk specifický obraz světa. My jazykem o světě netoliko referujeme, jako jej spíše interpretujeme. Svět se nám určitým způsobem jeví a to prostřednictvím našich smyslů. Kognitivní lingvistika, stejně jako fenomenologie, považuje „věc samu o sobě“ za nepoznatelnou. Skutečný svět je nám pouze tím, co nám o něm vyjeví naše tělesná zkušenost, a náš (jazykový) obraz světa má tudíž nutně subjektivní povahu. Nic jiného nám zkrátka nezbývá – smysly jsou naší jedinou, metaforicky řečeno, branou ke světu, a v situacích, kdy se snažíme pojmenovat abstraktní ideje, jako jsou děje, vlastnosti a vztahy, saháme právě po konkrétních smyslových vjemech, aby nám posloužily jako zdroje metaforických pojmenování.

Za iniciační práci teorie konceptuální metafory je tradičně považována kniha George Lakoffa a Marka Johnsona *Metaphors We Live By* (1980). Lakoff a Johnson zde postulují, že metafora je nedílnou součástí lidského myšlení, a tedy i lidského jazyka. Teorie konceptuální metafory pracuje s pojmy zdrojová oblast (source domain) a cílová oblast (target domain). Při metaforickém pojmenování dochází k procesu mapování (mapping) ze zdrojové oblasti na oblast cílovou, přičemž tento proces zpravidla funguje jednosměrně. Zdrojová oblast mívá konkrétnější povahu a často se týká naší tělesné zkušenosti.⁵ Cílová oblast oproti tomu bývá abstraktnější. Procesem mapování vzniká množství metafor založených na jedné konceptuální metafoře, tedy metafor, které mají společnou jak zdrojovou, tak cílovou oblast. Jako příklad uveďme metaforu *čas je pohyb*, kde je zdrojová oblast *pohyb* mapována na cílovou oblast *čas*. *Čas* nám může *rychle ubíhat*, *utíkat* a stejně tak často *mizí*. *Čas* může *plynout* a v dramatických momentech se *čas* dokonce *zastaví*.

Teorie konceptuální metafory vychází z předpokladu, že metaforický není pouze náš jazyk, ale že metafora je primárně mentálním nástrojem, pomocí něhož si strukturujeme naši představu o světě. Jazyková metafora v tradičním významu tropu je v této teorii vykládána jako pouhé „zvnějšnění metafory konceptuální“⁶. Oproti

⁵ Vlivu tělesné zkušenosti na jazyk (a mýtus) se zabýval už ve 20. letech minulého století Ernst Cassirer. Srov. CASSIRER, Ernst. *Filosofie symbolických forem I.: Jazyk*. Praha: Oikoymenh, 1996 a též. *Filosofie symbolických forem II.: Mytické myšlení*. Praha: Oikoymenh, 1996.

⁶ VAŇKOVÁ, Irena, Iva NEBESKÁ, Lucie SAICOVÁ ŘÍMALOVÁ a Jasňa PACOVSKÁ. *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Karolinum, 2005, s. 130, cit. dle ŠIDÁK, Pavel.

formální, jazykové stránce metafory stojí v centru zájmu kognitivního přístupu motivace metafor. Napříč jazyky nacházíme množství metafor vztahujících se ke stejným zdrojovým a cílovým oblastem, což poukazuje na skutečnost, že metafory jsou schopny poodhalit na jedné straně antropologické konstanty a na straně druhé kulturní rozdíly ve způsobu, jak si naši představu o světě strukturujeme. Velké pozornosti v rozdílnosti konceptualizace napříč různými jazyky je věnováno především emocím, zvláště pak hněvu.⁷

Povrchová vyjádření konceptuálních metafor se vyskytují v každodenní lidské komunikaci. Tak například v práci můžeme *být povýšeni*, dostávat *nízké* či naopak *vyšoké* ohodnocení nebo z ní *být vyhozeni*. Bez metafor se však neobejde ani pojmosloví vědních oborů, ačkoliv by se na první pohled mohlo zdát, že metaforické pojmenování se vylučuje s nárokem na významovou přesnost terminologie.⁸ V lingvistice nalezneme termíny jako *kořen* a *skladba*, v syntaxi *stavíme stromy*, které se skládají z *uzlů* (ty jsou podle vzájemných vztahů pojmenovány jako *matka*, *dcera* a *sestry*), pro matematiku jsou klíčové konceptuální metafory jako *čísla jsou místa v prostoru* nebo *aritmetika je sběr/stavba*⁹ a rozsáhlou zásobárnu metafor představuje biologická taxonomie – *netýkavka nedůtklivá*, *plameňák růžový*, *pětiprstka obecná*.¹⁰

Konceptuální metafora. In: MÜLLER, Richard a ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012, s. 264.

⁷ Z množství prací věnovaných této problematice viz např. WIERZBICKA, Anna. 'Happiness' in Cross-Linguistic & Cross-Cultural Perspective. *Daedalus*, 2004, 133(2), 34-43. Ke konceptualizaci hněvu v češtině viz BEDNAŘÍKOVÁ, Lenka. Obraz hněvu v českém jazyce. *Jazykovědné aktuality*, 2003, 40, 20-33.

⁸ Čtenář si jistě všimne množství metafor v této práci.

⁹ GIBBS, Raymond W. *Metaphor wars. Conceptual metaphors in human life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, s. 138-142, 233.

¹⁰ VAŇKOVÁ, Irena, Iva NEBESKÁ, Lucie SAICOVÁ ŘÍMALOVÁ a Jasňa PACOVSKÁ. *Co na srdci, to na jazyku: kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Karolinum, 2005, s. 93.

2.4 Synestézie v rámci teorie konceptuální metafory

Nezbývá nám, než využít výše představenou teorii pro vymezení synestézie. Metafora vzniká mapováním zdrojové oblasti na oblast cílovou. Mluvíme-li o synestézii, je patrné, že k procesu mapování bude docházet vždy mezi dvěma oblastmi smyslovými. Řekli jsme ovšem, že cílová a zdrojová oblast metafor se zpravidla liší co do konkrétnosti. Jednou z funkcí metafor je ozřejmit, přiblížit nám vztahy, stavy, vlastnosti a děje, jímž je společné, že „[n]emají reálnou existenci hmotnou“¹¹, a právě proto jsou typickou zdrojovou oblastí konceptuálních metafor tělesné počítky. Této materializace není u smyslových počítků třeba, mohli bychom namítnout. Jak si pak ale existenci synestézií s ohledem na jejich přítomnost v běžné komunikaci vysvětlit?

Představme si určitý smyslově vnímatelný jev aktuálního světa. Na stole, dejme tomu, leží šálek s čajem. Já, jakožto osoba s funkční „sensorickou integrací“, jsem schopen tento heterogenní objekt vnímat prostřednictvím různých smyslů. Rozeznávám barvu šálku i tekutiny v něm, podle barvy, chuti a vůně této tekutiny poznávám, že se jedná o čaj, případně jsem schopen určit jeho konkrétní druh – zkrátka mé vnímání skutečnosti je multimodální a všechny mé počítky spolupracují na utvoření jednotného obrazu skutečnosti. Synestézie nám umožňuje v jazyce navodit podobně multimodální vnímání skutečnosti, na jaké jsme z tělesného vnímání skutečnosti zvyklí. Vezměme v úvahu některé běžně užívané synestézie: *studené/teplé barvy, křiklavé barvy, hluboké ticho, jemný/ostrý tón, ostrá chuť a ostrý mráz*. Mezi vnímáním skutečného objektu a představou metafory *křiklavá barva* je zřetelný rozdíl. Zatímco ve skutečnosti je pro nás určitý objekt definován distinktivním souborem vjemů, v pojmenování *křiklavá barva* splývají dva vjemy v jeden – zrakový počíteček je konceptualizován jako počíteček zvukový. Ačkoliv je zcela zřejmé, že pojmenování *studená barva* nebo *ostrá chuť* denotují v prvním případě barvu a v druhém chuť, a nikoliv křik a ostrý povrch, do pojmenování se dostává impuls multimodality.

Je to ovšem multimodalita zcela zvláštního druhu. Nejedná se o vnímání více smysly. To, co synestézie označují, jsou *počítky samotné*. Dochází tu k jistému obratu. Počítky již nejsou „pouze“ pomyslnou branou mezi námi a vnějším světem,

¹¹ BEČKA, Josef V. Sloh konkrétní a abstraktní. *Naše řeč*, 1988, 71(5), 225.

ale v určitých případech se samy zhmotňují – barvy křičí, ticho nabývá rozměru hloubky, tóny získávají povrch a tak dále.

Nezbývá nám, než se ptát po motivaci jednotlivých synestézií. Proč je například pálivá chuť¹² označována právě jako *ostrá*? Mohli bychom u této synestetické metafory spekulovat, že daný chuťový vjem je zcela zřetelně podobný pocitu, který se dostavuje při kontaktu s ostrým povrchem, například při pořezání. A jakkoliv se toto vysvětlení zdá pravděpodobné, nelze podobný postup uplatnit plošně. Zatímco totiž *ostrou chuť* bez problému poznáme, *studené barvy*, zdá se, od *barev teplých* rozlišit se stoprocentní jistotou, aniž bychom o této distinkci nebyli předem seznámeni, nedovedeme.

Otázku po motivaci metafor si klade již Aristoteles, když ve svých knihách *O duši* popisuje fungování jednotlivých smyslů:

Rozdílů zvukných předmětů se projevují ve skutečném zvuku. Neboť jako není viděti barev bez světla, tak se ani bez zvuku nerozezná ostří čili výška a tíže čili hloubka zvuku. To se říká přeneseně od hmatných předmětů. Ostré totiž pohybuje smyslem v krátké době silně, těžké v dlouhé době slabě. Ale vysoký zvuk není rychlý a hluboký pomalý, nýbrž pocit jejich je takový pro rychlý pohyb v jednom případě a pro pomalý pohyb v druhém. Jak se zdá, je tu něco podobného jako u toho, co jest ostré a tupé pro hmat; ostré totiž jako by píchalo, tupé jako by strkalo, ježto ono vykonává pohyb v krátké době, toto v delší, takže se zdá, že jedno jest rychlé, druhé pomalé.¹³

Existenci synestézií se Aristoteles pokouší vysvětlit podobností mezi počitky jednotlivých smyslových oblastí, zde počitky zvukovými a hmatovými. Toto vysvětlení můžeme nazvat univerzalistickým – smyslové orgány jsou lidské rase společné, a tudíž by se dalo předpokládat, že vzájemná podobnost vjemů bude u každého člověka taktéž stejná. Motivace synestézií tkví právě v této podobnosti mezi smyslovými oblastmi, a mohli bychom tak očekávat, že napříč světovými jazyky

¹² Samo pojmenování *pálivá chuť* je synestetické.

¹³ ARISTOTELES. *O duši*. Přel. KRÍŽ, Antonín. Praha: P. Rezek, 1995, s. 71; 420a–420b.

nalezneme stejné synestézie. Jistě, Aristoteles se v tom, jak funguje smyslové ústrojí, zcela zřetelně mylí, univerzalistická povaha jeho argumentace však stojí za naši pozornost.

V souvislosti s konceptuálními metaforami jsme zmínili, že nám nabízejí vhled do mentality jednotlivých jazykových komunit. Některé konceptuální metafory jsou společné více jazykům, jiné nikoliv. Otázkou univerzálnosti a relativnosti konceptualizací se ve své práci *Metaphor and Emotion* věnuje Zoltan Kovecses:

Vzhledem k univerzální reálné fyziologii je můj názor takový, že příslušníci rozdílných kultur nemohou své pocity konceptualizovat způsobem, který by neodpovídal univerzální psychologii [...], ale přesto mohou v rámci možností univerzální psychologie konceptualizovat své emoce různými způsoby. Tato omezení nechávají mluvčím různorodých jazyků veliký prostor konceptualizovat své emoce často velice odlišnými způsoby.¹⁴

Rozdíl v konceptualizaci zcela nepochybně není dán fyziologicky, ale kulturně. Zabýváme-li se synestézií, musíme si dále uvědomit, že existuje souvislost mezi jazykem a vnímáním. Co se smyslů týče, značná pozornost je dlouhodobě věnována odlišné kategorizaci barev napříč jazyky a vlivu této kategorizace na schopnost příslušníků jednotlivých jazykových komunit barvy vzájemně odlišit.¹⁵

Motivaci synestézií jsme, zdá se, nikterak neosvětlili. Metafory patrně prochází procesem lexikalizace, a ztrácí tak původní vztah s motivujícími jednotkami. Nepochybně se nabízejí tu více, tu méně zřejmá *tertia comparationis*, ale vysvětlit motivaci určitých metafor by bylo úkolem pro historickou sémantiku. Pokoukávali jsme ovšem na několik zásadních faktů. Za prvé: lidská fyziologie a psychika nabízejí společný základ, který zaručuje srozumitelnost metafor, a tedy i synestézií. Za druhé: smyslové vnímání je relativní – jednak na úrovni jazykové komunity, jednak na úrovni individua. Za třetí: synestézie úzce souvisí s navozením multimodálním vnímáním skutečnosti, na které jsme zvyklí z naší zkušenosti s aktuálním světem.

¹⁴ KOVECSSES, Zoltan. *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 165. Překlad TH.

¹⁵ Srov. WINAWER, Jonathan, WITTHOFT, Nathan, FRANK, Michael C., WU, Lisa, WADE, Alex R., BORODITSKY, Lera. Russian blues reveal effects of language on color discrimination. *PNAS*, 2007, 104(19), 7780–7785.

2.5 Interpretační meze

Jak se pokusíme ukázat, interpretace synestézií je z určitého hlediska značně obtížná. Abychom obrátili pozornost směrem k aktuálním metaforám, zvolme jako příklad známý verš z Máchova *Máje*, a sice „růžinu jevil vonný vzdech“¹⁶. Nabízí se nám vícero interpretací, které ovšem všechny ústí ve stejný výsledek – růže dává najevo svou přítomnost tím, že voní. Nám však jde o to pochopit proces, který k tomuto výsledku vede. Růže je zde personifikována, nebo alespoň animizována, když se o ní říká, že vzdychá. Vzdechnutí, které se vyjevuje akusticky, dostává atribut náležitý čichovým počítkům. První interpretace říká: je to onen akustický počíteč, který voní, tedy se do jisté míry autonomizuje a kromě toho, že slouží jako prostředek růžina zjevování, ukazuje také sám k sobě. Tato interpretace pojímá spojení *vonný vzdech* jako synestetické, jelikož objektivně ve fikčním světě existuje pouze jev akustický. Tento verš ovšem můžeme číst i jinak. Růže jako by vzdechla, a stejně jako lidský nebo zvířecí vzdech s sebou přináší i čichové fenomény, také zde je mezi vzdechem a vůní vztah kauzality, nikoliv determinace. Obě čtení se nám zdají být stejně validní. Nehodláme dávat synestetickému čtení přednost všude tam, kde to bude možné. Tento exkurz měl pouze sloužit jako ukázka toho, že interpretace aktuálních synestézií je často obtížná právě proto, že obě jejich složky odkazují ke smyslové zkušenosti.

¹⁶ MÁCHA., Karel Hynek. *Básně a dramatické zlomky*. JANSKÝ, Karel (ed.). Praha: SNKLHU, 1959, s. 21.

3. TEIGŮV PROGRAM VE 20. LETECH

3.1. Nástup nové generace

Nastupující poválečná generace se formovala už na středních školách. Na žižkovském gymnáziu spolu studovali básníci Ivan Suk, František Němec a Jaroslav Seifert, ale silná byla především skupina na gymnáziu v Křemencově ulici, kde studovali Alois Wachsman, Karel Teige, Karel Vaněk, Adolf Hoffmeister, Ladislav Süß a Josef Frič.¹⁷ Již období středoškolských studií poskytlo této generaci první samostatnou platformu, kterou byl středoškolský časopis *Ruch*. Vycházel od roku 1919 a na jeho redakci se podíleli mj. Artuš Černík a Zdeněk Kalista. Několika referáty a statí *Nová doba* do *Ruchu* přispěl Karel Teige.

Byly to právě časopisy, ve kterých se nově nastupující poválečná generace ohlašovala a vzájemně diferencovala. Zpočátku byli odkázáni na platformy již zavedených autorit. Stanislav Kostka Neumann poskytoval levicově orientovaným autorům prostor ve svém *Červnu* a *Kmenu*.¹⁸ Publikační možnost také nabízelo od roku 1920 vycházející revue *Musaion*. To bylo spojené s předválečnou modernou kolem skupiny Tvrdošíjných a bratří Čapků. Kromě Teigeho, který v *Musaionu* publikoval zásadní stať *Obrazy a předobrazy*, sem přispíval také Vladislav Vančura.

Zásadním počinem se stal měsíčník *Orfeus*. Založen byl v únoru 1920 při příležitosti Dne mladých, který byl pořádán v Obecním domě Uměleckým klubem. Hlavními redaktory *Orfea* se staly Karel Teige a Ladislav Vladyka.¹⁹ Redakční poznámka prvního čísla klade na první místo estetické hodnoty: „Náš měsíčník nemá politických tendencí. (...) Pro nás rozhodují tu pouze umělecké kvality“²⁰. Teige se ovšem v dopise Artuši Černíkovi proti tomuto stanovisku nepřímo vymezuje. Žádá v něm Černíka, pozdějšího zakládajícího člena *Devětsilu*, aby novému měsíčníku *Orfeus* „udělal náležitou reklamu“ v *Rovnosti* a případně v dalších časopisech. Teige o *Orfeovi* píše, „že tu vystupuje a vystoupí nová, zcela nová generace, nejkrajnější levice moderny a větším dílem a větším dílem i krajně levě orientovaná socialisticky, a že by opravdu bylo třeba listu, který by ji sjednotil a že by bylo třeba snad ještě tužšího a užšího hodnocení.“²¹ Nesourodost mladé generace patrná na redakční poznámce a Teigově dopise se záhy projevila. Koneckonců mezi přispěvateli

¹⁷ BRABEC, Jiří. 1921. Zrod české poválečné avantgardy. In: PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010, s. 350.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ MICHALOVÁ, Rea. *Karel Teige. Kapitán avantgardy*. Praha: Kant, 2016, s. 65.

²⁰ *Orfeus*, 1920, 1, s. 1.

²¹ K. Teige Artuši Černíkovi do Višňovic, dopis ze září 1920, LA PNP 75/71/0718. Cit. dle MICHALOVÁ, Rea. *Karel Teige. Kapitán avantgardy*. Praha: Kant, 2016, s. 64.

prvního čísla nalezneme i umělce předválečné moderny – Karla Čapka, Jana Zrzavého, Václava Špálu, dvěma obrazy byl zastoupen již zesnulý Bohumil Kubišta. Teige proto redakci brzy opouští, ovšem neshody v redakci panovaly i při vydávání dalších dvou čísel. *Orfeus* tak neměl dlouhého trvání a čtvrtého čísla se již nedočkal. Stejný osud potkal také další časopis vydávaný Uměleckým klubem – nejprve deník, posléze týdeník *Den*, jehož poslední číslo vyšlo v lednu 1921, ani ne tři měsíce od čísla prvního.²²

²² BRABEC, Jiří. 1921. Zrod české poválečné avantgardy. In: PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010, s. 351.

3.2 Obrazy a předobrazy

Teige již v této době píše svůj zásadní programový text *Obrazy a předobrazy*. Publikován byl na jaře 1921 v *Musaionu*, dokončen byl však již v září 1920. „[V]ybudovat nový svět“ – tak by mohlo znít motto tohoto klíčového textu. Starý svět se zhroutil s koncem 1. světové války. Byl světem technické civilizace. Jeho modlou byl stroj a technický pokrok. Tento zásadní zlom byl umožněn použitím stejných výtvarných prostředků moderní civilizace, kterou před válkou umělci v čele s futuristy opěvovali. Futuristé si navíc válečného potenciálu moderní techniky vědomi byli. Jejich známé označení války jako *hygieny lidstva* se proto také stává terčem Teigeho kritiky. Futurismus nereflektovaně opěvuje vnějšek a nevěnuje pozornost nejen ničivého potenciálu estetizovaných předmětů, ale především roli těchto předmětů ve vztahu k člověku. Spolu s dalšími moderními směry nastupujícími po impresionismu je futurismus hodnocen jako individualistický, salónní a povrchní. „Zůstávajíc při působení na smysly, je toto umění bezobsažné, neboť jediným obsahem uměleckého díla (nikoliv předmětem!) může být člověk (...) se svými psychickými hlubinami a závratnostmi niterných dramát a se svou nevýslovnou potřebou harmonie a štěstí.“²³

Světová válka nebyla jedinou událostí formující nastupující generaci. Marxistická víra v dialektický dějinný vývoj, jehož hybatelem je třídní boj a z něj vyplývající revoluce, byla u levicově orientovaných umělců, k nimž se Teige a členové Devětsilu otevřeně hlásili, podpořena Únorovou revolucí v Rusku. Světová válka poskytla příležitost k provedení podobné revoluce. Ta by se neodehrála pouze na úrovni socio-politické, ale také umělecké. Obě tyto roviny jsou pro Teigeho, pod vlivem dialektického materialismu, nerozlučně spjaty.

Nehroučí se tedy pouze civilizace založená na představě neutuchajícího technického pokroku, ale také estetické projekty moderních směrů. „Žijeme opět obšírnou proměnu uměleckou stejně jako pronikavý zvrat sociální. Žijeme prostě přeměnu světa, vhodněji: zrod nového světa.“²⁴ Kromě již zmíněného futurismu Teige výslovně kritizuje dadaismus, kubismus, orfismus a expresionismus. Pro Teigeho všechny tyto směry splývají v jedno – v „[u]mění včerejška“. Pro toto umění je podle Teigeho typické, že „nalézalo všechny věci ‚samy o sobě‘ krásné, a to mu stačilo. Nehodnotilo jich vědomím, obsahově, řekl bych: podle jejich určení morálního smyslu, v souvislosti s prací člověkovou a štěstím jeho žití. Bez tohoto hodnocení duchové celistvosti života musilo zůstat pouze ve svém formalismu a esteticismu.“ Je patrné, jak úzce Teige propojuje umění s realitou. Umění nahlíží z perspektivy člověka, se zřetelem nikoliv pouze estetickým, jak tomu podle něho bylo u výše zmíněných uměleckých směrů, ale také hodnotícím.

²³ TEIGE, Karel. *Obrazy a předobrazy* [1921]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 99.

²⁴ Tamtéž, s. 100.

Svoji dobu Teige popisuje jako moment mezi dvěma světy. Válka započala to, co bude dokončeno až revolucí. Ve stejné době jako Obrazy a předobrazy publikuje Teige v *Kmenu* text *Novým směrem*, kde píše: „není pochyby (...), že jsme stanuli *na rozhraní dvou světů*. A že tímto řešením je Revoluce.“²⁵ Minulost je pro současného umělce pouze terčem nenávisti. Přítomnost měst a technické civilizace je znesvěcena válkou. Je třeba vybudovat nový svět a na tomto úkolu se stejnou mírou jako dělník, rolník nebo vědec podílí také umělec. Jeho úkol je ovšem odlišný: umělec „[t]voří *předobraz nového světa*“²⁶. Tedy nikoliv obraz revoluce, ale „[n]ějaký jarní kout přírody, započetí tisícířých životů v snivé kráse a čaromoci rozvíjejících se květů a v slunci tančících motýlů mohl by být nejspíše předobrazem nového umění stejně jako nového života.“ Ukazuje se nám tu něco, co bude patrnější v dalším Teigově zásadním textu, v *Novém umění proletářském*. Nová doba si nevyžaduje „mistr[ů] nové formy“²⁷. Jelikož „jediným obsahem uměleckého díla (...) může být člověk,“ mělo by toto dílo naplňovat lidskou touhu po štěstí a harmonii.

Teigeho stať nezůstala bez odezvy. Už Karel Čapek, tehdy redaktor revue *Musaion*, k němu připsal polemickou poznámku. Teigeho představu vývoje postaveného na revolučních změnách a podmíněného materiální a sociální základnou kritizoval také Václav Nebeský ve stati *Umělecký defétismus*. Teige je podle Nebeského „mluvčím skupiny několika básníků a výtvarníků (seskupených kol Orfea)“²⁸. Kromě Čapka to byl paradoxně také Nebeský, který do *Orfea* za Teigeho redakce přispěl. Teige Čapkovi i Nebeskému odpověděl v na pokračování vydávaném textu *S novou generací* (polemické poznámky), tentokrát publikovaném v *Červnu*. Kromě reakce na další body obou polemických textů se Teige vymezuje proti tomu, že by mluvil za skupinu kolem *Orfea*. Teige se v *Orfeovi* v té době již neangažoval a sám okruh spolupracovníků *Orfea* kritizuje za nestálost a nejasnost názoru. Považuje se naopak za mluvčího „skupiny zv. *Devětsil*, jež, patrně notoricky defétistická, chová se defétisticky i vůči Orfeu.“²⁹

²⁵ TEIGE, Karel. *Novým směrem* [1921]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 100. Zvýraznil KT.

²⁶ TEIGE, Karel. *Obrazy a předobrazy* [1921]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 92. Zvýraznil KT.

²⁷ Tamtéž, s. 102.

²⁸ NEBESKÝ, Václav. *Umělecký defétismus* [1921]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 116–117.

²⁹ TEIGE, Karel. *S novou generací* (polemické poznámky) [1921]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 136. Zvýraznil KT.

3.3 Vznik Devětsilu

Umělecký svaz Devětsil byl založen 5. 10. 1920, tedy krátce po dokončení *Obrazů a předobrazů*. Původní jádro sestávalo víceméně ze studentů pražských gymnázií. Již od počátků byl pro Devětsil typický široký okruh zájmu zasahující do víceméně veškeré umělecké tvorby. Na seznamu původních členů nalezneme básníky, prozaiky, malíře, kritiky, teoretiky, ale také architekta Josefa Havlíčka a režiséra Jindřicha Honzla.³⁰ Svoji existenci a svůj program ohlásili 6. 12. 1920 v *Pražském pondělí* nepodepsaným prohlášením U. S. Devětsil. Hned první věty dávají najevo revoluční ráz a ambice nově vzniklého uskupení. „Doba se rozlomila. Za námi zůstává starý čas, odsouzený k zpráchnivění v knihovnách, a před námi jiskří nový den. Je nutno, aby všichni promluvili. Je ale také nutno, aby počali stavět pro nový život.“³¹ Vznik a potřebu Devětsilu je vysvětlen tím, že „jednotlivec sám o sobě organizačně, ba ani umělecky ničeho velkého nedosáhne.“ Nejedná se tedy o seskupení sdílející pouze určitý umělecký program. Ačkoliv tu je odmítáno „umění strojů“ jakožto „umění kapitalisty“ a oproti němu vyzdvižovány scény z každodenního života, idealizující a primitivistické tendence budou záhy přehodnoceny. Oproti uměleckému se mnohem podstatnější zdá být účel organizační. „Devětsil vytyčil si jasný program, za kterým půjde: akce, které bude pořádat, budou co nejpopulárnější, přístupné každému. Má ve svém programu populární přednášky o umění, recitační večery, divadelní představení, vydávání almanachu a výtvarnického alba.“³² Devětsil chce cílit na nejširší publikum, především na „revoluční dělnictvo“. Umění se má jednak dostat z galerií a salónů, ale především má být pro své recipienty srozumitelné. Tyto dva požadavky se neměly projevit pouze na samotné podobě uměleckých děl, ale směřovala k nim i přednášková činnost a veřejné literární večery. První z těchto večerů byl ohlášen na 15. prosince. Z důvodu dobových revolučních událostí, která vyústily až ve stanné právo a střelbu do demonstrantů, se však první recitační večer uskutečnil až 6. února 1921.³³

³⁰ BRABEC, Jiří. 1921. Zrod české poválečné avantgardy. In: PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010, s. 351.

³¹ U. S. Devětsil [1920]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 81.

³² Tamtéž, s. 82.

³³ BRABEC, Jiří. 1921. Zrod české poválečné avantgardy. In: PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010, s. 359.

3.4 Revoluční sborník Devětsil

Zásadním počinem ve vymezení své pozice v literárním kontextu své doby a určení dalšího směřování se stal *Revoluční sborník Devětsil*. Sborník vyšel na podzim 1922 za redakce Karla Teigeho a Jaroslava Seiferta jako první svazek edice Devětsil. „Paralelním protějškem“ mu byl sborník *Život*. Obsah a paratexty *Revolučního sborníku Devětsil* dávají zřetelně najevo internacionální orientaci Devětsilu. Kromě shrnutí hned ve třech jazycích, francouzštině, ruštině a němčině, ve sborníku nalezneme přeložený text Ilji Erenburga *Revoluce v umění a revoluce vůbec* nebo básně Jeana Cocteaua a Ivana Golla v původní francouzštině. Je to právě Francie a Paříž, umělecké centrum tehdejší Evropy, kam mířily zraky mladých umělců. Sám Teige se v létě 1922 do Francie vydal. Potkal tam mj. Le Corbusiera a Amédéa Ozenfanta. Jejich časopis *L'Esprit nouveau* ovlivnil svou formou i obsahem Teigeho představu moderního časopisu.³⁴

Revoluční sborník je rámován dvěma texty Karla Teigeho – „úvodním článkem“ *Nové umění proletářské a závěrečnou* statí *Umění dnes a zítra*. V souladu s marxistickou ideologií v nich Teige chápe umění jako „jednu z nejvyšších částí *ideologické nadstavby společenské*.“³⁵ Vývoj a vizi umění tedy dává do souvislosti s důsledky války a revoluce v Rusku. Teige nepotřebuje dokazovat, že proletářské umění existovat bude. Jeho existence je předkládána jako vývojová nutnost vyplývající z dialektického průběhu dějin. Teige v tomto ohledu pouze odkazuje na práce Anatolije Lunačarského, marxistického estetika a tehdejšího lidového komisaře pro vzdělávání, jehož funkci od ruské revoluce zastával. O co Teigovi jde, je postihnout, jaké jsou základní rysy tohoto nového umění, v té době ještě spíše proto-proletářského. A stejně jako v dialektickém vývoji dějin jsou po sobě jdoucí období nutně antitetická, stojí i „nové umění proletářské“ v opozici k umění měšťanské kultury 19. a počátku 20. Století, za jejíž vrchol Teige považuje kubofuturismus. Zatímco „umění vyspělého kapitalismu bylo nutně individualistické“, jedním ze základních rysů nového umění má být kolektivnost. Kromě kolektivnosti se toto umění projevuje dalšími dvěma znaky – tendenčností a lidovostí. Všechny tyto tři znaky Teige vzájemně propojuje. Individualismus vzdálil umění své funkce v rámci kolektivních hnutí, ať už náboženských, nebo nacionálních. Toto odloučení podle Teigeho nutně vyústilo v *lar't-pour-l'artismus* a ztrátu tendence. „Kolektivní hnutí proletariátu je schopno opět poskytnouti umění tendenci právě tak jako před tisíciletím hnutí křesťanstva.“³⁶ Touto tendencí je „pesimistický vztah“ k

³⁴ POMAJZLOVÁ, Alena. Devětsil 1920–1925. In: táž (ed.). *Devětsil 1920-1931*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2019, s. 15.

³⁵ TEIGE, Karel. *Nové umění proletářské*. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 5. Zvýraznil KT.

³⁶ Tamtéž, s. 14.

„civilizačnímu světu“. Samotná tendenčnost však k splnění nároku na kvalitní umělecké dílo Teigovi nestačí. Stejně jako Jiří Wolker stojí Teige v opozici vůči proletářskému umění v pojetí St. K. Neumanna³⁷ a varuje před pouhou „politickou formulí“. Základem působivosti uměleckého díla má být složka estetická. Teige se proto vrací k Havlíčkově kritice Tylova *Posledního Čecha*, která byla postavena na podobných požadavcích a Havlíčka přímo cituje: „jest poesie proto na světě, aby se lidem líbila. [...] *Na každý způsob jest ale tendenční poesie lepší než netendenční, protože jest více, jest totiž předně poesie a pak ještě o něco víc. Rozumí se však, že musí býti především opravdu poesie, neboť špatná poesie nejlepší tendencí přece nebude nikdy tendenční poesí.*“³⁸ Třetí znak nového umění, lidovost, vyplývá pro Teigeho z bytostného vztahu umění se skutečností a se svým konzumentem. Jeho důsledkem jsou dva zásadní požadavky: srozumitelnost a zábavnost. Proletář podle Teigeho nepotřebuje obrazy bídy a náročné práce, ale naopak „skutečnosti a vidiny, které nadchnou a posilují.“³⁹ Grotesky, dobrodružné a sentimentální romány, sportovní utkání nebo cirkus, to vše podle Teigeho splňuje požadavky proletáře. Jsou to však ještě pozůstatky měšťanské kultury. Doba skutečné proletářské kultury má teprve nastat s příchodem revoluce. V rámci požadavků kolektivnosti, tendence a lidovosti lze nalézt jistou hierarchii. Oproti kolektivnosti a lidovosti, které jsou chápány jako nutnost, je tendence ve výše uvedeném smyslu znakem pouze jedné větve proletářského umění.⁴⁰

Ve stati *Nové umění proletářské* se Teige pokusil formulovat znaky proletářského umění na základě opozice k předchozímu umělecko-sociálnímu vývoji. Závěrečný text *Sborníku Umění dnes a zítra* je ve svých požadavcích mnohem konkrétnější. Teige se v něm snaží podat přehled současného umění ve vztahu k nastávajícímu uměleckému vývoji. Ačkoliv Teige v úvodu deklaruje, že se jedná o text spíše bilanční a přehledový než teoretický, zásadním způsobem je přehodnocen pojem krásy. Tu Teige vymaňuje ze sféry umění. „Zatím co se umělci-architekti marně namáhali vytvořit nový sloh, pracovali moderní *technikové a inženýři.*“⁴¹ Teige přehodnocuje roli technické civilizace. Uvědomuje si, že bez ní nelze být moderní.⁴² Automobily, jejichž fotografiemi je text prokládán, nejsou esteticky působivé

³⁷ BAUER, Michal. Proletářské umění. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepce a proměny postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK, TOGGA, 2011, s. 274.

³⁸ TEIGE, Karel. Nové umění proletářské. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 14. Zvýraznil KT.

³⁹ Tamtéž. Zvýraznil KT.

⁴⁰ Otázku tendenčnosti Teige v průběhu času přehodnocoval. Nesourodost v této otázce je patrná i u myšlenkově a generačně spřízněných teoretiků. Srov. WIENDL, Jan. Řád nového života a tvorby. Karel Teige – sen, utopie a zklamání. In: *týž. Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století*. Praha: FF UK, 2014, s. 33–37.

⁴¹ TEIGE, Karel. Umění dnes a zítra. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 190. Zvýraznil KT.

⁴² POMAJZLOVÁ, Alena. Devětsil 1920–1925. In: *týž (ed.). Devětsil 1920–1931*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2019, s. 16.

samy o sobě, jak tomu bylo podle Teigeho u futuristů. Krása objektu je nově dána jeho účelností.

Americký inženýr zvítězil nad dekorativisujícím architektem, protože jeho dílo více odpovídalo dobovým požadavkům. Jen slepec popře, že aeroplány, automobily, moderní továrny, telefonický aparát, lokomotiva, nejsou krásnými plastickými fakty: z proporcí, přísného matematického řádu line se zvláštní soulad, který nepotřebuje přísady dekorace, aby se dotkl estetického citu. A přece tito inženýři myslili toliko na konkrétní svůj úkol a účel vyráběné věci, nikoliv na umění.⁴³

Pro umění v úzkém slova smyslu má toto pojetí několik důsledků. Krása objektu je utvářena jeho vztahem k člověku. Teige pracuje s podobně antropocentricky založeným funkčním modelem, na kterém stojí také práce Jana Mukařovského a českého strukturalismu.⁴⁴ Estetická hodnota je u Teigeho podmíněna tím, jak dobře objekt splňuje lidské požadavky. Z toho také vyplývá, že jednotlivé části daného objektu se musí na jednotném účelu podílet společně. Tato harmonie vznikající vlastně mimoděk je důsledkem kritéria účelnosti a zcela naplňuje lidskou touhu po harmonii, kterou Teige proklamoval už v Obrazech a předobrazech a která pro Teigeho zůstane podstatná i nadále. A jelikož jsou části zaměřeny k určitému cíli, není třeba žádného ornamentu: „hotový viadukt bývá často více uměním než dekorativní architektura.“⁴⁵ Tato nevraživost vůči dekorativismu „je v této době zcela ve shodě a avantgardní rétorikou namířenou proti jakékoliv dekorativnosti či zdobnosti,“⁴⁶ jak ji ve zkratce charakterizuje slavný název přednášky Adolfe Loose *Ornament je zločin*. Loosovo, stejně jako Teigeho odmítnutí ornamentu není apriorní. Ornament se zkrátka jeví jako nepotřebný „ze sociálního, politického a ekonomického hlediska.“⁴⁷ U automobilů bychom možná určitý zřetel k estetické funkci mohli očekávat. Z několika obrazových příloh v *Umění dnes a zítra*, mezi nimiž se nachází i Teigeho obraz Paříže, jsou nápadné fotografie parníku a železničního shrabovače sněhu. Popisky k nim dovádějí krajně „anti-ornamentalistní“ tendenci do důsledku. O parníku Teige píše:

⁴³ TEIGE, Karel. Umění dnes a zítra. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 190.

⁴⁴ WUTSDORFFOVÁ, Irina. Estetická funkce a funkcionalismus. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepce a proměny postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK, TOGGA, 2011, s. 123–124.

⁴⁵ TEIGE, Karel. Umění dnes a zítra. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 202.

⁴⁶ JIRSA, Tomáš. Anti-ornament. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepce a proměny postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK, TOGGA, 2011, s. 81.

⁴⁷ LOOS, Adolf. Ornament a zločin. In: SARNITZ, August. *Adolf Loos 1870–1933. Architekt, kritik, dandy*. Slovart, Praha 2004, s. 84–89. Cit. dle JIRSA, Tomáš. Anti-ornament. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepce a proměny postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK, TOGGA, 2011, s. 84.

Krásné, jako moderní obraz. Holá konstrukce, čistota forem, harmonická kompozice, nejvyšší kázeň a precisní matematický řád, dané účelností, zkrátka všechny ctnosti výtvarného díla. Z těchto elementů vznikne architektura zítřku. Je to harmonické jako nejkrásnější obraz a měřeno životní užitečností, důležitější než nejkrásnější obraz.⁴⁸

Aby bylo dosaženo účelu a harmonie, je třeba zapojení intelektu – již se utváří patrná oposice konstruktivismu a poetismu, jak ji bude Teige zanedlouho formulovat. Stroje nejsou pouze vzorem pro uměleckou tvorbu. Strojová výroba se má stát součástí uměleckého procesu: „všecka moderní umělecká kultura spočívá a musí spočívati na strojové výrobě.“⁴⁹ I z toho důvodu Teige dává literatuře a poesii za vzor kino, „nejmocnější fakt dnešní kultury a civilisace.“⁵⁰

⁴⁸ TEIGE, Karel. Umění dnes a zítra. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 188.

⁴⁹ Tamtéž, s. 193.

⁵⁰ Tamtéž, s. 190–191.

3.4.1. Seifertova Paříž a Nezvalův Podivuhodný kouzelník

Postavení Paříže jako hlavního města moderního umění je v *Revolučním sborníku Devětsil* patrné. Přináší text Jaroslava Jíry O mladém umění ve Francii nebo báseň Jaroslava Seiferta Paříž. Ta je vystavěna na opozici Prahy a Paříže. Proti obrazu unylé Prahy, „kde cizí je každému prudký a horoucí vzmach / a dobrému člověku dýchá se tak těžce, / kde uvadnout musí každý cit, dřív nežli skutečně vzplane“⁵¹ je postavena Paříž jako město plné dění:

*Večer, když na nebi vzplanou tam stříbrné hvězdy,
po bulvárech chodí mnoho lidí a četná auta jezdí,
jsou tam kavárny, bia, restaurace a moderní bary,
život je tam veselý, kypí a víří a unáší,
jsou tam slavní malíři, básníci, vrazi a apači,
dějí se tam věci nezvyklé a nové,
jsou tam krásné herečky a slavní detektivové,
nahé tanečnice tančí v předměstském varieté,
a vůně jejich krajek ti rozum láskou plete,
neboť Paříž je svůdná a člověk neodolá.⁵²*

Kromě pro pozdější poetickou tvorbu typických motivů a formálních prostředků (lze sledovat vliv Apollinairova Pásma, které do českého prostředí v roce 1919 uvedl svým překladem Karel Čapek), je Seifertův text hodný pozornosti proto, že je prokládán fotografiemi Eiffelovy věže a pouťového kola. K tomuto propojení textu a obrazu se připojuje motivická složka bohatá na optické vjemy a dále množství vizuálních metafor.

*U nás je všechno tak smutné, i věci, jež se dějí,
život se nikdy ze své dráhy nevykolejí
[...]
A vůbec, v Paříži je aspoň o krok k nebi blíže,
pojed', moje milá, pojed' do Paříže.⁵³*

⁵¹ SEIFERT, Jaroslav. Paříž. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 168.

⁵² Tamtéž, s. 169–170.

⁵³ Tamtéž, s. 171.

Tendence k vizualizaci je zřejmá také na Podivuhodném kouzelníku Vítězslava Nezvala. Poprvé vyšel právě v *Revolučním sborníku Devětsil* (následovné vydání v *Pantomimě* došlo jistých změn). Stejně jako Paříž, také téma kouzelníka vybízí k vizuálně působivým motivům. A stejně jako v básni Paříž, i zde docházím k podobnému posunu ve smyslovém vnímání směrem k optickým vjemům. Všimněme si již předzpěvu:

*O nové kultuře sníš a já nově ti v proměnách zpívám,
fontáno s tygřicí, jež jsi náhrobkem tohoto děcka;
troubil postilion a konící běželi k nivám
rozplakat oči hvězd; má píseň je duhou – s ní kráčeji!*⁵⁴

Píseň jako duha. Lyrický subjekt poezii vzdaluje hudebních aspirací a dává přednost vizuálnímu znázornění. Patrné to bylo už u Seifertovi Paříže. Jejím „pouhým“ poslechem by se vytratila její podstatná složka – fotografie, které ji doplňují a stávají se její součástí.

Porovnejme Seifertovu Paříž se stejnojmennou básní Karla Tomana ze sbírky *Sluneční hodiny* (1913). I Toman čtenáři nabízí vizuálně bohatý obraz. Jednotlivé motivy jsou ovšem nejednou rozvity prostřednictvím zvukových metafor:

*Polední prudké slunce lije
žár bílý v dlažbu. Melodie fádni vzduchem chví.
[...]*

*Vteřino světla, hřej a zpívej!
[...]*

*A v parků zelený tón tmavý
zní pyšným skoupým hymnem slávy
bronz děl v pomníky přelitý.
Ctnost, síla, zločin. Krev a zlato.
Tak mluví Bastila i křeče
lva Belfortského, krev z nich teče,
hlas minulosti veliký.*⁵⁵

⁵⁴ NEZVAL, Vítězslav. Podivuhodný kouzelník. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 32.

⁵⁵ TOMAN, Karel. *Básně*. PÍŠA, A. M. (ed.). Praha: SNKLU, 1962, s. 91.

Vidíme zde opačný směr *konceptualizace*. Zatímco u Tomana světlo opakovaně nabývá zvukových kvalit, u Nezvala a Seiferta tomu bývá právě naopak. Paříž, Tomanem znázorněna pomocí znějících barev, se v Seifertově básni stává městem–ženou.

Vliv kinematografie, o kterém Teige píše jako o „nejmocnějším faktu dnešní kultury“ můžeme pozorovat u Nezvala. Podivuhodný kouzelník není sice proložen fotografiemi, ale na jeho konci se nachází kresba Charlieho Chaplina (najdeme ji společně se stylově stejnými kresbami také ve studii Jindřicha Honzla *O proletářském divadle*⁵⁶), která dotváří význam motivu kouzelníka. Filmové metodě je navíc podřízeno smyslové zprostředkování motivů. K inherentně vizuální poetice filmu se lyrický subjekt v závěru sedmého zpěvu otevřeně hlásí. Po dvojverší „a vše se to odehrávalo přede mnou mlčky / jak na stěnách filmového plátna“ následuje řada slok začínající slovesným tvarem „viděl jsem“. Z této řady vybočuje dvojverší „[s]lyšel jsem tajemství polibku / obletovaného slovy jak řadou barevných motýlů“. Lyrický subjekt přeci pomyslné „filmové plátno“ pozoroval „mlčky“. Tato inkoherece je však pouze zdánlivá, neboť očekávaný sluchový vjem je konceptualizován jako jev vizuální. Do synestézie se nám dostávají také slova. Báseň jako duha nachází zde paralelu se slovy jako barevnými motýly. Nejenom, že je jazyk opět předváděn jako jev vizuální, ale v obou případech je kladen důraz na barevnou pestrost.

⁵⁶ HONZL, Jindřich. O proletářském divadle. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 87–98. Je příznačné, že text o divadle je kromě kreseb a fotografie Chaplina doplněn o fotografii Douglase Fairbankse z westernového filmu. Film je podle Honzla „blízko proletářskému názoru na věci a lidi: respektováním a oceňováním *věcné pravdy, dramatické skutečnosti*“ (zvýraznil JH). Teigovi zase v *Umění dnes a zítra* slouží pasáž o divadle pouze k tomu, aby vůči němu postavil technicky vyspělejší kino. Jediné východisko pro budoucnost dramatu Teige spatřuje ve formách s účastí publika. „Ano, kino pohltilo akademické divadlo. Ale obrodilo a k uznání přivedlo vlastní podívanou lidu: balet, vaudevil, melodram, kabaret, lidovou slavnost, cirkus, varieté. music-hall a dancing, které při participaci publika na dějové akci, jsou nadále jedinými možnými formami divadelního projevu.“ TEIGE, Karel. *Umění dnes a zítra*. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 191. Teigeho názor na tradiční divadlo se nemění ani v následujících letech. V létě roku 1924 o něm Teige píše následující: „Nikdo o ně nestojí: ani život, ani vývoj; ani básník, ani režiséři.“ TEIGE, Karel. O humoru klaunech a dadaistech [1924]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 584.

3.5 Umění je jedno, a toť poezie⁵⁷

3.5.1 Vztah obrazu a textu v časopise *Disk*

V druhé polovině roku 1923 vyšel první devětsilský časopis – „internacionální revue“ *Disk*. Jeho redakci tvořili Krejcar, Seifert a Teige. *Disk* v podobě černého kruhu na obálce se objevil už na předchozích sbornících a nadále se stal poznávacím znamením Devětsilu i Karla Teigeho⁵⁸. Z ne zcela jasných důvodů vyšla pouze dvě čísla, nadto téměř dva roky vzdálená.⁵⁹ Podoba a obsah prvního čísla jsou vedeny ve znamení propojení textu a obrazu.

Z uměleckých textů otištěných v prvním *Disku* je vztah obrazu a textu nejvíce exponován v Nezvalově proslulé Abecedě. Nezvalova Abeceda pracuje s principem asociace – jednotlivá písmena abecedy vyvolají vizuální představu, zpravidla na základě svého tvaru. Prvotní impuls grafému je dále rozveden asociací metodou.

C

září jako měsíc nad vodou!

Ubývej, zhasni, měsíci veliký,

romance gondolierů na vždy mrtvy jsou,

*tož vzhůru, kapitáne, do Ameriky!*⁶⁰

Inspiračních zdrojů Abecedy je hned několik. Z básnických děl to byly *Vrh kostek* (1897) Stéphanu Mallarmé, Appollinaiorovy *Kaligramy* (1913–1918), Rimbaudovy *Iluminace* (1886) a jeho báseň *Samohlásky* ze sbírky *Alchymie Slova* (1873).⁶¹ K nim se Nezval hlásí již úvodním citátem. „Vynalezl jsem barvu samohlásek! – / A černé, E bílé, I červené, O modré, U zelené!“ . Rimbaudovy *Samohlásky* jsou založeny na synestetické korespondenci písmene a barvy.⁶² Není jisté, zdali Rimbaud neměl se synestézií v psychologickém slova smyslu vlastní zkušenosti.⁶³ Nezval ovšem s barevnými korespondencemi, ani s jinými podobami synestézie v Abecedě nepracuje. Jeho asociace vznikají na základě tvarové podobnosti, případně

⁵⁷ TEIGE, Karel. Malířství a poesie. *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 20.

⁵⁸ Teige jej používá ještě na konci 40. let. Nalezneme jej na tiráži prvních 12. svazků spisů F. X. Šaldy, které od 1948 vydávala v Melatrichu Společnost F. X. Šaldy a k nimž Teige navrhoval typografickou úpravu.

⁵⁹ TOMAN, Jindřich. Platformy provozu. Devětsil a jeho časopisy. In: POMAŽLOVÁ, Alena (ed.). *Devětsil 1920–1931*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2019, s. 44–45.

⁶⁰ NEZVAL, Vítězslav. Abeceda. *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 3.

⁶¹ VOJVODÍK, Josef. Abeceda. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepce a proměny postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK, TOGGA, 2011, s. 63–64.

⁶² Mezi synestézií je tento jev běžný. Korespondence hlásek a barvy je ale naprosto idiosynkratická. Srov. CYTOWIC, Richard E. *Synesthesia*. MIT Press, 2018, s. 12–42.

⁶³ TERNAUX, Jean-Pierre. Synesthesia: A Multimodal Combination of Senses. *Leonardo* 36, 2003, č. 4, s. 321.

podobnosti zvukové, jako tomu je u písmene R. Čtyřverší u písmene R [3] je nápadné také z typografického hlediska. V úvodu a uprostřed sloky vidíme postupně se zmenšující trojici grafémů R, které vyjadřují artikulaci hlásky (kdežto u ostatních abecedních znaků je podstatná jejich grafická podoba). Nicméně jádro obrazotvornosti spočívá ve vizuálních asociacích.

Vedle uměleckých inspirací lze na Abecedě pozorovat také vliv Marinettiho manifestů zvláště manifestu *Osvobozená slova* (1913). Marinettiho požadavek inovace spočívá ve spojování co nejdálkových významů, vytváření neotřelých metafor a principu kombinace⁶⁴ a jeho vliv lze pozorovat jak na teoretických, tak uměleckých pracích členů Devětsilu. Tak například píše Nezval ve svém básnickém manifestu *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém*: „[n]ervózní zdraví 20. století je předpokladem moderní poezie, umožňujíc rychlé asociace a volné představy. [...] Neustálé pronikání. Vždy jiná směs. Zákon asociace, nejiná síla než ta, jež ovládá mou žízeň a mé vášně. [...] Je třeba neustále vynalézat. [...] Absolutní zvládnutí formy a konstrukce.“⁶⁵ Propojení konstrukce na jedné straně a imaginativní inovace na straně druhé se na Nezvalově Abecedě projevovalo. Z hlediska formy se jedná o pravidelná, rýmována čtyřverší. Inovativní princip volných asociací vedle sebe klade zdánlivě nesourodé motivy⁶⁶, jako například u písmene B: „druhé písmenko dětského slabikáře / a obrázek prsu milěnčina.“

Nezvalova Abeceda zažila během prvních let od svého vydání v *Disku* několik zpracování napříč různými médii. V roce 1924 byla vydána podruhé, jako součást sbírky *Pantomima* (1924). 14. dubna 1926, v rámci večera věnované poezii Vítězslava Nezvala pořádaného Osvobozeným divadlem, Abecedu choreograficky ztvárnila tanečnice Milča Mayerová. Na fotografiích Karla M. Paspý se tyto taneční kompozice staly součástí samostatného vydání *Abecedy* (1926) v typografické úpravě Karla Teigeho.⁶⁷

Vztahu obrazu a literatury se v *Disku* věnují také teoretické texty. První *Disk* je uvozen programovou statí Jindřicha Štyrského *Obraz z května 1923*, kde se Štyrský pokouší vymezit funkce obrazu a jejich důsledky jak pro formu, tak pro obsah. Ve svém programu se v podstatě neodlišuje od Teigeho, sám jej dokonce cituje. Stejně jako Teige hlásá zánik závěsného obrazu a proti tomu vyzdvihuje mechanickou reprodukci. Obraz musí mít podle Štyrského určitý praktický účel, musí ve světě „něco dělat“. Má být, jak cituje Teige,

⁶⁴ VOJVODÍK, Josef. Abeceda. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepce a proměny postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK, TOGGA, 2011, s. 64.

⁶⁵ NEZVAL, Vítězslav. *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém [1924]*. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 566–569. Zvýraznil VZ.

⁶⁶ VOJVODÍK, Josef. Abeceda. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepce a proměny postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK, TOGGA, 2011, s. 64.

⁶⁷ Tamtéž, s. 63.

„PLAKÁTEM! reklamou a projektem nového světa“.⁶⁸ Tomu má odpovídat forma „diktována účelem: stručná, přesná, srozumitelná, zábavná, přehledná, konstruktivní, prostá; žádná dekorace, ornament, titěrnost, literatura, psychologie, mystika.“⁶⁹ Ačkoliv Štyrský odmítá v otázce formy literaturu, nemyslí tím přítomnost textu jako takovou. Tu naopak přímo zmiňuje jako přirozenou součást plakátu, která může mít svůj účel také v obraze. Štyrského text je pozoruhodný také svojí typografickou úpravou [2]. Spíše než klasickému textu se skutečně místy podobá plakátu. Místo celých vět dává Štyrská přednost krátkým heslům. Jejich důležitost je rozlišena pomocí velikosti písma a rozložením na stránce. Na první straně tak naši pozornost upoutá trojice hesel: „OBRAZ ŽIVOTA“, „BUĎ PLAKÁTEM! reklamou a projektem nového světa“ a „PROPAGACE“. Formálních prostředků plakátu, které jsou mu vzorem pro moderní obraz, tak Štyrský v textu sám využívá.

⁶⁸ ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Obraz. Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 1.

⁶⁹ Tamtéž, s. 2.

3.5.2 Malířství a poezie

Vztahem textu a obrazu se v *Disku* zabývá také Karel Teige ve stati Malířství a poesie. Nejsilnější tendenci ve směřování současného malířství Teige spatřuje v konkretizaci. Abstrakce je dle něho „zcestným důsledkem kubismu“⁷⁰ a hrozí jí, že vyústí v dekorativismus. Vynález fotografie nahradil mimetickou funkci obrazu. To neznamená jeho zánik, nýbrž nalezení nových funkcí.

Obraz je buď plakátem, veřejné umění jako kino, sport, turistika – jeho místem je ulice; nebo je poesí, čistě výtvarnou poesí, bez literatury – pak jeho místem je kniha, kniha reprodukcí, jako kniha básní. Nikdy není správné nalepiti jej na zeď pokoje. Tradiční zarámovaný obraz znenáhla je opouštěn a pozbývá faktické funkčnosti.⁷¹

Jak si vysvětlit rozdíl, který Teige klade mezi poezií a literaturou? Pro Teigeho přestává být literatura v umění relevantní. „Funkcí umění je zjemňovat, ostřit a saturovat sensibilitu,⁷² přičemž v momentě, kdy dojde tato sensibilita svého vrcholu, zanikne také potřeba umění. Umění sice „nehovoří k [...] intelektu“ ale „samo je intelektuální prací či intelektuální hrou.“⁷³ Stejným způsobem k umění přistupuje v *Disku* Josef Šíma: „Obrací-li se výtvarné umění k intelektu, jest to chyba, neboť přebírá úlohu literatury. *Výtvarné umění může dáti jen sensace fyziologické.*“⁷⁴ Poesie se tedy nově „čte jako moderní obraz“⁷⁵ a naopak. Dochází k prolnutí a ztotožnění pojmů obraz a poezie, čímž vzniká nový útvar – obrazová báseň. Báseň se stává vizuálním faktem. „Recitace stává se nesmyslem a ekonomie básnického výrazu je především optická, výtvarná, typografická, ne fonetická a onomatopoická.“⁷⁶ A skutečně básně jako již zmíněná Seifertova Paříž, Nezvalův Podivuhodný kouzelník a Abeceda, při recitaci nenabývají stejných významů, jaké nabízí jejich četba. Případně se bez specifického typografického provedení jejich recitace stává téměř nemožnou. To je případ některých básní ze Seifertovy sbírky *Na vlnách TSF* (1925). Význam básně Rébus [4] je založen na postupném zvětšování dvojice slov „ČTVERÁK

⁷⁰ TEIGE, Karel. Malířství a poesie. *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 19.

⁷¹ Tamtéž, s. 20.

⁷² TEIGE, Karel. Moderní umění a společnost [1924]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 508.

⁷³ Tamtéž, s. 506.

⁷⁴ ŠÍMA, Josef. O výtvarném umění. *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 16. Výraznil JŠ. Stejně tak je pro Šímu umění „intelektuální prací“. Šíma se v té době angažoval také jako redakční zástupce *Disku* pro Francii společně s básníkem Ivanem Gollem.

⁷⁵ TEIGE, Karel. Malířství a poesie. *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 20. Zvýraznil KT.

⁷⁶ Tamtéž, s. 20.

ŠTĚŠTÍ“. Zároveň je čtenář nucen knihu otočit, aby se mu dostalo pointy. V básni Počítadlo jsou verše umístěny na dětské počítadlo a součástí básní Objevy je dokonce mapa Karibského zálivu. Nový typ poezie se tak stává *podívanou*.

Samy však ještě nejsou básněmi obrazovými (nejblíže k nim mají Seifertovy *Objevy* a *Počítadlo*). Skutečně obrazové básně byly tvořeny metodou koláže nebo fotomontáže z krátkých nápisů, pohlednic, fotografií, novin, map nebo reklam. „Podstatné u obrazových básní bylo spojení konstruktivistického rozvrhu se skladbou věcných prvků.“⁷⁷ Intelektuální práce směřovala na emotivní a fyziologickou emoci. Autorem obrazových básní byl, kromě například Jindřicha Štyrského, sám Karel Teige [5] K předpovězené fúzi obrazu a poezie nakonec nedošlo. Obrazové básně našli své místo pouze v devětsilských sbornících a na obálkách básnických sbírek.⁷⁸

⁷⁷ POMAŽLOVÁ, Alena. Devětsil 1920–1925. In: táž (ed.). *Devětsil 1920-1931*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2019, s. 17–18.

⁷⁸ Tamtéž, s. 20.

3.6 Poetismus a Poezie pro pět smyslů

V průběhu let 1923 a 1924 se Teige vztahem obrazu a poezie dále zabývá. Vrcholem tohoto zájmu se stal manifestační text Poetismus. Co zůstává ze starších textů jako Obrazy a předobrazy nebo Nové umění proletářské, je bytostný vztah umění s lidským životem. Umění je namířeno k člověku, aby naplňovalo jeho duševní potřeby. Musí být proto široce přístupné a srozumitelné. Oproti tomu se z Teigeho textů postupně vytrácí pojem tendence ve vztahu ke kolektivnímu hnutí. „Poetismus není literatura. [...] Tendenci ideologické verše s ‚obsahem a dějem‘ jsou Teigovi přežitkem. „Krása poezie je bez intencí, bez velkých frází, bez hlubokých úmyslů, bez apoštolátů. Hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů, a třeba beze slov.“⁷⁹ Umění má mít v moderním světě jedinou funkci a tou je vyvažovat racionalitu technické civilizace. Zatímco ještě v Novém umění proletářském byl vztah k této civilizaci pesimistický, v Poetismu se nová krása rodí právě z „inženýr[ova] výpoč[tu].“ Jak ale Karel Teige píše, „[v]ýpočet každého stroje má π .“⁸⁰ Matematika se bez *iracionálních* čísel neobejde a stejně tak se bez iracionálních prožitků neobejde ani člověk. Konstruktivismus musí být vyvážen a doplněn poetismem. Poetismus necílí na intelekt, ale na tělesné prožitky. „Nic než bezprostřední data sensibility.“⁸¹ K tomu je nutné podstoupit nejenom cestu konkretizace, ale především materializace, což má důsledky především na literaturu. Slova do určité míry pozbývají svého původního významu. Stávají se součástí nového optického jazyka. „Nová básnická řeč je heraldikou: řečí znaků. Pracuje se standardy.“⁸² Teigeho texty postupně prostupuje nedůvěra ke schopnosti jazykového znaku vztahovat se k denotátu. Arbitrární, konvenčně daný vztah označovaného a označujícího je podle Teigeho iluzí.

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. [...] Pro básníka nemůže být slovo obrazem a náhražkou skutečnosti, která v něm ztrácí barvu, tvar, podstatu; pro básníka je slovo

⁷⁹ TEIGE, Karel. Poetismus [1924]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 557–558.

⁸⁰ Tamtéž, s. 555–556.

⁸¹ Tamtéž, s. 557.

⁸² Tamtéž, s. 558.

*materiálem, je třeba, aby samo bylo určitou skutečností, aby bylo tak reálné jako cihla nebo jako mramor.*⁸³

Písmena jsou podstatná jakožto vizuálně působivé grafémy. Teige proto věnuje značnou teoretickou i praktickou pozornost typografii a tento zájem se projevil mj. na již zmíněném samostatném vydání Nezvalovy Abecedy v roce 1926. Jednotlivé grafémy jsou v ní zastoupeny hned trojím způsobem (resp. čtvrtým, počítáme-li jejich zbasnění). Zaprvé v textu básní, zadruhé na fotografiích, kde je předvádí Milča Mayerová, a zatřetí právě v Teigově typografickém provedení.

Proč musí poezie podstoupit cestu zoptičtění? Tato předpověď je jedním z leitmotivů Teigeho textů už od dob Malířství a poezie. Ačkoliv v letech 1923 a 1924 je v jeho textech tato ústřední problematika často rozváděna, syntetičtější jsou její příčiny a důsledky rozvedeny ve stati Poezie pro pět smyslů z roku 1925. Skutečnost, že právě zrak považuje Teige ve své době za nejvyvinutější ze smyslů, je dána realitou moderního, elektrifikovaného města, vizuálně působivými fakty technické civilizace a v neposlední řadě vynálezem filmu. Udrželo-li si v poezii slovo ještě své sémantické složky, je pouze náznakem. Mnohem spíše však Teigeho myšlení o budoucnosti poezie směřuje k čistě vizuální poezii. „Básně utkané z pohybu, světla a obrazu – poetická poezie beze slov.“⁸⁴ Vliv plakátu, kterého jsme si všimli u Štyrského textu Obraz, posouvá poezii směrem k simultánnímu čtení. Znovu zde můžeme poukázat k Nezvalově vydání *Abecedě* z roku 1926. Na druhou stranu uvádí Teige rozšíření radiotelegrafie jako předpoklad pro zrození čistě zvukové poezie. Nejde ovšem o recitaci v tradičním slova smyslu. Slova by opět pozbyla svého významu a akcentována by v tomto případě nebyla jejich vizuální, ale akustická *podoba*. Tak či onak, poetická poezie má být založena „na smyslové, fyziologické abecedě, protože fyziologické reakce jsou nejbezpečnější, jednoznačné a dovedou bezprostředně navodit určité stavy senzibility a ducha.“⁸⁵ Přestože v názvu textu čteme o smyslech pěti, Teige sám uvádí bezpočet dalších možných smyslů. Mezi nimi mj. smysl tělesný, orientace, rychlosti nebo časoprostorový smysl pohybu.

⁸³ TEIGE, Karel. Slova, slova, slova [1927]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 333.

⁸⁴ TEIGE, Karel. Poezie pro pět smyslů [1925]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 192.

⁸⁵ Tamtéž, s. 193.

3.7 Manifest poetismu

Předpoklad, že v moderní době je nejvyvinutějším smyslem zrak, má podle Teigeho důsledky i pro schopnost zrakových vjemů vyvolávat další smyslové počitky.

[...] senzace zrakové mohou v nás vzbudit při pohledu na hmoty rozličné hebkosti či drsnosti asociace hmatové, naproti tomu pouhý dotyk hmatový nerozezvučí v našem ústrojí, v našem podvědomí a vědomí téměř ničeho, nerozehraje naše nitro.⁸⁶

Má Teige na mysli synestézii v psychologickém slova smyslu? Co jiného by ostatně mělo „rozezvučení našeho ústrojí“ znamenat. Ať už Teige popisuje skutečně synestetickou situaci, jak jsme ji popsali v první kapitole, nebo „hmatové asociace“ zkrátka vyplývají z naší multimodální zkušenosti s aktuálním světem, je patrné, že mezi jednotlivými smysly v Teigeho koncepci existuje jistý vztah, nebo alespoň možnost takové vztahu, tj. smysly jsou vzájemně propojeny.

Problematicke korespondence jednotlivých smyslových počitků se Teige hlouběji věnuje v Manifestu poetismu z roku 1928. V něm dokonce považuje „ideu korespondence mezi senzacemi jednotlivých smyslů a tušení skrytých analogií mezi jednotlivými obory umění“⁸⁷ jako jednu ze dvou nejdůležitějších sil ve vývoji moderní poezie.

Smysly nehrají ústřední roli pouze v naplňování lidské touhy po lyrismu, ale také v samotné Teigeho konceptualizaci estetických a problémů. V Teigeho textech se tak nachází množství nejen metafor založených na smyslových vjemech (např. „zvučení hmatového dotyku“), ale také synestézií. Možnost uplatnění synestetických metafor je u Teigeho zapříčiněna častým tématem textů – slovy. Jak již bylo řečeno, ta se u Teigeho materializují. Teige nemá na mysli lexikální jednotku jakožto součást jazykového systému. Slovem je mu soubor grafémů. Umění totiž nemá cílit na intelekt, ale „na intuici, čistou imaginaci“⁸⁸. Umělecké dílo má tak pro Teigeho význam potud, pokud jako hmotný fakt působí na lidské smysly. Časté používání synestézií je u Teigeho zapříčiněno jednak důrazem na materiální podstatu umění, jednak představou, že jednotlivé smyslové počitky lze (a je záhodno) kombinovat, a dokonce vzájemně převádět. Jejich převoditelnost má být zajištěna „jednotnost[í] estetické emoce“⁸⁹. Hudební akord může být například nahrazen určitou barevnou kombinací [1].

⁸⁶ Tamtéž, s. 194.

⁸⁷ TEIGE, Karel. Manifest poetismu [1928]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 564.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Tamtéž.

Pro existenci vztahu mezi jednotlivými smysly má Teige v zásadě dva argumenty – jazykový (empirický) a vědecký (teoretický). V kapitole věnované synestézii jsme ukázali, že jak metafory, tak synestézie běžně užíváme v každodenní komunikaci. Teige je hledá v uměleckém metajazyku. „Už před Baudelairem spojovali romantičtí básníci adjektivem a substantivem zvuk a barvu, mluvili o jasném hluku, o temných hlasech apod.“⁹⁰ Je si však vědom toho, že samotné užívání synestetických metafor ještě neprokazuje možnost synestézie psychologické (ačkoliv se zdá, že rozdíl mezi těmito neslučitelnými pojmy si není zcela vědom). Existenci smyslových korespondencí chce proto podložit vědecky. Již tehdy byl psychologii problém synestézie dobře známý. Teige sám zmiňuje knihu psychologa Františka Krejčího *Základy psychologie II* (1904), kde je barevné slyšení považováno za abnormální jev. Tím by však jedna zází poetismu ztratila svoji validitu. Možná proto Teige raději odkáže na práce dvou matematiků, H. Heina a E. Hacaulta, dnes zapomenutých. Aby podpořil vědeckou relevanci smyslových korespondencí, vkládá Teige do textu převodník tónů a barev. Ten je však z fyzikálního hlediska problematický. Zlomky pod tóny základní stupnice (ut re mi fa sol la si ut), nepřináleží jejich frekvenci, ale vzájemnému poměru. Označují tak intervaly. Například zlomek 3/2 přináleží kvintě, resp. dominantě, jelikož poměr frekvence tóniky a dominanty ve stupnici vždy odpovídá 3/2. Těmto zlomkům mají odpovídat i vzájemné poměry mezi barevnými frekvencemi. Z toho nutně vyplývá, že stejná skladba by ve všech svých transpozicích odpovídala jedinému barevnému ekvivalentu.⁹¹ I kdyby z fyzikálního hlediska bylo relevantní porovnávat tyto poměry, rozhodující je spíše zpracování vnějších podnětů v lidském mozku. Kromě toho vyvstává praktický problém, jak například barevně vyjádřit intervaly vyšší než oktáva, aniž by přestal platit fyzikální důkaz? Konec konců, Teige uvádí, že „barevné představy, hudbou, vyvolané, nejsou u všech lidí stejné, nýbrž individuálně rozmanité.“⁹² Uznává také, že fyzikální a optické zákony jsou v rozporu se zákony psychologickými a estetickými.

Manifest Poetismu vzniknul i jako reakce na tehdejší diskuse o relevanci poetismu. Bohumil Mathesius v souvislosti se Seifertovou sbírkou *Slavík zpívá špatně* (1926) prorokuje na jaře roku 1927 smrt poetismu. Název Seifertovy sbírky mu je znakem „procitnutí z opojení poetickými drogami.“⁹³ Je pravda, že sbírka *Slavík zpívá špatně* a *Nezvalův Akrobat* (1927) jsou v jistém smyslu zlomové. Květoslav Chvatík a Zdeněk Pešat v nich vidí opuštění „iluze o

⁹⁰ Tamtéž, s. 578.

⁹¹ Pro větší srozumitelnost udáváme příklad. Mezi tóny C a G na jedné straně a A a E na straně druhé je stejný interval kvinty. Oběma souzvukům odpovídá kombinace červené a modré.

⁹² TEIGE, Karel. Manifest poetismu [1928]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 580.

⁹³ MATHESIUS, Bohumil. Poetistické hrany [1927]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 481.

životní moci poezie, o možnosti stvoření světa radosti a štěstí básnickou hrou.“⁹⁴ Zároveň ale podotýkají, že tato změna neznamena konec poetismu. Naopak nazývají roky 1926 a 1927 „nejplodnějšími léty českého poetismu.“⁹⁵ Ve stejném roce jako Mathesiův text vychází také kniha A. M. Píši *Směry a cíle*, sbírka jeho kritik z let 1924–1926, o které Píša v závěrečné poznámce udává, že „*stojí ve znamení protipoetistické kampaně*.“⁹⁶ Zvláště kritický je Píša k Seifertovi. Jeho poezii nazývá povrchní, samoúčelnou a dekorativní. Spolu s poezií Nezvalovou ji však považuje za pozitivní krok a nutné vývojové stadium. Jejich poetiky podle Píši přinesly „moderně zjemnělou sensibilitu, prudší a bohatší fantasií a oplodnil[y] budoucí vývoj novými podněty formálními v oblasti slovního výrazu i rytmické hudby. Než vývoj je nejen logický, ale i *neúprosný*, a právě jím tato ornamentální poesie odsouzena byla toliko k úloze *přípravné*.“⁹⁷

Jak Píšova kniha, tak Mathesiův text vzbudily polemické reakce. Na Píšovu „protipoetistickou kampaň“ kriticky, místy ironicky, odpověděl Julius Fučík. Píšovi vytýká zásadní nepochopení poetismu a nejednotnost názoru.⁹⁸ Souhrnně na hlasy ozývající se proti poetismu odpovídá Teige v *Revue Devětsilu*. Kritici poetismu podle něho podstatu poetismu nepochopili, jsouce často sami jeho epigony.⁹⁹ Nicméně tehdejší polemiky patrně ukázali potřebu znovu upřesnit a rozvinout to, co má poetismus představovat. Deváté číslo prvního ročníku *ReDu* tak bylo věnováno manifestům poetismu. Jeho součástí je Nezvalův text *Kapka Inkoustu* a dva manifesty Teigovy – *Ultrafialové obrazy*, čili *artificielismus* a právě *Manifest Poetismu*¹⁰⁰.

Kromě rozvinutí synestetických možností umění je jeho obsahem vývoj literatury romantismem a Baudelairem počínaje.

Počátek vývoje poezie naší civilizace, historický bod, v němž poezie nalézá svou úlohu v poměrech nové společnosti kapitalistického století mechanické civilizace, začátek nového letopočtu básnického nalézáme v Baudelairovi. Od Baudelaira a od romantismu datujeme to, co se zve čistou poezií, vysvobozenou z područí zákonů, jimž napříště nemůže podléhat. Romantismus je point de départ osvobození poezie.

⁹⁴ CHVATÍK, Květoslav., PEŠAT, Zdeněk. Poetismus. In: tíž (eds.). *Poetismus*. Praha: Odeon, 1967. s. 377.

⁹⁵ Tamtéž, s. 376.

⁹⁶ PÍŠA, Antonín Matěj. *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924–1926*. Praha: František Svoboda a Solář Roman, 1927, s. 152.

⁹⁷ Tamtéž, s. 96. Zvýraznil AMP.

⁹⁸ FUČÍK, Julius. Osud jako dekorace [1927]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 484–488.

⁹⁹ TEIGE, Karel. Je poetismus mrtev? [1927]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 505–506. V původním časopiseckém vydání (*Revue Devětsilu* 1, 1927, č. 3, s. 128) bez nadpisu, šifra R.

¹⁰⁰ V původním vydání s velkým P. Ve Vlašínově edici, ze které text v této práci citujeme, nese název *Manifest poetismu*.

*Romantismus zbavil poezii obsahového penza, připravil novou koncepci poezie, poezie netendenční, netezové, nedidaktické, poezie přesně separované od filosofie náboženství, morálky, politiky a historiografie.*¹⁰¹

Pozorujeme zde nápadný obrat v hodnocení romantismu. Ještě v tzv. prvním manifestu poetismu čteme, že „[r]omantičtí umělci jsou defektní individua.“¹⁰² Rozporu mezi Teigovým původně ostře odmítavým hodnocením romantismu a zásadami poetismu si všimnul už F. X. Šalda a formuloval jej v roce 1927 ve stati O poetismu vydané v *Tvorbě*. „V tom jest jediný omyl páně Teigův. Toto kladení rovnítka mezi umění a život, toto popírání poesie jako umění jest právě čirý romantismus.“¹⁰³ Teigeho přehodnocení romantismus lze považovat za součást širší tendence spočívající v postupném opouštění původně radikálního odmítání veškerého předchozího uměleckého vývoje. Viděli jsme, jak futurismus, v *Obrazech* a *předobrazech* nazvaný „uměním včerejška“, v Novém umění proletářském chápáný jako zárodek proletářského umění spočívající však ještě na buržoazních základech, stává se postupně jedním z mála uměleckých vlivů, ke kterým se Teige hlásí. Podobný osud v Teigeho textech potkal také kubismus a dadaismus.

Přehodnocení romantismu ve vztahu k poetismu je patrné už dříve. Mnohé z toho, co Teige o romantismu píše v Manifestu poetismu publikoval ve stati *Století romantismu*. Jak je pro Teigeho typické, v obou textech nacházíme často zcela totožné formulace. I tak lze mezi oběma texty sledovat jistý posun v otázce hledaných kořenů poetismu. Týká se například Wagnerova *gesamtkunstwerku*. Zatímco v roce 1927 Teige píše, že „snaha po veliké *synthese poetické* [...] projevuje se ve Wagnerově tušení ‚Gesamtkunstwerku,‘“¹⁰⁴ v Manifestu *Poetismus* mu na Wagnerově konceptu vadí smyslová redundance.¹⁰⁵ Postavení Charlese Baudelaira jakožto paradigmatického básníka, který „učinil z básně čarovný květ sensibility, součet básnivosti všech smyslů, nadskutečnou poesíí barev, vůní, lásky a hudby,“¹⁰⁶ zůstává

¹⁰¹ TEIGE, Karel. Manifest poetismu [1928]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 563.

¹⁰² TEIGE, Karel. Poetismus [1924]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 560.

¹⁰³ ŠALDA, František Xaver. O nejmladší poezii české. In: týž. *Studie z české literatury*. HAVEL, Rudolf (ed.). Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 197. Šalda se projevil jako skvělý interpret poetismu už v roce 1925. Ve stati *Dva představitelé poetismu* (*Nová svoboda*, 23. 4. 1925) si všímá vysokých nároků poetistické poezie na čtenáře. „Ale jednu věc žádá ovšem tato poesie od svého čtenáře: co nejintenzivnější spolupráci, víc: spolupřevorbu. [...] Není to nikterak pohodlná četba; a vyšel-li poetism za rozmnožením pohodlí životního, nadarmo pracoval a ztratil svůj čas. Lidé duševně leniví vyhnětež se mu na sto honů.“ ŠALDA, František Xaver. O nejmladší poezii české. In: týž. *Studie z české literatury*. HAVEL, Rudolf (ed.). Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 190.

¹⁰⁴ TEIGE, Karel. *Století romantismu*. *Kmen*, roč. 1, 1926–1927, s. 188.

¹⁰⁵ Teige doslova píše „Gesamtkunstwerk“ = pleonastická sestava, nikoliv podstatná a čistá syntéza.“ TEIGE, Karel. Manifest poetismu [1928]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 565.

¹⁰⁶ TEIGE, Karel. *Století romantismu*. *Kmen*, roč. 1, 1926–1927, s. 188.

neměnné. Baudelairovi dokonce Teige věnoval samostatnou studii. V jeho *Květech zla* (1857) spatřuje počátek moderní poezie.

Baudelairova poezie, toť čarovný květ moderní senzibility, součet básnivosti všech smyslů, nadskutečná symfonie barev, vůní, lásky a hudby. Hovoří tu nový básnický duch, mocná senzualita a vzácná nadcitlivá a téměř abstraktní senzibilita; záliba pro umělé, pro okouzlení tropických světů a krásu zkažených civilizací, imaginace, která, zdá se, žíví se halucinacemi.¹⁰⁷

Jmenovali jsme synestézii jako jeden z pilířů, na kterých stojí Teigův poetismus, a to jak synestézii psychologickou, tak literární. Vývoj započatý Baudelairem je pro Teigeho vývojem synestetické poezie, poezie založené na korespondenci smyslů, na jehož konci by platilo, že „umění je jedno, a toť poezie.“¹⁰⁸ Na charakteristice *Květů zla* vidíme, že synestézie se v Teigově genealogii poetismu neobjevují pouze jako téma, ale také jako jazykový prostředek. Nejenom, že vývoj poezie počínaje *Květy zla* směřuje k synestetismu. Synestézii samotnou Teige s oblibou využívá k popisu uměleckého díla.

Po Baudelairovi a jeho „čarovných květ[ech] sensibility“ přichází Rimbaud, autor *Samohlásek*, který „vynalézá básnické slovo, a jeho poezie stává se ‚báječnou operou.‘ *Vynalézá barvu samohlásek, vymýšlí nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči.*“¹⁰⁹ Všimněme si výběru slovesa „vynalézat“. Do vývoje poezie není promítnuto pouze směřování k synestetičnosti, ale také opozice konstrukce a imaginace. Zcela zřetelně se tento protiklad uplatňuje, když Teige píše o Stéphanu Mallarmém.

Mallarmé chtěl, aby se vytvořila slova, jež by byla jedině poetická, hodnotná svou barvou a hudbou a jež by nebyla ničím v běžné mluvě sdělení. Chtěl opatřit poezii autonomní a ryzí materiál. Zkoumal úlohu slova ve větě a jeho magická echa v duši čtenářově.¹¹⁰

Tvůrčí čin je u Mallarmého záměrný. Spočívá v postupné emancipaci poezie s ohledem na její funkce. Básník – vynálezce a experimentátor – poezii odprošťuje od literatury, jelikož jejím cílem není působit na čtenářův rozum, ale na jeho senzibilitu.

¹⁰⁷ TEIGE, Karel. Charles Baudelaire [1927]. In: týž. *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let.* Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 180–181.

¹⁰⁸ TEIGE, Karel. Malířství a poesie. *Disk. Internacionální revue.* Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 20.

¹⁰⁹ TEIGE, Karel. Manifest poetismu [1928]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928.* VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 565. Zvýraznil KT.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 565.

Vývoj poezie, který po Mallarmém směřuje k Marinettiho osvobozeným slovům, má zkrátka dokázat nutnost svého vyústění v poetismus. Mezi jinými tendencemi hraje v tomto vývoji prominentní místo synestézie. Jednak v tom smyslu, že poezie se postupně synestetickou stává. Umění směřuje k syntéze, která nespočívá nutně v objektivním působení na vícero smyslů zároveň, ale ve schopnosti umění skrze jeden vjem vyvolávat počitky další. Jakkoliv se nám tato možnost jeví jako neuskutečnitelná (jelikož psychologická synestézie je záležitost vrozená, případně ji mohou vyvolat určité psychotropní látky), Teige se ji snaží podložit vědecky. Druhá úloha synestézie, tentokrát jako metafory, spočívá v konceptualizaci umění. Nenajdeme ji jen tam, kde se Teige obrací do minulosti, aby poetismus zdůvodnil vývojově, ale i v textech, které hledí do budoucnosti.

To je například text O humoru klaunech a dadaistech. Jedním z úkolů moderní poezie má být „*vybudovat velikolepý lunapark*.“ V tomto „*[m]agic-city poetismu*“ by se divákům dostávalo „optickým potěšením z barev a tvarů, potěšením poslouchat hluk a zvuky, zkrátka *radostí všech smyslů v bezstarostném slohu*.“¹¹¹ Zdá se, že smyslové vjemy by působily odděleně. Nás v tuto chvíli zajímá Teigovo užívání synestézie, například když charakterizuje „*Music-hall*“ jako „*plavé světlo symfonie elektrických vůní*.“¹¹² Na tomto místě si totiž musíme položit zásadní otázku – kdy lze podobné výroky chápat jako konceptualizaci a kdy má Teige na mysli doslovný význam. Řekli jsme přeci, že u Teigeho oba pojmy synestézie jako by splývaly. Je tak často těžké rozhodnout, zdali „*plavé světlo symfonie elektrických vůní*“ je, či není konceptualizací smyslového působení umění. Je vůbec poetistické „*magic-city*“ skutečným místem?

Spíše se zdá, že nikoliv. Mohlo by být metaforou, a jak jsme na mnohých případech ukázali, zdaleka ne ojedinělou. Stejně jako dnešní, tak i tehdejší čtenář Teigových textů mohl být v tomto ohledu na rozpacích. Úskalí této interpretační nejistoty si Teige postupně uvědomil a vyjadřuje se k němu v první části Manifestu poetismu:

Po idealizovaných proletářích, barikádách a rudých praporech přišla doba a móda „svobodného žongléřství“, [...] doba „klaunů, tanečnic akrobatů, námořníků a turistů“, harklekynády citů a představ“, tedy ten „excentrický karneval a velikolepý zábavní podnik“. Z metaforických charakteristik stala se témata a veršům počestně parnasistických dostalo se tu nových syžetů. Odtud se stal poetismus, proti našim

¹¹¹ TEIGE, Karel. O humoru klaunech a dadaistech [1924]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 585–586.

¹¹² Tamtéž, s. 584.

*původním úmyslům, uměleckým směrem, recentním ismem, poslední kapitolou literárních dějin a poetickou školou, v nižších sférách dokonce formulkou.*¹¹³

Ať už v pozitivním, nebo negativním smyslu, Teigova konceptualizace poetismu našla odraz v soudobé literární produkci. Různorodé tematizace kouzelníků, akrobatů, sportovců a vynálezců v dílech členů Devětsilu netřeba vyjmenovávat. Spíše než obsahové podněty pro umělecká díla jsou pro Teigeho vzorem umělce. Pojí se v nich tvůrčí řád s emocionálním působením. Jsou ztělesněním představy moderního umění jako sportu a cirkusu.

Také funkce synestézií v Teigových textech úzce souvisí s poetistickým programem. Užití literární synestézie legitimizuje „*ide[u] korespondence a jednotnosti umělecké emoce.*“¹¹⁴ Vždyť když Teige hledá oporu pro existenci smyslových korespondencí v minulosti, jako jeden z důkazů udává právě synestetické charakteristiky umění. Vedle toho tu dochází ke stejnému jevu, jaký jsme pozorovali u Štyrského textu *Obraz*. Štyrský v něm považuje plakát a jeho sdělovací prostředky za klíčové pro další vývoj výtvarného umění, přičemž sám tyto prostředky jako simultánní čtení nebo užití krátkých hesel v textu využívá. Podobně se to má se synestéziemi u Karla Teigeho. Jeho texty aspirují stát se, alespoň konceptuálně, poezií pro pět smyslů.

¹¹³ TEIGE, Karel. Manifest poetismu [1928]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 560.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 577. Zvýraznil KT.

4. ZÁVĚR

Pokusili jsme se načrtnout vývoj Teigova myšlení od razantního odmítnutí veškerého předešlého uměleckého vývoje k postupnému začlenění poetismu do linie počínající se romantismem, jmenovitě poezií Charlese Baudelaira. V Teigově pojetí směřuje poezie právě k synestetičnosti (sám Teige pojem synestézie nepoužívá). Ačkoliv se synestézie v Teigeho textech začínají objevovat až v posledních letech sledovaného období, na proměnách Teigova myšlení lze pozorovat jisté zárodečné momenty už v letech 1923–1924, kdy se Teige soustředí na vztah textu a obrazu. Materiál poezie – slovo – má pro Teigeho vizuální povahu. Kromě toho, že poezie se již nemá recitovat, pozbývají slova i svých arbitrárních významů. Na důležitosti nabývá typografie. Součástí básnických textů jsou vizuální prvky, které spoluvytváří jejich smysl. Poezii, sama intelektuální činnost, podle Teigeho působí fyziologicky a spirituálně. Jedním z prostředků k docílení takového účinku mají být právě synestézie. Zjistili jsme, že zatímco je třeba pro svoji zásadní rozdílnost odlišovat psychologickou a metaforickou synestézii, Teige tak nečiní, naopak oba jevy vzájemně opodstatňuje – synestetické metafory používá jako důkaz pro synestézii psychologickou.

Abychom se my této nepřesnosti vyvarovali, věnovali jsme nejprve prostor rozlišení obou pojmů. K vymezení synestézie-metafory jsme použili teorii konceptuální metafory. Učinili jsme tak mimo jiné z toho důvodu, že si tato teorie všímá systematickosti metafor vzhledem ke zdrojovým a cílovým doménám. Umožnilo nám to jednoduše vymežit synestézi jako metaforu, jejíž zdrojová a cílová oblast se váže k smyslovým počítkům. Dále jsme ji zvolili s ohledem na umělecká, neliterární díla jako ta výše zmíněných Pešánka a Ponce, která pracují s transponováním smyslového vjemu do odlišné smyslové modality. Teorie konceptuální metafory totiž pracuje i s neliterárními metaforami. Vytváří se tak prostor pro další výzkum, který by mohl dát do souvislosti literární a neliterární umělecká díla právě na základě společného uplatnění synestetické metafory.

5. PRAMENY

FUČÍK, Julius. Osud jako dekorace [1927]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 484–488.

HONZL, Jindřich. O proletářském divadle. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 87–98

MATHESIUS, Bohumil. Poetické hrany [1927]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 479–483.

MÁCHA., Karel Hynek. *Básně a dramatické zlomky*. JANSKÝ, Karel (ed.). Praha: SNKLHU, 1959.

NEBESKÝ, Václav. Umělecký defétismus [1921]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 115–119.

NEZVAL, Vítězslav. Podivuhodný kouzelník. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 32–50.

NEZVAL, Vítězslav. Abeceda. *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 3–4.

NEZVAL, Vítězslav. Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém [1924]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 566–570.

PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus* [1941]. Praha: AMU a Kunsthalle, 1921.

PÍŠA, Antonín Matěj. *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924–1926*. Praha: František Svoboda a Solař Roman, 1927.

SEIFERT, Jaroslav. Paříž. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 168–171.

ŠÍMA, Josef. O výtvarném umění. *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 16.

ŠTYRSKÝ, Jindřich. Obraz. *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 1–2.

TEIGE, Karel, VLADYKA, Ladislav. *Orfeus*, 1920, 1.

TEIGE, Karel. Artuši Černíkovi do Višňovic, dopis ze září 1920, LA PNP 75/71/0718.

TEIGE, Karel. Novým směrem [1921]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 90–96.

TEIGE, Karel. Obrazy a předobrazy [1921]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 97–103.

TEIGE, Karel. S novou generací (polemické poznámky) [1921]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 134–147.

TEIGE, Karel. Nové umění proletářské [1922]. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 5–18.

TEIGE, Karel. Umění dnes a zítra. In: TEIGE, Karel, SEIFERT, Jaroslav (eds.). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice, V. Vortel, 1922, s. 187–202.

TEIGE, Karel. Malířství a poesie. *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 19–20.

TEIGE, Karel. Moderní umění a společnost [1924]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 505–513.

TEIGE, Karel. Poetismus [1924]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 554–561.

TEIGE, Karel. Poezie pro pět smyslů [1925]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 191–196.

TEIGE, Karel. Charles Baudelaire [1927]. In: týž. *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 168–219.

TEIGE, Karel. O humoru klaunech a dadaistech [1924]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 571–586.

TEIGE, Karel. Slova, slova, slova [1927]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 331–354.

TEIGE, Karel. Století romantismu. *Kmen*, 1926–1927, 1, s. 188–191.

TEIGE, Karel. Manifest poetismu [1928]. In: *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972, s. 557–593.

TOMAN, Karel. *Básně*. PÍŠA, A. M. (ed.). Praha: SNKLU, 1962.

U. S. Devětsil [1920]. In: *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. VLAŠÍN, Štěpán. (ed.). Praha: Svoboda, 1971, s. 81–83.

VANČURA, Vladislav. *Amazonský proud. Dlouhý, široký a bystrozraký*. HAVEL, Rudolf (ed.). Praha: Československý spisovatel, 1959.

6. ODBORNÁ LITERATURA

ARISTOTELES. *O duši*. Přel. KRÍŽ, Antonín. Praha: P. Rezek, 1995.

BAUER, Michal. Proletářské umění. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepce a proměny postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK, TOGGA, 2011, s. 263–277.

BEČKA, Josef V. Sloh konkrétní a abstraktní. *Naše řeč*, 1988, 71(5), 225–231.

BRABEC, Jiří. 1921. Zrod české poválečné avantgardy. In: PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Praha: Academia, 2010, s. 350–365.

CYTOWIC, Richard E. *Synesthesia*. MIT Press, 2018.

GIBBS, Raymond W. *Metaphor wars. Conceptual metaphors in human life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

CHVATÍK, Květoslav., PEŠAT, Zdeněk. Poetismus. In: tíž (eds.). *Poetismus*. Praha: Odeon, 1967. s. 363–382.

KOVECSES, Zoltan. *Metaphor and Emotion. Language, Culture and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

MICHALOVÁ, Rea. *Karel Teige. Kapitán avantgardy*. Praha: Kant, 2016.

POMAJZLOVÁ, Alena. Devětsil 1920–1925. In: táž (ed.). *Devětsil 1920–1931*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2019, s. 7–38.

ŠALDA, František Xaver. O nejmladší poezii české. In: týž. *Studie z české literatury*. HAVEL, Rudolf (ed.). Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 129–200.

ŠIDÁK, Pavel. Konceptuální metafora. In: MÜLLER, Richard a ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012, s. 263–265.

TERNAUX, Jean-Pierre. Synthesia. A Multimodal Combination of Senses. *Leonardo* 36, 2003, 36(4), 321–322.

TOMAN, Jindřich. Platformy provozu. Devětsil a jeho časopisy. In: POMAJZLOVÁ, Alena (ed.). *Devětsil 1920-1931*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2019, s. 39–62.

VAŇKOVÁ, Irena, Iva NEBESKÁ, Lucie SAICOVÁ ŘÍMALOVÁ, Jasňa PACOVSKÁ. *Co na srdci, to na jazyku. Kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Karolinum, 2005.

VOJVODÍK, Josef. Abeceda. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepce a proměny postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK, TOGGA, 2011, s. 63–73.

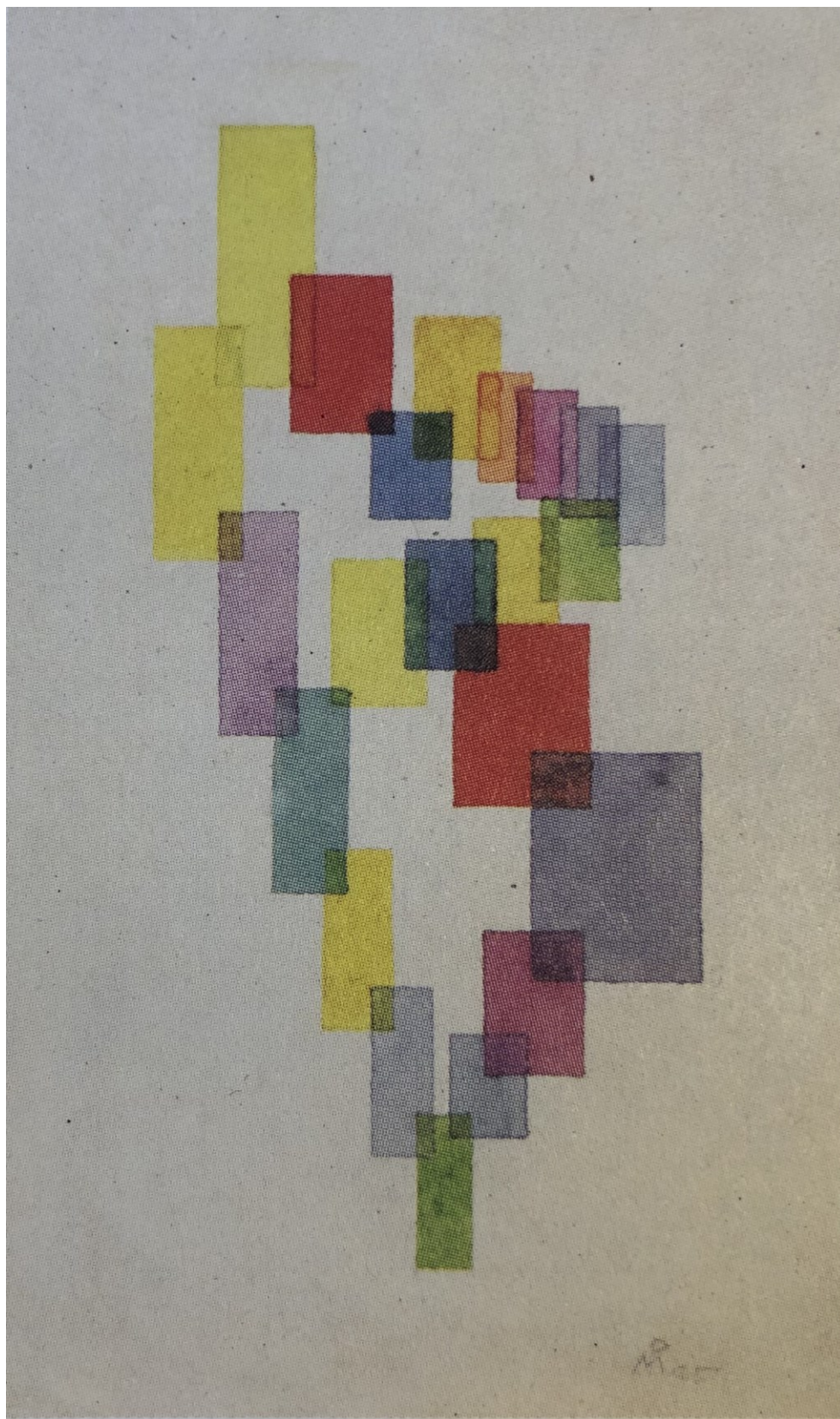
WIENDL, Jan. Řád nového života a tvorby. Karel Teige – sen, utopie a zklamání. In: týž. *Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století*. Praha: FF UK, 2014, s. 30–44.

WUTSDORFFOVÁ, Irina. Estetická funkce a funkcionalismus. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan (eds.). *Heslář české avantgardy. Estetické koncepce a proměny postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK, TOGGA, 2011, s. 123–134. Přel. Josef Vojvodík.

7. SEZNAM PŘÍLOH

1. PONC, Miroslav. Vizuální partitura, 1925, tužka, akvarel, papír, 30,5 × 17,5 cm.
2. ŠTYRSKÝ, Jindřich. Obraz. In: *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 1.
3. Písmeno R z básně Abeceda. NEZVAL, Vítězslav. Abeceda. *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 4.
4. Rébus. SEIFERT, Jaroslav. *Na vlnách TSF*. Praha: V. Petr, 1925, s. 40.
5. TEIGE, Karel. Pozdrav z cesty, 1923, koláž, papír, 33,1 × 23,5 cm, Galerie hl. m. Prahy.

[1] PONC, Miroslav. Vizuální partitura, 1925, tužka, akvarel, papír, 30,5 × 17,5 cm.



obraz

Štyrský

OBRAZ = živou reklamou a projektem nového světa a života
= produkt života **VŠE OSTATNÍ = KÝČ!**

Funkce obrazu { praktické, účelné, srozumitelné
propagační
organizující a komponující

OBRAZ { energii
kritikou
hybnou silou } **ŽIVOTA**

Požadavek: obraz musí být aktivní

musí něco dělat ve světě, v životě. Aby vykonal úlohu, uloženou v jeho ploše, nutno ho strojově rozšířit 1.000, 10.000, 100.000 exemplářů. Reprodukce. Grafika letákem.

Nenávidím obrazy jako snoby, jež je kupují z touhy po jedinečnosti, aby mezi 4 stěnami estétského přibytku vzdychali před nimi v lenočkách (à la Matisse!). Obraz visící na stěně v uzavřeném prostoru, jalová dekorace, pro nic a za nic, nic nedělá, nic nechce, nic neříká, nežije.

originál — unikát

obraz není jen obrazem!!

Teige:

BUĎ PLAKÁTEM!
reklamou a projektem nového světa

Návrh, projekt nového světa — vynalézáním nových, krásnějších, užitečnějších forem a hodnot života

— tvořením nových, krásnějších, užitečnějších forem a hodnot života

Reklama a propagace nových, krásnějších, užitečnějších forem a hodnot života.

Nový svět neleží ve hvězdách, v oblacích, ale na zemi. Mnohé z nového světa už známe, máme a žijeme

PROPAGACE

nové krásy, zdraví, rozumu, svobody, řádu, radosti, veselí Života.

Goll: Chapliniáda (kino). — Černík: Radosti elektrického století. — Nezval: Rozumnost bezhlavé veselosti. — Krejcar: Amerikánismus. — Bírot: Poesie pléneru. — Teige: Paříž. — Seifert: Paříž. — Picasso-Seurat: Cirkus. III. Internacionála. — Film (Variété, Cirkus)

Reklama: idejí

knih

revoluce

akcí a atrakcí

Rozhodně ne propagace: „Mánesa“, Ibsena, Stinnesa, Poincaré, buržoazie, sociálpatriotů, akademií, salonů, KU-KLUX-CLAN

OBRAZ

stavět

kladná činnost

objektivní

bourat

záporná činnost

osobní

ŽURNALISTICKÁ KARIKATURA REVOLUČNÍ ničí, bíčuje, nenávidí.

[3] Písmeno R z básně Abeceda. NEZVAL, Vítězslav. Abeceda. *Disk. Internacionální revue*. Brno: U. S. Devětsil, 1923, s. 4.



[4] Rébus. SEIFERT, Jaroslav. *Na vlnách TSF*. Praha: V. Petr, 1925, s. 40.

Rebus

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

(Čím větší čísla — tím větší štěstí)

[5] TEIGE, Karel. Pozdrav z cesty, 1923, koláž, papír, 33,1 × 23,5 cm, Galerie hl. m. Prahy.

