

R e D

I.

1927-1928

Handwritten signature in pink ink, possibly reading "G. W. L. W."

ReD

Revue svazu moderní kultury

D E V Ě T S I L

Revue internationale illustrée de l'activité
contemporaine

Internationale Monatsschrift für moderne
Gestaltung

Redakce: KAREL TEIGE, Praha II., Černá 12.
Zástupce redakce v Brně: Dr. B. Václavěk, Brno,
Vaškova 11. Administrace: Jan Fromek, nakladatel-
ství ODEON, Praha III., Chotkova 11.

ROČNÍK I.

říjen 1927 - červenec 1928



PRAGUE, Tchécoslovaquie

1

RED

měsíčník pro moderní kulturu
redaktor: Karel Teige

ROČNÍK I.
1927-1928

PRAHA
Odeon - Jan Fromek

RED

Ročník I. (říjen 1927—červenec 1928)

T E X T

BÁSŇE

GUILLAUME APOLLINAIRE: Vítězství (Pfe- ložil K. Telge)	272	STEPHANE MALLARME: Světice (Pfeř. Vil. Neval)	96
— 14. června 1918 (Pfeř. K. Telge)	5	PIERRE MINET: Amour. Beauté	147
KONSTANTIN BIEBL: Pročlnační	8	ST. K. NEUMANN: Magnolie	100
— 8 lidí, jež dováží čaj a káva	130	VITĚZSLAV NEZVAL: Póème pour Philippe Soupault. (Třad. par Jiří Voskovec)	5
— Na bílém poliání	130	E. A. POE: Heleně (Pfeř. Vil. Neval)	96
— ○ ○ ○	131	JAROSLAV SEIFERT: Mokřý obraz	13
— Slametan	218	— Tanec dřívích kolli	273
PIERRE ALBERT BIROT: Paříž v květnu (Pfeřložila J. Nevařilová)	193	PHILIPPE SOUPAULT: Do Prahy	3
FRANTIŠEK HALAS: Beute	14	— Westwego (Pfeř. J. Voskovec)	17
— Spánek	118	TRISTAN TZARA: Saut blanc cristal	143
— Krev útvarů	121	— Štok bílý křítal (Pfeř. Jar. Seifert)	144
— Blut der Kindheit (Deutsch von P. Kiser)	297	JIRÍ VOSKOVEC: Dvě básně	16
— Anraal (Deutsch von Paul Kiser)	297	VILÉM ZÁVADA: Matkaraf ples	217
LAUREAMONT (ISIDORE DUCASSE): Zpěvy Malžorcevny	7, 129		

KRÁSNÁ PROŠA

E. BABEL: Gedali	135	JIRÍ MARÁNEK: Šlím se sedí	15
BLAISE CENDRARS: O nářera zlata v Kal- ifornii (přeložila Odeona)		— Laskavý vrah	134
JOS. DELTEIL: Alice, Trubka, Cholera (př- ložila Odeona)		PH. SOUPAULT: Bratři Durandová (přeložila Odeona)	
KAREL KONRÁD: Lenost a jist	101	V. VANČURA: S. A. (Nemocná dívka)	249

ESTETIKA, FILOSOFIE, PSYCHOLOGIE, KRITIKY, MANIFESTY, ESSAYE A POZNÁMKY

P. A. BIROT: Zrušení interpunkce	131	ŠTYREŠKÝ & TOYEN: Artificialismus	26
JULIUS FUCIK: Ch. Baudelaire	10	KAREL TEIGE: Marcel Proust	31
V. G.: Henri Rousseau	117	— Hyperóda	35
A. HESNARD: Všeobecné použití psychoana- lyzy	356	— Sovětský konstruktivismus	54
JINDŘICH HONZL: Taneční masky primití- vů (I.) 105, (II.) 146		— Malř J. Štína	274
E. LISSICKIJ: Element a vyzář	82	— Ultrafialové obrazy	315
— Konstruktivismus	188	— Manifest Poetismu	317
E. MALESPINE: Zesláno a varidealismu	200	TICHONOV: Sovětská kniha	51
PIET MONDRIAN: Neoplasticismus a malřství	26	B. VÁCLAVIK: Akrobat	14
VITĚZSLAV NEZVAL: Nášesti o Poetismu	99	— Fronta	30
— Básně F. Halasa	103	— Vzkříšení románů?	95
— Kapka iskousta	307	— Typ revolučního žurnalisty	220
REDAKCE: Red	1	— Osobnostný ruchas	354
— Básnička „Bajó a zřitek“	89	— Zkušenost generace	224
PHILIPPE SOUPAULT: Štyreský & Toyen	217	— 3 románky	159
F. X. ŠALDA: Dva představitelé Poetismu	91	— Nová admetická prosa	358
		— Karel Konrád	122
		— Vilém Závada	123
		JIRÍ WEIL: Vrník LEPA	83

DIVADLO, KABARET, CIRKUS, MUSIC-HALL, TANEC A BALET

JULIUS FUCÍK: Vancurova scénická básně	127	VIT. NEZVAL: K tvorbě Jindřicha Honzla	267
G. R.: Isadora Duncanová	123	VIT. ORTELO: Scéna a hmota	268
JINDŘICH HONZL: Vost-Pocher-Berze	32	OSVOBOZENÉ DIVADLO: Repertóje	188, 247
— Geroženská Divadlo	39	— Dostky	273
— Židovské komediální divadlo v Moskvě	71	REDAKCE: Včt Jindřicha Honzla	38
— Ruský balet	127	V. VANCURA: E. A. (Nemocná dívka)	249
— Příběh vojáka	159	VOSKOVCE & WEISCH: Music-hall a co z to- ho pešlo	264
— O modernost v českém divadle	251	F. C. WEISKOPF: Piscatorova divadlo	153
— Jasmína Horáková	262		
K.: Skupina Janyily Kréščikové	155		

HUDBA

A. M. AVRAMOV: Univerzální režisérský systém	277	L. THEREMIN: Nové cesty hudební tvorby	154
K.: Pruská opera	159		

FILM A FOTOGRAFIE

ARTUŠ ČERNÍK: Sovětský film	69	E.: Film	43, 159
E. DONCE-BRIEY: Mecenství kina	227	E. MARKALOUS: K mikrofilmografii	151
CHARLES CHAPLIN: . . . Nihilé	280	R. V.: O ruském filmu	201

SOCIALISMUS A TRÍDNÍ BOJ

VLADIMÍR ANTONOV-OVSEJENKO: K 16. východu října	49	— Osvěty 15. východu diktatury proletariátu	160
JULIUS FUCÍK: Demokracie na Pařížské	224	— O svobodě	232
— P. Peroutka, p. Čapěk a parlamentarismus (Košick.)	203	— Nový film	204
REDAKCE: Stávka stavebního dělnictva	43	— Podobenství USA. (obědlná č. 8.)	
— Výzva	43	J. S.: Bache (Košickace.)	46
— Výsledky voleb	88	STALIN: Leninův pracovní styl	57
— Konfikace	85	J. SVOBODA: Deset let	80
		E. VÁCLAVEK: Keřby u Moskvy	171

ARCHITEKTURA, URBANISMUS, PRŮMYSL A BYTOVÁ OTÁZKA

ADOLF BEHNE: O stavbě měst	190	MIES VAN DER ROHE: Bydlení	108
LE CORBUSIER & PIERRE JEANNERET: Pá- řezí o architekturu	184	— Architektonické skřesky 161, 164, 170, 172, 173	43
— Poznámky	187	VIT. ORTELO: O architekturu	182
M. J. GINSBURG: Architektura v ESER	45	Z. ROSSMANN: Architektura a společná zřízení	62
— Nové architektonické metody	77	KAREL TEIGE: Sovremennaja Architektura	66
WALTER GROPIUS: Základy „Bauhausu“	181	— Palác Národní v Zenevě	87
W. GIUSTI: Vicinato Paladini	298	— Le Corbusier a Zeneva	189
JOSEF HAVLÍČEK: Řada obytných domů	197	— Společná mešitododní architektura	193
L. HILBERSKIMER: Internacionální nová ar- chitektura	181	— Mezi technické Bauhaus	139
KAREL HONZIK: Architekt Karel Šifert	17	E. VÁCLAVEK: Keřby u architektury	108

VĚDY A TECHNIKA

A. HESNARD: Všeobecná aplikace porobna- lyvy	286	VILEM SANTHOLZER: Architektura hmoty	209
---	-----	--	-----

FYSICKÁ KULTURA

F. PÍSEK: Fysická kultura v ESER	139
--	-----

TYPOGRAFIE A REKLAMA

K. TICHONOV: Sovětská kniha	81	— Typografie	125
R.: Degrá	123		

FEUILLETON

JOSEF HORA: Hrást dojezd	51	ROSSMANN a VÁCLAVEK: Brna, spf, sladre spf	155
VLAD. MAJAKOVSKIJ: Cestoval jsem takhle	84		

REFERÁTY, ZPRÁVY A GLOSSY

str. 4, 14, 20, 22, 28, 41, 42, 43, 44, 47, 88, 94, 117, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 137,
121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 137.

ZPRÁVY NAKLADATELSTVÍ ODEON A ADMINISTRACE REDU

str. 44, 45, 66, 68, 69, 88, 123, 189, 231, 232, 272, 279, 302, 314, obálky čísel 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10.

OBRAZY A SOCHY

ALJASKA: Taneční maska	108	MONDRIAN: Obraz	27, 209
HANS ARP: Arpadem	110	O. MRKVICKA: Židli	115, 125
— Relief	283	— Ilustrace (obálka 2. 3.).	
— Autoportrét	145	T. MURAYAMA: Placinka	145
W. BAUMEISTER: Obraz	141	F. MUZIKA: Asparagus	204
BRANCUSI: Spící muža	150	V. PALADINI: Jonglerie	256
CERNOŠSKÁ SOCHA	107, 181, 182	PICABIA: Obraz	145
DEGAŠ: U fotografa	208	PICASSO: Židli	110
THEO V. DOSSBURG: Obraz	28, 286	— Kariikatura G. Apollinara	257
MAX ERNST: Půlka	149	HENRI ROUSSEAU: V prašce	117
— Přirodopis	149	O. ROZANOVA: Přístav	59
L. FEININGER: Nafe	141	JOSEF EIMA: Baveli	281
ADOLF HOFFMEISTER: Divadelní karikatury	233	— Ml. 1927	282
— Ilustrace	302	— Potenciál	282
CHAGALL: O mláči	59	— Krov	283
CHIRICO: Jarní státi	112	— Neokatečtí stla	283
— Metafyzický interieur	113	JINDRICH ŠTYRSKÝ: Jivoatha	28
— Kresba	275	— Krajina v oblacích	51
JAVA: Taneční maska	108	— Utocná	127
KANDINSKIJ: Kompozice	62	— Povodeň	213
— Černý trojúhelník	62	— Harar	212
PAUL KLEE: Obalový vítr	148	— Na jezeře	247
FERNAND LEGER: Schodišti	114	— Nátery na píšti	247
LIPSCHITZ: Studia (obálka 2. 4.).		IVES TANGUY: Kresba	147
LISSITZKI: Prouz	81, 140, 294	TATLIN: Kontrolcel	140
K. S. MALEVIČ: Obraz	60	TOYEN: Akvacium	29
— Forma C	60	— Patz morgana	31
ANDRÉ MASSON: Kresba	276	— Rýsovišti	119
VADIM MELLER: Masky	293	— Čajovna	212
MEKICO: Rušif	293	— Vrak	212
MOHOLY-NAGY: Konstrukce	142	— Breti	243
— Konstrukce	242	— Holandská krajina	243

FILM

VIKING EGDELING: Diagonální syndromie	293	FUDOVKIN: Matha	70, 71
FRIGO (Buster Keaton)	24	MAN RAY & HENRI CHOMETTE: Abstrak- ní film	292
CHAPLIN: Zlatá horečka	21	HANS RICHTER: Abstrakční film	249
— Cirkus	288, 289		
ALLAN NAJIMOVA	293		

FOTOGRAFIE, FOTOMONTÁŽE, FOTOGRAMY, TYPOGRAFIE, REKLAMA, PLAKÁTY

HANS ARP: Fotomontáž	145	— Foto (obálka 2. 1.).	
MOHOLY-NAGY: Fotogram	109	— Fotomontáž (obálka 2. 7.).	
— 2 plakáty	287	PAUL STRAND: Foto stroje	209
— Fotomontáž	249	ŠTYRSKÝ A TOYEN: Patz (obálka 2. 7.).	
MAN RAY: Fotogram	23, 144	KAREL TRIG: Plakát oslav říjnové revoluce (obálka 2. 2.).	
— Cirkus	211		
JAROSLAV ROSSLER: Foto	24, 211, 293		

— Typografická kompozice (obálka č. 2.).	
— Typografická kompozice (obálka č. 3.).	
— Typografická kompozice	295
— Plakát Odeon (obálka č. 10.).	
— Fotomontáž	334

K. TRŠICKÝ: Fotografy	109, 211
VÝKLADNÍ SKŘÍNĚ	147, 151
ZPRAVODAJSKÉ A VEDECKÉ SNÍMKY: 37, 66, 139, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 215, 216, 242, 252, 253, obálky č. 5, 6, 8, 9.	

DIVADLO, MUSIC-HALL, CIRKUS, TANEC

JOSEFINA BAKEROVÁ	25, 291
MIROSLAVA HOLEBACHOVÁ	238, 242
JARMILA HORÁKOVÁ	201
JOSEF CHOCHOL: Návrh divadelní budovy	232
SKUPINA JARMILY KRÖSCHLOVÉ	244
MILČA MAYEROVÁ	242, 243
MEIERCHOLD	58
VADIM MELLER: Divadelní maska	293
O. MRKVIČKA: Kostymy	237
VIT OBETEL: Scéna	245
OSVOBOZENÉ DIVADLO: Účel a zák 129, 241 — Někdy také	234
— Pisy Turellovy	235, 236

— Methusalem	237, 238
— Nevěsta	238, 239
— Trpasličí	241, 244
— Vest-pocket Revue	32, 240, 247
— Smoking Revue	240, 246, 250
— Členové ensemblu 234, 235, 236, 237, 238, 240, 242, 243.	
MAN RAY: Cirkus	211
IDA RUBINSTEINOVÁ	218
JAROSLAV RÖSSLER: Fotomontáž pro Osvo- bozené divadlo (obálka č. 7.).	
TANEČNÍ MASKY	106, 108, 151, 152
ZIDOVSKÉ DIVADLO V MOSKVĚ	72

ARCHITEKTURA, URBANISMUS, PRŮMYŠLOVÉ UMĚNÍ, BYTOVÁ KULTURA

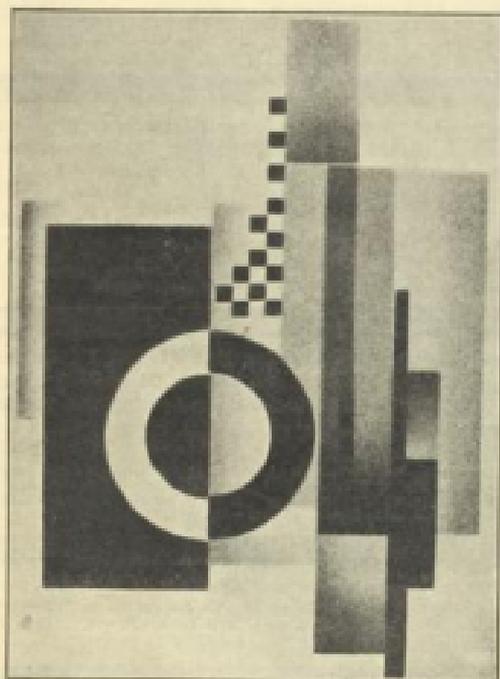
BAUHAUS	22, 8, 116, 166, 170, 171, 240
MARCEL BREUER: Nábytek	22, 116, 171, 240
— Seriové domky	172
A. K. BUROV: Venkovský dům	65
— Divadlo v Moskvě	166
BUROV & PARUSNIKOV: Domy v Ivanovo- Vozněnsku	63
LE CORBUSIER & PIERRE JEANNERET: — Palác národů v Ženevě	157
— Úlový dům	162
— Pavillon L'Esprit Nouveau	162
— Weissenhof-Stuttgart	171
C. VAN EELSTEREN & THEO VAN DOES- BURG: Kvadrát	164
FIAT: Továrny v Turíně	165
B. FEUERSTEIN: Vila	184
JAROSLAV FRAGNER: Barandov 341, 342, 343 — a KAREL HONZIK: Rodinný dům	185
GINSBURG, VLADIMIROV, PASTERNAK: — Rusberg v Moskvě	65
GOLOSOV: Elektroinst. v Moskvě	167
WALTER GROPIUS: Bauhaus	166
— Weissenhof-Stuttgart	116, 169, 170
JOŠ HAVLÍČEK: Řada obytných domů	191
— a DR. ING. JAR. POLÍVKA: Most přes Nuselské údolí v Praze	190
K. HONZIK: Dům lékařů	174, 175
— a JAROSLAV FRAGNER: Rodinný dům	185
JOŠ CHOCHOL: Obytný dům	187
— Osvobozené divadlo	232
— Dům v Turnově	355
JANOM. KEEJCAR: Vila v Praze 23, 21, ob. č. 5. — Vila	175
— Palác „Jednoty“	177

— Kino	178, 179
— Olympic	180
— Stadion Spartakiády 328, 329, obálka č. 10. — Nábytek	240
LEONIDOV: Lesní dvůr	67
E. LINHART: Dům v Hostivaři	18
— Atelierový domek	138
LISSITZKI: Mraňohrapy v Moskvě	67
— Režalítě	254
ADOLF LOOS: Hooel Babylon	237
— Dělnické domy	353
MALEVIČ: Architektura (Forma C)	60
E. MENDELSON: Továrna v Leningradě	165
MOLNÁR FARKAS: Dům 6x6	181
GEORG MUCHE: Obytný dům	183
E. NEUTRA: Obchodní dům	161
NORPOLK: Hangar	166
VIT OBETEL: Adaptace domu	176
J. J. P. OUD: Stuttgart-Weissenhof	169
V. PALADINI: Seriové domky	296
RIETVELD A SCHRÖDER: Vila v Utrechtu	163
Z. ROSSMANN: Obytná dělnická budka	173
KAREL SEIFERT: Vila	18
— a P. SMITANA: Školy v Bratislavě	17
MART STAM: Stuttgart-Weissenhof	166
M. SEZUKA: Obytný dům	186
VLADIMIROV A KRASILNIKOV: Univerzita v Minsku	64
VELIKOVSKIJ: Gostorg v Moskvě	69, 230
BRATRI VESNINGOVÉ: Meotorg v Moskvě	68
VÝKLADNÍ SKŘÍNĚ	111
VÝSTAVA „DIE WOHNUNG“ — (Stuttgart- Weissenhof)	168, 169
VÝSTAVA ARCHITEKTURY v Moskvě	66

REED

časopis pro moderní kulturu

1



Rössler

po konfiskaci nové opravené vydání



NEZVAL
BIEBL
SEIFERT
HONZL
VÁCLAVEK
FUČÍK
ŠTYRSKÝ
TOYEN
KREJCAR
LAUTREAMONT
APOLLINAIRE
PROUST
SOUPAULT
BAUDELAIRE

et

říjen 1927

ODEON

6 Kč

ReD

REVUE SVAZU MODERNÍ KULTURY „DEVĚTSIL“. Vychází 1. každého měsíce, kromě prázdnin. REDIGUJE KAREL TEIGE, PRAHA. Redakci zastupuje v Brně Dr. B. VÁCLAVEK, Brno-Židenec, Vaškova 11. Vydavatel a nakladatel: Jan Fromek, nakladatelství ODEON, Praha III. Chotkova 11. Předplácí se na rok 60 Kč, na půl roku 30 Kč, jednotlivá čísla po 6 Kč. Pro cizímu valutární úprava.

Teč. 6398, Čís. sek. 601a 289873.

redaktor: *Věškeré záležitosti pro redakci adresujte: | Envoyer toute la correspondance concernant la direction de la revue:*

directeur: **KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague-Tchécoslovaquie**
Schriftföhrer:

ČÍSLO 1.

1. října 1927.

AUTÓŘI: Philippe Soupault - Vitězslav Nezval - Guillaume Apollinaire - Konstantin Biebl - Lautréamont - Julius Fučík - Jaroslav Seifert - František Halas - Bedřich Václavek - Jiří Mařánek - Jiří Voskovec - Štyrský & Toyen - Piet Mondrian - Karel Henčík - Jindřich Honzl - Karel Teige. — VYOBRAZENÍ: † Karel Seifert - Pavel Smetana - Evžen Linhart - Jaromír Krejcar - Bauhaus - Jaroslav Rössler - Chaplin - Frigo - Bakerová - Man Ray - Doesburg - Mondrian - Jindřich Štyrský - Toyen - Osvobozené divadlo.

ReD, revue internationale illustrée de l'activité contemporaine. Publiée par l'Union des artistes modernes „Devětsil“ à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Éditeur Jan Fromek, librairie ODÉON, Praha III. Chotkova 11. Abonnements: Un an (10 numéros) — 60 Kč, u.1 numéro — 6 Kč. Pour l'étranger d'après le change du pays.

No. 1

October 1927

AUTEURS: Philippe Soupault - Vitězslav Nezval - Guillaume Apollinaire - Konstantin Biebl - Lautréamont - Julius Fučík - Jaroslav Seifert - František Halas - Bedřich Václavek - Jiří Mařánek - Jiří Voskovec - Štyrský & Toyen - Piet Mondrian - Karel Henčík - Jindřich Honzl - Karel Teige. — IMAGES: † Karel Seifert - Pavel Smetana - Evžen Linhart - Jaromír Krejcar - Bauhaus - Jaroslav Rössler - Chaplin - Frigo - Bakerová - Man Ray - Doesburg - Mondrian - Jindřich Štyrský - Toyen - Osvobozené divadlo.

ReD, internationale Monatschrift für moderne Gestaltung. Schriftföhrer: KARL TEIGE, PRAG. Herausgeber: Verein für moderne Kultur „Devětsil“, Prag. Verleger: Jan Fromek, Odeon-Verlag, Prag III. Chotkova 11. Abonnement: Ein Jahrgang (10 Hefte) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

Nr. 1

Oktober 1927

AUTOREN: Philippe Soupault - Vitězslav Nezval - Guillaume Apollinaire - Konstantin Biebl - Lautréamont - Julius Fučík - Jaroslav Seifert - František Halas - Bedřich Václavek - Jiří Mařánek - Jiří Voskovec - Štyrský & Toyen - Piet Mondrian - Karel Henčík - Jindřich Honzl - Karel Teige. — BILDER: † Karel Seifert - Pavel Smetana - Evžen Linhart - Jaromír Krejcar - Bauhaus - Jaroslav Rössler - Chaplin - Frigo - Bakerová - Man Ray - Doesburg - Mondrian - Jindřich Štyrský - Toyen - Osvobozené divadlo.

Všecka práva překlada i přetisku článků a reprodukce vyobrazení vyhrazena redakci ReDa. Citování dovoleno jen s výslovným uveřejněním pramene. Za podepsané příspěvky odpovídají autoři, za anonymní či šifrované redakce. ZA REDAKCI ODPOVÍDÁ KAREL TEIGE. Za inserční část listu odpovídá vydavatelství. Tiskárna knižnická Orbis, Praha XII-Vižňohrad, Fochova 62. Telefon 519-4-1.

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III. Chotkova 11. Kdo si ponechá toto první ukázkové číslo, bude považován za odběratele celého ročníku.

Inserujte v ReDa! Žádejte ReD u všech knihkupců, v trafikách, čítárnách a kavárnách! Agitujte pro nás i tisk mezi svými známými!

ReD (= revue Devětsilu) chce být syntetickým časopisem mezinárodní moderní kulturní tvorby. Jeho obsahem bude prostě život moderní tvorby, zrod nových forem, vítězství vynálezů a napětí experimentů. Chce být prospektem ideí, které se realizují, i těch, které dosud nejsou či nemohou být realizovány, reportérem z pracoven a atelierů, kde krystalisují návrhy a formy nových životních hodnot, ukazovatelem výsledků souborné produktivní práce, budující nové podmínky kultury, chce být věstníkem ze všech oborů t. zv. uměleckých i naučných, zkrátka celistvým a úplným panoramatem světa a atlasem poesie.

ReD, chtěje být skutečně syntetickým listem moderní kulturní tvorby, chtěje spolupůsobiti účinně při vytváření nových estetických, vědeckých, sociálních i životních forem, nemůže přirozeně omezovati svůj zájem a svou aktivitu na jednu složku této universální a kulturní práce, na př. na estetickou tvorbu, na „umění“, nýbrž musí být bilancí ze všech oborů moderní produktivity: za produktivní práci bude ovšem pokládati toliko onu, která v dané chvíli odpovídá maximálním požadavkům soudobého života a soudobého člověka, která je zkrátka rekordem.

ReD chce být manifestací a zároveň propagací moderního ducha — centrálou, v níž se sbíhají zprávy mezinárodní kulturní práce, která chce přeměnění a rekonstruování svět a vytvoření nové podmínky života a práce na základě organizace společnosti, orientované k spravedlivé a racionální hospodářsko-sociální a civilizační rovnováze. *ReD* chce být spolupracovníkem všech konstruktérů nového lidského vesmíru, spolubojovníkem sociální revoluce, která, přemodelující tvář země, zasazuje tvořivou práci v nový životní organismus, v mladou strukturu socialistického života. Nová kulturní tvorba není toliko náčrtkem a předobrazem budoucích možností, které by se staly konkrétnem a skutečností teprve

uprostřed nových sociálních poměrů, nýbrž je spolupracovníkem revoluční společenské metamorfózy. Jenom ta práce má lidskou závažnost a obecnou kulturní hodnotu, která neustrnuje v úzkém odbornictví, ale, neztrácejíc ničeho na své exaktnosti a dokonalosti, dovede viděti celý obzor života, je si vědoma svých souvislostí s ostatní odbornou, dělnickou a společenskou prací a s pohybem soudobého života, jenom ta práce je kulturním činem a svrchovanou tvorbou, která má své revoluční perspektivy.

Stanovisko ReDu je dáno stanoviskem Svazu Moderní Kultury „Devětsil“, jehož náš list je orgánem. ReD bude tedy především vzorníkem a sborníkem

konstruktivismu a poetismu

Teoreticky i prakticky ukáže smysl, poslání a výsledky těchto metod myšlení, tvorby a života. Vynasnaží se o vyjasnění těchto pojmů a tendencí, bude demonstrovati nové, modernímu duchu a modernímu člověku odpovídající útvary estetické, technické, vědecké i sociální.

Rozpětí aktivního zájmu našeho listu je dáno asi těmito hesly, kolem nichž bude shromažďovat svůj materiál:

poesie ● literatura ● hudba ● tanec ● divadlo ● music-hall a cirkus ● obrazy a sochy ● film a foto ● estetika ● filosofie ● psychologie ● architektura a urbanismus ● technická kultura ● hygiena ● fyzická kultura ● průmysl a organizace práce ● sociologie ● socialismus a třídní boj ● sssr ● události a obrazy ze světa ● žurnalismus a zpravodajství ● agitace a reklama ● typo- a polygrafie ● dokumenty a zprávy ●

Vypočítavše hlavní body redakčního programu, nemusíme vyjmenovávat seznam spolupracovníků, jejichž okruh nebude omezen toliko na členstvo S. M. K. „Devětsilu“. ReD bude otevřen všem, jejichž práce je účastna hnutí, které dává nový tvar životu a nový smysl dějinám přítomnosti a všem dílům, oživeným moderním duchem. ReD bude prostě zjišťovati fakta modernosti, kontrolovati pracovní hypotézy, revidovati aktuální problémy.

ReD povede přesnou demarkační čáru mezi moderní tvorbou a starými, hynoucími formami. Uvede čtenáře k jádru aktuální práce, nakreslí její perspektivu, uváží pro a proti všech řešení, návrhů, teorií a hypotéz. Bude indikátorem dobového napětí a tvůrčí energie a manifestem modernosti.

ReD je rudým signálem přicházející nové epochy kultury.

DO PRAHY

PHILIPPE SOUPAULT

On m'a dit
le temps vole
et là-bas au sommet de la route
cette ville
bat
et près de ce cœur
des amis qui dorment
et qui s'éveillent
quand les grandes cloches
tonnent

Je vous ai reconnu
parce que vous teniez
un chant dans la main droite
et dans la main gauche
un miroir pour y enfermer le soleil
Vous gardiez sous vos paupières
des yeux qui brillaient
comme des couteaux
et j'ai lu dans vos gestes
tous les messages
du pays que nous avons parcouru
ensemble
autrefois
aujourd'hui
Maintenant
dans le nuage des jours
Je ne cherche pas seulement à revoir
la petite rue de l'Or
et les chères agates de St. Vit
ou encore le cimetière juif
et l'horloge du souvenir
Maintenant je vois vos mains
qui sont plus grandes que moi
et qui tournent comme les étoiles
comme les hélices

Je sais que Je ne peux oublier
la grande musique
qui se nourrit des reflets
du fleuve cygne
et qui bondit hors la ville
autour des grandes collines
C'est le rendez-vous des amis
le rendez-vous des tramways lents et rouges
et le chant multicolore
de toute l'amitié triomphante

Je ne sais pas oublier
le goût doux de bílá káva
et le son bleu comme l'alcool
de toutes vos voix
Vous êtes là
trois quatre cinq sept
vous êtes toute une armée
et vous êtes tout seul
devant vous même
avec le courage des jours de pluie
et de la neige des saisons

Il faut encore me tendre la main
de temps en temps
quand vous regardez
une grande maison toute neuve
quand vous écoutez le vent
qui vient de l'ouest
et de Paris

PARIS, JUIN, 1927

NOVINÁŘSKÁ ZPRÁVA: Pařížský „L'INTRANSIGEANT“ otiskuje tuto noticku, nadepsanou: „Mladí Češi a My“: Pan Vítězslav Nezval napsal báseň, věnovanou Philippu Soupaultovi, báseň krásné moderní formy a veselé invence. — Apollinaire a Soupault, pobývše v Praze, v časové vzdálenosti dvaceti let od sebe, zasílí zrna, jež tu vzkvétají v přátelství.

Guillaume Apollinaire:

14. června 1915

Nedá se nic říci

Nic z toho co se děje

Leč máme úsek

Ah! zbloudilý cestovatel!

Ani dopisy

Ale naděje

Ale noviny

Antický meč Marseillaisy Rudeovy

Proměnil se v souhvězdí

Bojuje za nás na nebesích

Avšak to znamená především

Že jest třeba býti z této doby

Ani antický meč

Ani meč

Ale naděje

Přel. k. t.

Poème pour Philippe Soupault

Vítězslav Nezval

Je désire une hirondelle plus grande

Que l'océan

Qui sur son aile apporterait ma table

Couverte pour trois

Jusque vers le Sud où miroitent de menues oasis

A la musique alternative du quintette des races

Mais ma lampe effleure les marches de la prison

Un seul papillon de nuit

Encerclant cette lampe

C'est nous au siècle futur

*Cher Soupault,
En vous regardant je perds mes majuscules
Dans un îlot où la saison bat son plein
Energie aromatique — vos longs doigts touchent le clavier
Dont la suite est la mort*

*Une dame sous le Hradchin vers le soir
Respirera l'odeur de la rose que vous avez laissé tomber
En partance pour diverses Naples*

*Je traduirai de toutes les langues
Que je ne connais point
Mais savez-vous donc comme elles sont belles
Les après-midi brillantes sur les terrasses
Vues à travers la nuit*

*Dites à Guillaume Apollinaire
Que dans les agates de Saint Vît vous avez vu une toile d'araignée
Elle couvre notre petite éternité
Sur laquelle au début du siècle son souffle a passé*

*Dites à Ribémont-Dessaignes
Que la nuit de Saint Philippe et de Saint Jacques
A travers une persienne détraquée de faubourg
J'écoutais le serin muet prononcer le mot fatal « mtasipoj »*

*Qui nous rattache l'un à l'autre
C'était un poète de Prague
Dont le langage ne vous donne à vous que cet unique mot
Dites en vous promenant avec une dame sans yeux
Le long de la Meuse
Au tombeau du poète qui marchait sur les mains de Jeanne-Marie
Que nous aimons la France
Autant que Jeanne-Marie
Ravissante dans n'importe quelle de ses toilettes
Et devant tous ces souvenirs*

*Si beaux si beaux
Souvenirs que dépassent nos autos de sport
Lorsque l'hirondelle revenant d'au delà de l'océan
Reconnaît son printemps aux drapeaux
Que dans la fenêtre nous roulons
Et il pleut*

Prague, 1927

Traduit du tchèque par Jiří Voskovec

Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont: Zpěvy Maldororovy

Nevidíte mne v poslední hodince (píši toto na smrtelném loži) obklopena knězi. Chci zemřít, zkolébán vlnou bouřlivého moře, nebo vzpřímen na horách . . . oči upřeny vzhůru; nikoliv: vím, že můj zánik bude úplný. Ostatně, nemohu očekávat milosti. Kdo otvírá dveře mého pohřebního pokoje? Řekl jsem, aby nikdo nevstupoval. Ať jste kdokoliv, vzdalte se; avšak domníváte-li se, že spatříte nějakou známku bolesti nebo bázně na mé tváři hyeny (užívám tohoto přirovnání, ačkoliv hyena je krásnější než já a na pohled příjemnější), buďtež vyveden klamu: nechť se přiblíží. Jsme v zimní noci, kdy živly se střetají ze všech stran, kdy muž má strach a kdy jinoch uvažuje o nějakém zločinu, jež chce spáchat na jednom ze svých přátel, je-li tím, kým jsem byl ve svém mládí. Nechť vítr, jehož skučení zesmutňuje lidstvo od těch dob, co vítr a lidstvo existují, unáší mne, nedočkavého smrti, několik chvil před poslední agonii, na kostech svých křídel. Potěším se ještě, v skrytu, četnými příklady lidské zloby (bratr, nejsa viděn, s radostí se dívá na skutky svých bratří). Orel, havran, nesmrtelný pelikán, divoká kachna, stěhovavý jestřáb, probuzení, třesouce se mrazem, uvidí mne, jak letím, za světla blesků, hrůzný a spokojený přízrak. Nedoví se, co to znamená. Na zemi zmiže, tučně oko žaby, tygr, slon, v moři velryba, žralok, beztvářý rejnok, zub polárního tuleně budou se tázati, jaké je to porušení zákonu přírody. Člověk, chvějící se, přilepí své čelo k zemi uprostřed svého sténání. „Ano, překonávám vás všechny svou vrozenou krutostí, krutostí, kterou jsem nemohl sám ze sebe o své vůli smýti. Z toho důvodu padáte přede mnou v takovém pokoření? Anebo že vidíte, jak probíhám, nový zjev, jako úděsná kometa zkrvaveným prostorem? (Krvavý dešť padá

z mého nesmírného těla, podoben červenému mraku, jež uragan žene před sebou.) Nebojte se, děti, nechci vám zlořečiti. Zlo, které jste mi učinili, je příliš velké, příliš velké je zlo, jež jsem vám učinil, než aby mohlo být dobrovolné. Vy jste šli svými cestami a já svými, jsouce si všichni podobní a všichni perveršní. Musili jsme se nezbytně setkat při této podobnosti povah; srážka, která tak vznikla, byla osudná pro obě strany.“ Nuže, lidé pozvednou zvedla hlavy, nabývajíce odvahy, aby uviděli toho, kdo takto mluví, napínajíce krk jako hlemýžď. Náhle jejich žhoucí tváře, strhané, odhalující nejstrašlivější vášně, svraští se takovým způsobem, že vlci dostanou strach. Vztyčí se prudec jako nesmírná vzpruha. Jaká vzývání, jaká nařikání hlasů! Poznali mne. Hle, zvířata země, sdruživši se s lidmi, spustí bizarní křik. Nebude již vzájemně nenávisť: nenávisť na obou stranách obrátí se proti společnému nepříteli, mně; všeobecná bezcitnost je sblížuje navzájem. Vichřice, které mne nesete, vzlétněte se mnou ještě výše; bojím se proradnosti. Ano, ztrafme se znenáhla jejich očím; byli jsme ještě jednou svědky, úplně spokojenými, důsledků vášní... Děkuji ti, vrápenče, že jsi mne probudil pohnutím svých křídél, ty, jehož nos je pokryt hřebem ve tvaru podkovy; pozoruji vskutku, že to byla na neštěstí jen přechodná nemoc a cítím s nechtí, jak se znovu probouzí život. Někteří praví, že jsi přišel ke mně, abys vyssál tu trochu krve, jež je v mém těle: proč jen tato domněnka není skutečností?!

Přel. k. t.

P R O T I N O Ž C I

Konstantin Biebl

Ta věčná únava ta hrůza pod palmami

Jakoby ani nebyly Vánoce
Na stromech visí zelené listí
a plno ovoce

a věčně věčně zpívají brouci

Ta strašná únava ta hrůza pod palmami
svým černým vějířem stín pralesa
vyplašil bílé rajky

Na domov myslím a proto se dívám do země
kdyby zem byla průhledná
všem ženám v Evropě bylo by viděti pod sukně

Sem tam se mihají nohy v bílém prádle
jako když baletky
v Paříži tančí po zrcadle

Musím stále mysliti na jejich ramena
oči ústa vlasy
a nadra nadra zejména

Vy ženy bílé co jsem jich miloval
od hlavy k patě padají ve mně růže

Vy ženy černé jednu jsem objímal
Ta sladká únava ta hrůza pod palmami
Já chodím jako po stropě
s hlavou dolů

Hluboko pode mnou září propast nebeská
jdu jako Kristus na ramenou Jižní kříž

Na druhé straně světa zas
jdou lidé s nohama vzhůru

Musím stále mysliti na jejich rozbité podrážky

Na jejich drobné krůčky
v podivných sadech co mění barvu
a shazují krvavé listí

Na druhé straně světa jsou Čechy
krásná a exotická země
plná hlubokých a záhadných řek
jež suchou nohou přeješ na Jména Ježíš

U nás je jaro léto podzim zima

U nás nosí se kravaty
a hole

Možná že padá sníh
anebo kvetou už třešně

U nás rostou jahody

U nás je studená pitná voda

„S lodí, jež dováží čaj a kávu“

Charles Baudelaire

Julius Fučik

Byl to Banville, který 2. září 1867, na cimetière Montparnasse, pochovává básníka a přítele, řekl tu větu podivuhodného poznání, jež lety nevyprchalo, nevybledlo, neztratilo na své pravdivosti: „Baudelaire byl novateur, protože přijal moderního člověka celého, s jeho slabostmi, s jeho chorobným půvabem, s jeho bezmocnými touhami . . .“ Prach šedesáti let vyhnul se této pravdě Banvilleově; a dnes je třeba jen ji podtrhnouti: Baudelaire přijal — ne, Baudelaire objevil moderního člověka celého, složitě novými a novými předpoklady života, míjejícími rychleji než vteřinové ručičky hodin, unaveného prudkým rykem, jež vydávalo ctižádostivé a zma-

tené město, zmatená a ziskuchtivá společnost, odhalující první příznaky své smrtelné rakoviny rozporů. Objevil jedinou cestu poesie moderního člověka, cestu k sebeurčení poesie, která, nemožouc korespondovati s říleným chvatem buržoasie fíťící se k vrchole moci, byla odsuzována k aristokratické reakci, nebo, korespondující s ním, odsuzována k plochosti. Nalezl přesně úlohu, již mu bylo hráti, aby se stroj básnického vývoje nezařadil v okamžiku, který byl pro poesii bodem mrtvým stejně jako byl pro třídu, jež měla býti její nositelkou, bodem nejintenzivnějšího života.

Tento klasický romantik, nebo, chcete-li, spíše klasik dávající svým

veršům romantický přízvuk, rozbil dokonale klasické i romantické sebevědomí: klasické sebevědomí aristokracie, domnívající se být věčnou a pevnou, a vyvolávající ve svém klidu klasickou formu, vždy dokonalou a vyleštěnou, klasickou krásu, vždy korektní a klidnou, klasický idealismus, neznepokojovaný nikdy faktem bídy, neštěstí, vzrušujícího běhu dějin; a romantické sebevědomí buržoazie, s romantismem — v hýřivém bohatství a ve víře v záračnou moc geniality a básnické inspirace, ukazujícím její skvělé, opájející počátky, v odvážných projevech vášní odhalujícím její činorodou mentalitu a v rétorických tirádách skrývajícím její didaktický smysl pro podvojný účetnictví. Nic z toho není v Baudelaireově poesii, která spojuje obé, ale zná už nemoc a bídu a složité stavy člověka svého věku, zná žebračky, rozklad, nefest, úpadek, tu šílí společenskou katastrofu, tak hrůzoplnou pro Baudelairea a tak neodvratnou, prýšticí ze zla, z něhož básník nezná východiska — mimo poesie, umělého ráje, pevnějšího než prchavá kouzla damawesku nebo opia.

„Květy zla“ i „Malé básně v próze“, ten „zářak poetické prosy, hudební, bez rytmu a rýmu“ jsou plny plachtoví a lodí, odvážejících básníka do exotických krajů, „kde pomalejší hodiny mají více myšlenek, kde hodiny odbíjejí štěstí a hlubší a významnější slavnostnost“ (Vyzvání k cestě), vábí je „oblaka, oblaka, jež jdou . . . tam v dál, ta zářčná oblaka“, spínají ho s těmi, kdož milují moře, „nesmírné, bouřné a zelené, beztvárová a mnohotvárnou vodu, místo, kde nejsou, ženu, již neznají, neblahé květy, jež se podobají kadidelnicím neznámého náboženství, parfumy, jež ochromují vůli

a divoká a rozkošnická zvířata, která jsou emblémem jejich šilenství“ (Dobrodílní luno.) Odjezd, putování, daleké a neznámé kraje, místa, kde není, naplňují verše Baudelaireovy; jeho obrazivost je nasycena představou dalek a solí nekonečného moře, obnovující se každým okamžikem štěstí nebo úkoje:

Quand, les deux yeux fermés, en un
soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil
monotone . . .
(Parfum exotique.)

A moře, moře mu dává tu hlubokou moudrost bojovného a resignovaného ducha, jakousi rovnováhu, která konejší i jítí, smír a bezútešnou nepatrnost člověka, ničí všechny naděje a přece: splňující všechny touhy — jak to zní v jeho *V o y a g e*, z nejkrásnějších a nejpůsobivějších básní jeho sbírky:

... Et nous allons, suivant le rythme
de la lame,
Berçant notre infini sur le fini
des mers . . .

Byl to určitý akt sebeochrany, prohlásil-li Baudelaire autonomii poesie, jež dávala takové iluzivní možnosti úniku z nudy, děsu a bolesti — a podobal se poněkud (vznikaje pod stejným tlakem společenských skutečností) důmyslným záchranným pracím utopistů, které Baudelaire tolik nenáviděl. Ale jeho čin s básníkem osvobořoval i poesii, uvádající v prostředí průmyslového koufe a prachu obchodních kanceláří světa, který neznal nic než úrodu z prachu a koufe a chtěl ji mít i ve verších. Kapitalismus nemá umění. Jeho první objevení se rozvrací umělecký řád feudální společnosti a

postupně redukuje umění až k dekoraci. Baudelaire, vycházející z Poea, dává poesii nový smysl: „Principem poesie jest — říká — lidská touha po vyšší kráse, a tento princip se projevuje nadšením, povznesením duše; nadšením zcela neodvislým od vášně, která jest spojením srdce i od pravdy, která je pastvou rozumu.“ A do svých deníků ukládá jakýsi recept nové poesie: „Smyslití podklad k lyrické nebo kouzelné bufonerii, k pantomimě a k nejhlavnějšímu a též ve vášni klidného. — Obor čistého básnictví.“

Dekorativní luxus? Ne, potřeba, jako je sedmý den v týdnu dnem potřeby odpočinku; nenahraditelná citová potřeba člověka konce tisíciletí. Všecka čarodějství slova, všecka barva jeho zvuků, všecky vůně a chutě v něm uložené, všecky mocnosti uchvacující lidskou citlivost rozpoutává Baudelaire ve svých verších i prózách, aby ukojil tuto potřebu sensibility, aby učinil poesii tím, čím chce být dnes: hygienou ducha.

Byl první, kdo si přesně a jasně uvědomil, co je třeba dělat. Položil základ. To je, co ho staví na počátek moderní poesie, co linii vývoje Baudelaire—Rimbaud—Apollinaire moderní poesie — činí tak přímou a nebloudící.

Historické podmínky, za nichž vznikala Baudelaireova poesie, prodělaly do dneška proces krystalizační. To, co bylo Baudelaireovi pouhým tušením, je dnes faktem, to, co bylo pouhým dohadem, je dnes přesnou a definovanou skutečností. Baudelaire vycitoval prvky úpadku buržoasní společnosti.

Dnes už je konkurs vyhlášen a buržoasní pasiva i aktiva jsou právě seřítána. Je pochopitelné, že tímto vývojem byl význam Baudelaireův jenom znásoben. Sainte-Beuve, tento chytrý a hluboký šošák, vzpomínaje Baudelaireových veršů, mluvil ještě cosi o bizarním kiosku na nejzazším konci romantické Kamčatky. Dekadenti, nadšení Kamčatkou, spěchali za ním, aby ho tam nenalezli. Teprve symbolismem dostává se vliv Baudelaireův do kolejí, rovnoběžných směru Baudelairem naznačenému.

Stejně u nás: ještě Vrchlický s jistou laxností podpisuje devisu Sainte-Beuveovu, dekadentští epígoni libují si kráčet v domnělých zlověstných šlépějích Baudelaireovy originality — až Šalda po prvé a na dlouho osamocně dáva básníkovi „Květů zla“ charakter „Objevitel a Vynálezce, Kolumba Nového Světa“.

Píše-li nejobsáhlejší, nejpronikavější a také nejnadšenější českou studii o Baudelaireovi Karel Teige ve svém doslovu k Baudelaireovu románu „Fanfarlo“, není to náhoda. Theoretik poetismu nemohl opomenouti vzdáti dík básníkovi, jehož dílo je tak hlubokým a nevyčerpatelným pramenem celé moderní poesie. Památka šedesátého výročí smrti básníkovy je jenom příležitostí, aby to bylo opakováno znovu a znovu a aby byl složen počet z toho, jak bylo rozmnoženo jeho bohaté dědictví, jak byla obdělána úrodná půda Nového světa, jehož byl objevitelem.

Obdiv, který moderní poesie chová k básnickému dílu Baudelaireovu, je těžko vyjádřiti. Neboť — a to je citát z Baudelairea — „nesnadností svého vyjadřování se podobá lásce.“

Mokrý obraz

Jaroslav Seifert

F. Halasovi

Těch krásných dnů,
kdy město podobá se hrací kostce, vějíři a ptačí písni
nebo lastuře na břehu moře,

— sbohem, sbohem krásné dívky,
které potkali jsme dnes
a již nikdy nespátíme v životě.

Těch krásných nedělí,
kdy město podobá se míči, kartě a okarině
nebo zvonu, který se houpá,

— v sluneční ulici
líbaly se spolu stíny mimojdoucích
a lidé odcházeli cizí, neznajíce se.

Těch krásných večerů,
kdy město podobá se hodinám, polibku a hvězdě
nebo slunečníci, jež se otáčí

— s prvním akordem
zamávali tanečníci křídly dívčích rukou
jako noční můry s prvním červánkem.

Těch krásných nocí,
kdy město podobá se růži, šachovnici a houslím
nebo dívce, která pláče,

— hrávali jsme domina,
domina černých teček s hubenými dívkami z baru,
dívajíce se na jejich kolena,

— jež byla vyzáblá
jako dvě lebky s hedvábnou korunkou podvazků
v zoufalém království lásky.

Bouře

F. Halas

*Sírná řeka zásvěti v deltách blesků se
propadá
z rachotící jeskyně vyplaven bílý
mlok světla
a splihlý fábor duby*

*Ocel oblohy se sesouvá rozřezána
rafijemi hodin
kol hvězd se otáčí pupeční šňůra tvá
tak živeno je tvé zatracení*

*Sít nervů se sesýchá úzkostí v napiatou
sítnici
oči nehostinných zprahlých věčnosti
kde není vítán ni úsměv*

*Hranice svařstělého obočí krčí se
hrozivě
proti dotěrnému milosrdenství noci
jež hladit chce*

Akrobat se stává mistrem

Bedřich Václavek

Celou Nezvalovou poesii se propřádají dva způsoby tvorby: První, kdy vybavuje bez zřehů vůle řady utkvělých vzpomínkových obrazů, zrakových, sluchových i jiných dojmů. Druhý, kdy vychází z určitého komplexu zážitkového a jej objektivuje, ztvárňuje a zároveň vytváří celou básně účinně k její poetické funkci. První bychom mohli nazvat surrealistickým. Surrealismus je Nezvalovi blízký, protože Nezval miluje nadě vše dohodružství své fantasmie. Byla doba, kdy převládá v jeho tvorbě: kdysi psal „Karneval“ a „Diabolo“, Nevědne však již tak výlučně v „Nápisech na hrobech“ a v „Báseňích na pohlednice“, dvou úzce příbuzných sbírkách, Nezvalova fantasmie v nich

zabírá opět širší okruhy a je mnohotvárnější, tedy i intenzivnější. Jestliže už v „Menší růžové zahrádě“ jsme se u něho setkali s — teoretickým — příklonem k poesii „rozhodnější“, v droboučkých lyrických celcích těchto obou knih se jeho fantasmie oprošťuje z příkrasnosti a rokokové hravosti, zjednodušuje a čistí, postihuje na věcech a podává je jen věci básnický podstatně. Nezval počíná opět své básně v y t v á ř e t i, třebaže ovšem v „Rekonstrukcích“ ještě zvedá zase jen dávnou utkvělé dojmy do světla vědomí. Dalším krokem na této cestě jsou „Blíženci“, kteří, stojíce na linii opravdové velkorysý lyrický tvorby, vedoucí od „Pantomimy“ přes některé básně „Menší růžové zahrady“, znamenají nový vrchol jeho lyriky a pínášeji zase větší lyrické celky. Stojí za znamením dalšího zjednodušení, zelemtárnění, zpoetičnění Nezvalovy fantasmie. Mízu tu mechanicky spojováním představ a ozdobnictví, subjektivní zájei v utkvělých představách. Nezval zde stápuje zážitkovou intenzitu a tím také poetickou intenzitu básni a dosahuje silné poesie. — „A k r o b a t e m“ omděňuje pak zkoumavě uřadomou cestu, aby nabral sílu na nový rozběh. Třebas tu není té objektivní poesie jako v „Blížencích“, je to knížka pro Nezvala v přítomnosti nanejvýš symptomatická a významná. Je výrazem přerodu básníkova i problematiky vši poesie v přítomné chvíli, kdy poesie nemůže býti tím, čím by chtěla, radostí a radostnou i obšťastňující hrou, již bude jednou v socialistické společnosti. Ty doby jsou daleko před námi, jako je dlouhá akrobatova cesta s radou rúši Evropy ke žluté rúši Asie. — V této krizi (jež zaplavuje celou naši mladou poesii vlnou smutku) se básník poučuje u svého dětství, jež ho vede do světa šlečných a blahoslavených básníků-akrobatů. K jejich městu bezúčelných zářků poetických se bude vždy vraceti se svými dvojníky. Jest v tom skryto uvědomělé vyznění dnešní situace poesie, zároveň i dávná Nezvalova víra v poesii. Ale vlastním středem a srdcem knížky je „Vyznání“, kus teplé, básnické zповědi. Začíná kouzelnými dojmy z dětství a jde jeho životem až po přítomnost. Žije zde celý Nezval, akrobat poesie, špňhající po slunečních drátech nad všim na světě, veselým i truchlivým, laskou a bojem, nad celou mnohotvárností světa. Jsou-li úvod a doslov básnickou visí-meditací, je vlastní teplý střed básně surrealistickou intimní zповějí o jeho vlastním životě. Jako by se zde

křídly, vyrovnávaly tendence a složky Nezvalova tvoření. Je to průhledné jako křídál; vzpomínáme na klasicism, ale byl by to klasicism zcela nový, prolý elementární kázní

tvůrčí. Je to vyrovnání složek Nezvalovy osobnosti a zementárnění jeho básnické práce, které nám zaručuje nástup k novým odvážným výbojům.

S F I N X S E N U D Í

Jiří Mařánek

Od večera do rána chodila Lilian po pokoji, do něhož vedlo sedmero dveří, a hledala ztracený úsměv.

Dueň se ploužila předsíní po špičkách, slzami zaklínala dřevěnou sochu a nejtěžším hlasem volala do ulice o pomoc.

Přáli a radili se. Kdo dřív?

Prvními dvěma vešel lékař. Roentgenoval Lilianu moudrými břežlemi. Nemocná bez horečky a bez příznaků. Nemá křečovitých svírání v levé čtvrtině pravého chodidla. Co tomu řekne Toldtův anatomický atlas? Teploměr zůstával průměrný a nehybný jako měštáková neděle. Kéž by se dostavily komplikace. Něco bližšího. Mozek, srdce, břicho. Snad bychom věděli. Opatrně předepsal odvar heřmánku. Nikdo po něm dosud neumřel. — Zanechal ji bez úsměvu, hledající.

Vstoupil hvězdář. Díval se do široka a levicí jako by řídil otěže Velkého vozu. Proč se neusmějete? Málo jste se dívala do hvězd. Kant měl pravdu. Hvězdné nebe a mravní zákon. Nesmějete se, protože se vám nikdy nezachytila v klíně padající hvězda. Ó Markéto! Nechte hledání v pokoji a pojďte hledat na mléčnou dráhu. Metafysickou odstředivkou sebereme smetanu nejnebečtějších aforismů. Věčnost! Jsem vzduchoplavec. Vstupte do větrné lodi a andělský úsměv bude posmrtnou odměnou vašich bludných rtů.

Chtěla ho vyprovodit. Rozplynul se pod dotekem její ruky jako sněhulák.

Třetí dveře se rozletěly. Silný a rozložitý jako býk. Pohleďte na moje fecko-fimské svaly. Pět mrtvých, deset raněných. Vůle, slečno. Teskníte, protože jste nepomstěná. Ukažte mi nepřátele, ukažte. Knock out. A bezedný chťán. Polknou živého králíka jako hroznýš. Anebo viděla jste posvícenskou rvačku? Nasmějete se. A ty sama mi budeš klečet u nohou a chvět se jako osykový list, chudinko.

Řekla smutně: odejděte do Florentské tragedie, siláku. A ukryla se před ním do skleníku mezi míšenský porculán.

Čtvrtými dveřmi vstoupil botanik se zelenou torbou. Já vím, co hledáte. Vy hledáte květinku. Tuhle. Hofec. Roste pro vás v závratných výškách mezi nebem a zemí. Těžce se vykupuje. Krok za krokem, výš, výš. A když už zemdlené klesáš, utrhneš si fialový květ a usmůžeš se. Není to krásné? Anebo sedmi-kráska v tiché louce u tichého potůčku, kde za tichého večera tančí nymfy při svitu mlčelivé lunny. Tichý úsměv. Není to krásné?

Jděte mi natrhat heřmáněk, řekla. Důvěřivý lékař předepsal odvar.
Cikánský primáš. Přitančil pátými dveřmi a hrál. Čardaš? Nebo uherskou
rapodii? Šměješ se a pláčeš. Krev a víno. To je život, holka! Podkúvky zvoní,
sukně lítají až u spánků. Opojný tanec. Šilenství. A pak ti sok vrazí nůž do
srdce. Třeba. Šměješ se. Pojď a tanč!

Jste nesnesitelně živelný. Umíte hrát Schubertův trauermarš? Neuměl a
odešel.

Potom smutný pierot. Černé hedvábní s bílými kokardami. Smutný chanson
při melancholické kytáře. Dvoji smutek. Jaké zasnuby! Pojď, smutná milenko.
Rozdělíme se o svou bolest a budeme se sentimentálně usmívat.

Počkejte do popeleční středy. Ale ani na karneval nepůjdu v černém hedvábní
s bílými kokardami.

Skok a přemet. Akrobat. Houpal se na lustru jako opice nebo Fairbanks.
Spustil se, odrazil od křesla a vyskočil na prádelník. V koutě našel malý klíček
a hodil jej udivené Lilianě. Rozesmála se. Vy jste ho našel? To jste tedy hle-
dala? Smála se a otvírala tajnou zásuvku.

Dueña, očekávající před sedmými dveřmi, se zaražovala.

Vkročí, obejme, požeňná.

Akrobat seskočil. A co je v té zásuvce?

Lilian svařila obočí. Úsměv jí zmizel se rtů. Pokynula mu, aby odešel.

Dueña přišla pozdě.

Jiří Voskovec: 2 básně

SESTRI LEVANTE

MODRÝ listek poste restante

BÍLÁ rosa

ZELENÉ zrcadlo vidělo jsi

kravatu

Rooseveltovu

Potápěcí zvony

Ve spojení s hotelovými zvonky

Dnes k obědu ryby

Všichni muži k čerpadlům!

Byl to jen ledovec ve sklenici

vína

LE PHARE

Tu clignes d'un œil

Toute droite la fumée monte

Si je voyais de la lave

Je prendrais ce cigare pour le

Vésuve

Sur la table

Le crépuscule descend

Promenade dans le paysage du

desert

Au large

Tu clignes d'un œil

KAREL SEIFERT

* 19. června 1890

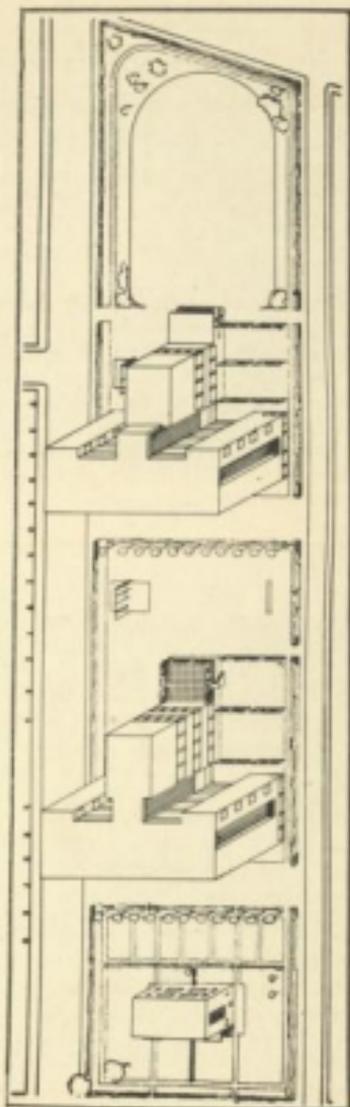
† 14. července 1927

Dne 14. července zemřel tragicky architekt Karel Seifert. Zanechal několik projektů, jako zlomek svého životního úkolu, zlomek, který může již dosvědčiti jeho kvalitu.

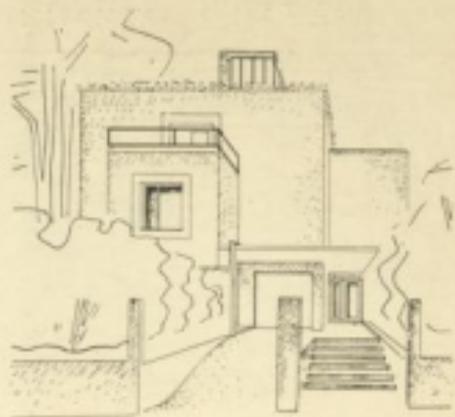
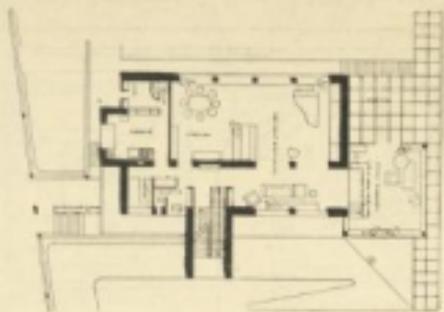
Z řady jeho prací, z nichž některé se právě realizují, jmenujeme vilu v Bubenči, v Turčanském Sv. Martinu, školy v Bratislavě, pracované společně s Pavlem Smetanou, poctěné I. cenou v soutěži, krematorium na Vyšehradě (společně s arch. Bartošem). V jeho návrzích zračila se čistota vkusu, jeho racionální, ale citlivá povaha, vesměs vlastnosti netoliko architekta, ale i člověka. Také všichni, kdo znali tyto osobní vlastnosti Seifertovy, věděli, co z nich mohlo přijíti k uplatnění na úkolu tak životním jako je architektura.

Ale pouhý okamžik, náhlý smyk automobilového kola, dovedl přetnouti všechny možnosti. Přátelé Seifertovi a jeho kolegové z architektonické sekce „Devětsilu“ ARDEV, jehož zesnulý byl členem, zachovají si vroucnou vzpomínku na jeho osobnost.

Karel Honzík.



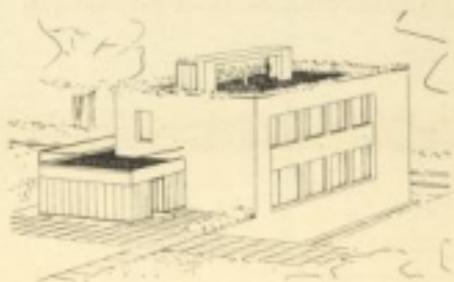
Karel Seifert & Pavel Smetana: Školy v Bratislavě. Les écoles à Bratislava

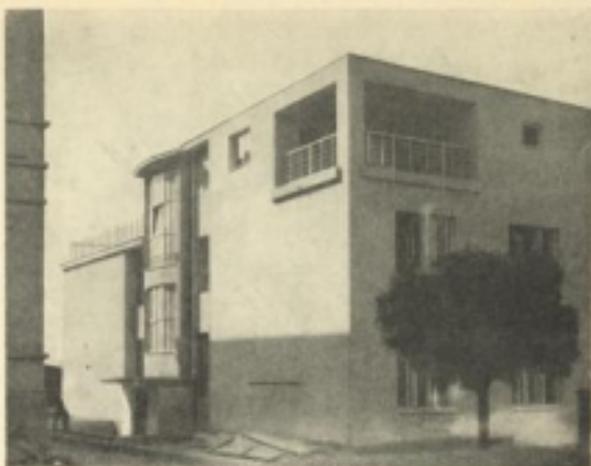


Karel Selfert: Vila

Maison particulière

Einzelwohnhaus

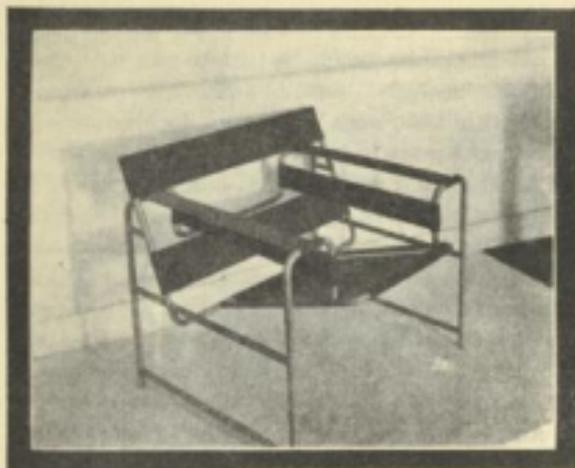




Evžen Linhart

obytný dům v Hostivaři. Maison
d'habitation dans la banlieu de
Prague. Ein Wohnhaus in
Hostivař bei Prag





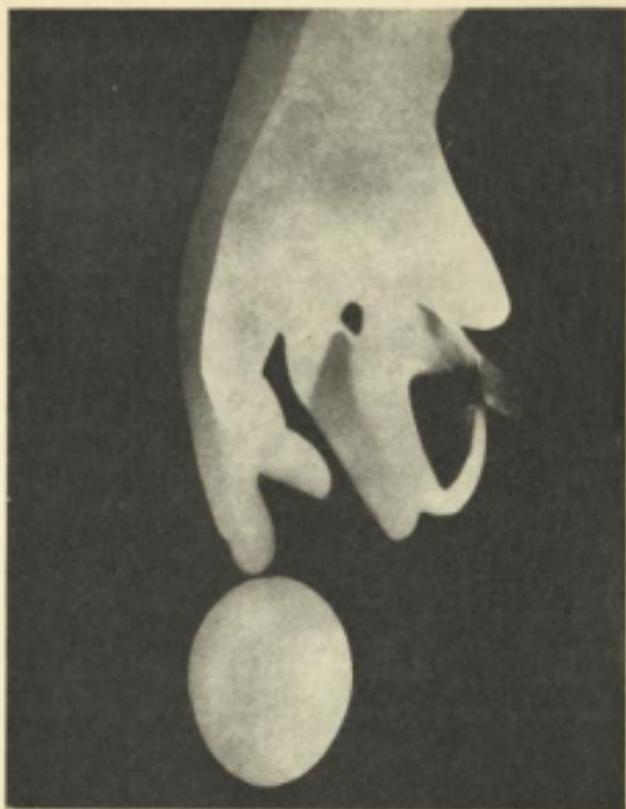
BAUHAUS
v Dessavé

Výrobky dílen Bauhausu. Arbeiten der Bauhauswerkstätte. Travaux des ateliers Bauhaus

REPRESENTACE
PRO ČSR.
PRAHA II., SPÁLENÁ 33
ARCHITEKT KREJCAR



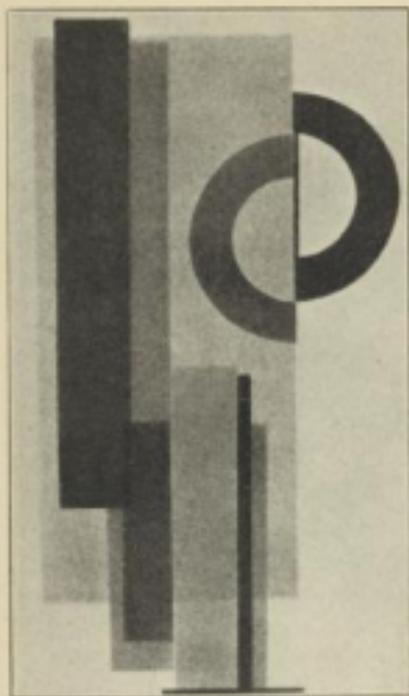
BAUHAUS (DESSAU)



Foto

Photo

MAN RAY



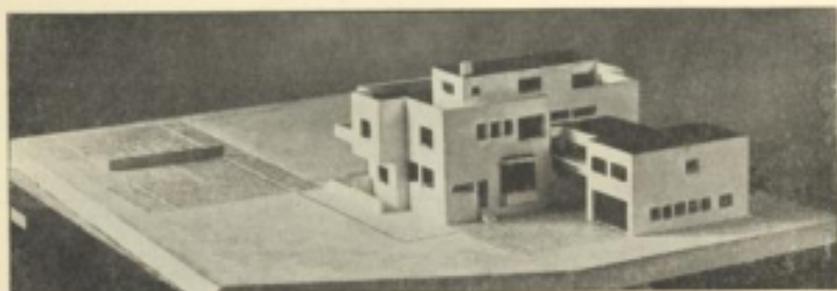
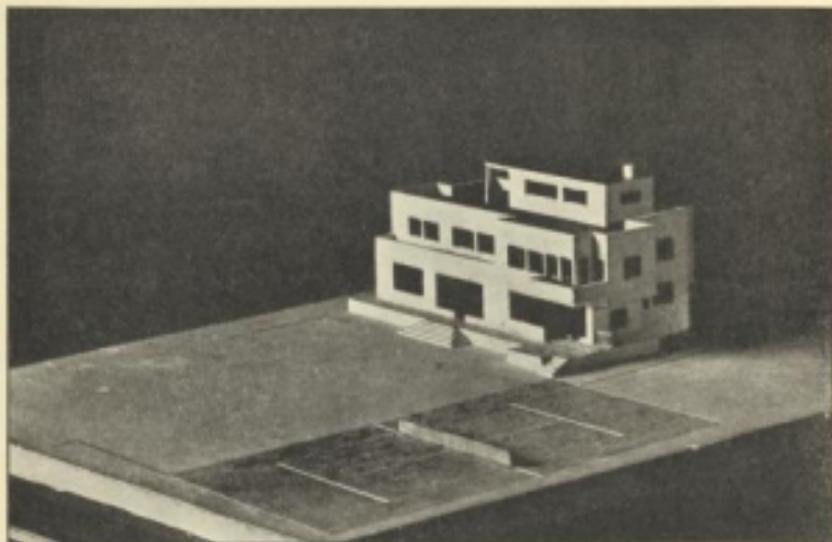
Foto

Photo

Jaroslav Rössler



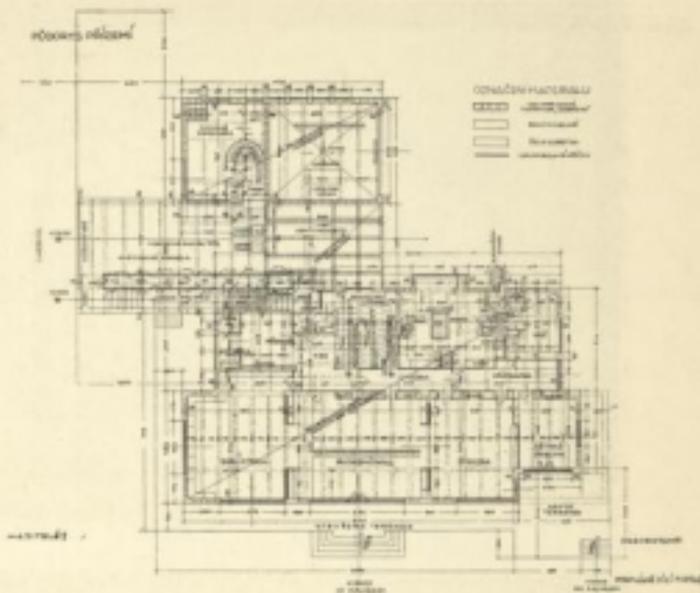
Frigo-Buster Keaton



Jaromir Krejcar: Vila v Praze
Hôtel particulier à Prague
Einzelwohnhaus in Prag

JAROMÍR
KREJČAR

Vila v Praze
Hôtel particulier
à Prague
Einzelwohnhaus
in Prag



Přízemí
Rez de chaussée
Erdgeschoss



Charlie Chaplin



Josephine Baker

Piet Mondrian:

Neoplasticismus a malířství

Malířství tak, jak bylo pěstováno až po naše časy, nemělo možnosti uskutečnit se přímo v našem prostředí, nemělo-li se státi dekorativním uměním. Chápání moderní doby, které poznává konstruktivní a organické hodnoty v praktických úkonech a vše dekorativní jako zbytečné a škodlivé zavrhuje, musí umění čím dále tím více vylučovati. Proti přímému vytváření moderních stavebních a jiných praktických konstrukcí nemůže dochované malířství se svými, čisté vytváření matoucými,

představami obstáti. Ježto přímé vytvoření krásy zůstává naší potřebou, již v moderních stavebních konstrukcích a jiných výtvorech nebylo dosud možno vyhověti, povstává tedy *nové umění*, — *malířství bez zobrazovacího úkolu*, bez tlumočení přírody: *malířství, vytvářející čisté poměry jedině liniemi a barvou*. Toto malířství ploch barvy a nebarvy (positivních a negativních barevných ploch), vyvinulo se z oněch stále více a více k abstraktnu krok za krokem směřujících směrů, jako: kubismus, futurismus, purismus etc.

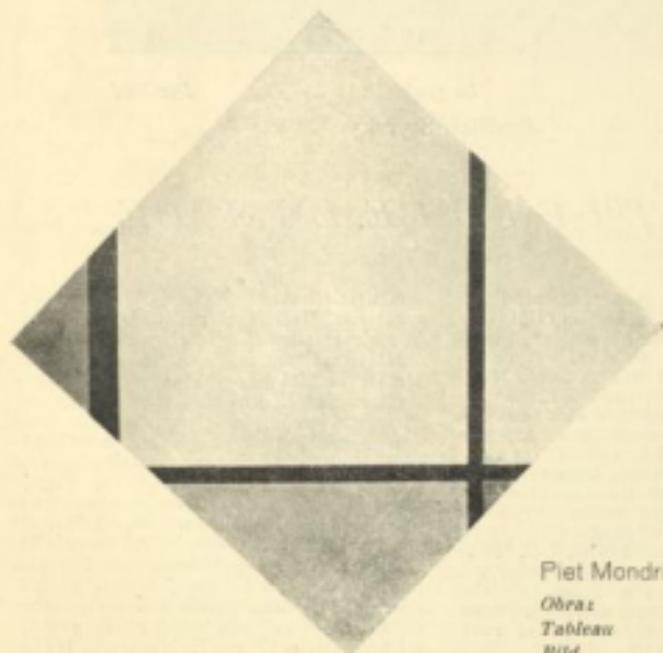


Theo van Doesburg 1916:

*Obrázek
Tableau
Bild*

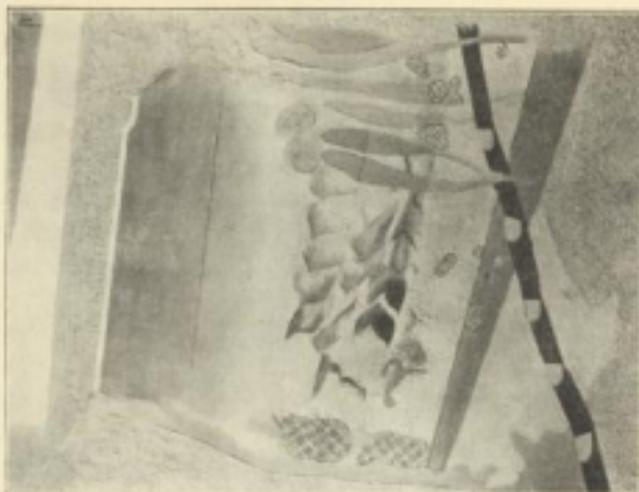
Toto *čisté malířství*, nové malířství, může být v našem okolí a prostředí
direktně uskutečněno, aniž se stalo dekorativním uměním. Může vstoupiti do
architektury jako hmotná a právě architekturou zhmotnělá, uchopitelná reali-
sace pozitivních a negativních barevných ploch. Svým čistým vytvářením krásy
souhlasí toto malířství s výtvarným výrazem všech praktických požadavků
(technických a ekonomických), jenž rovněž jest svým způsobem krásný.

Tak slouží nové malířství přípravám této realizace. A vedle toho i jako su-
rogát, dokud tato realizace není úplna možná. přel. k. t.



Piet Mondrian, 1925

Obraz
Tableau
Bild



Jinorotka

La gelée

Der Reif

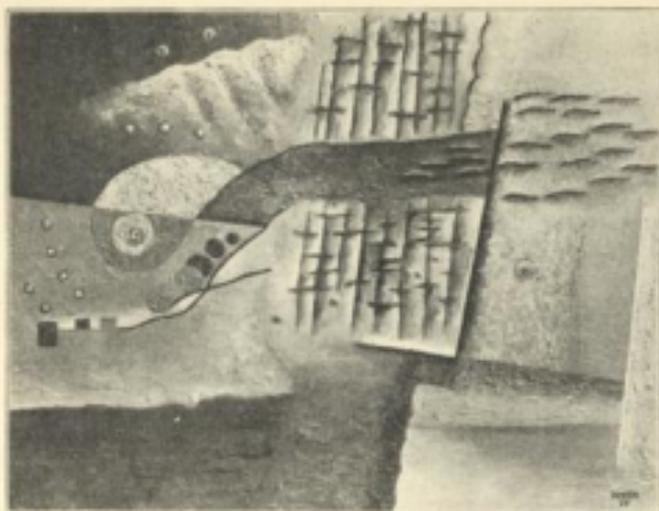
Jindřich Štyrský

ARTIFICIELISME

Štyrský & Toyen

Kubismus byl výsledkem tradičního malířství, jež dělilo malbu na figurální, krajinářství a nature morte s rozdílem důkladnosti v popisném. V podstatě byl novou metodou a technikou zobrazování. Klam optické perspektivy nahradil klamem reality rozložené do prostoru. V celku se díval na obraz modelem. Formy obrazu kryly se s podobou reality, a kde nebylo této možnosti, vznikala deformace. Analýze reality vedla k jejímu zrcadlení a duplikátu. Kubismus otáčel realitou, místo aby uvedl v pohyb imaginaci. Když dospěl maxima reality, shledal, že nemá křidel. Oči, jež se zrcadla stávaly sensitivními, silhaly neustále k obrazu svého původu, proto následoval nelogický návrat „k přírodě“. Přesto dal kubismus malířství neomezené možnosti.

Artificalismus přichází s obrácenou perspektivou. Nechávané reality v klidu, usíluje o maximum imaginativnosti. Aniž manipuluje realitou, může se jí neustále těšit, nemaje ambicí porovnávat čepici clowna k tělesu, jež síce nemá jiného původu než abstraktní neomylnost, která však stačí k ukojení básníků sběhlých v mystifikacích. Zrcadlo bez obrazu, Artificalismus je ztotožněním malíře a básníka. Neguje malířství jako pouhou formovou hru a zábavu očí (bezpředmětné malířství). Neguje malířství formově historisující (surrealismus). Artificalismus má abstraktní vědomí reality. Nepopírá existenci reality, ale neoperuje s ní. Jeho zájem je soustředěn na POESII, jež vyplňuje mezery mezi reálnými formami a již realita vyznačuje. Na la-



Akoarium

Toyen

Aquarium

tenzí poesii interiérů reálných forem reaguje kontinuitou pozitivní. Exteriér je určen poetickými percepcemi vzpomínek (kontinuita negativní). Vzpomínkami na vzpomínky. Imaginace ztrácí reálnou spojitost. Dedukování vzpomínek bez připojení paměti a zkušenosti připravuje obrazu koncepci, jejíž výtažek a zhuštění vylučuje už samo jakékoli zrcadlení a umísťuje vzpomínky do imaginárních prostorů.

Vzpomínka je prodloužením vjemu. Jestliže se vjemy při svém vzniku transfigurují, stávají se vzpomínky abstraktními. Jsou výsledkem vědomého výběru, popírajícího fantasi a procházející vědomím, aniž se otisknou a aniž zmizí.

Výslednicí abstraktních vizuálních vzpomínek ve stadiu prolínání jsou nové útvary, nemají nic společného s realitou ani s uměnou přírodou. Toto stadium neshoduje se s receptivním a pasivním stavem umělých rájů ani s náhodnou logikou abnormálních jedinců.

Funkce intelektu je vnější a konečná. Organizuje a disciplinuje a do jisté míry císuluje mohutnost afektivního konstatování. Proces *identifikace malíře a básníka* je vnitřní, nedělitelný a simultánní.

Artifciální obraz není vázán na realitu v podmínkách času, místa a prostoru, proto nedává asociativních představ. Realita a formy obrazu působí na sebe silou odtahivou. Čím větší je poměr jejich vzdálenosti, tím vizuálně dramatictější stává se emotivnost, vznikají analogie emocí, jich spojitě vinění, ozvěny vědy vzdálenější a složitější, takže při pokusu konfrontace reality s obrazem připadají si obě naprosto cizí.

Artifciální obraz dává poetické emoce nejen optické a vazučuje sensibilitu nejen vizuální. Odvádí diváka z kolotoče jeho obvyklé představitivosti, boří systém a mechanismus souvislých představ. Artifcielismus abstrahuje reálné prostory. Vzniká prostor univerzální, často nahrazený plošnými distancemi, takže formy jsou vázány distanc-

ně. Barva sama v sobě prodláča světelný proces, takže anomálie reoptýčeného a kondenzovaného světla nemají na ni vlivu. Hodnota valérů a transportování vyvolává lyrickou atmosféru.

Sestava obrazu, vzniklého z desinteresu k realitě, předpokládá úplné vědomí a je závislá na konkrétní logice umělecké mal-

by. Je naprosto definitivní, neměnitelná a statická. Formy v obraze kryjí se s představami vzpomínek. Pojmenování obrazu není opsáním ani návrhem sjetu, ale udáním charakteru a direktivou smoci. Sazet je ztožňm s obrazem. Jeho formy se vysvětlují samy sebou.

Kvĕten 1927.

FRONTA

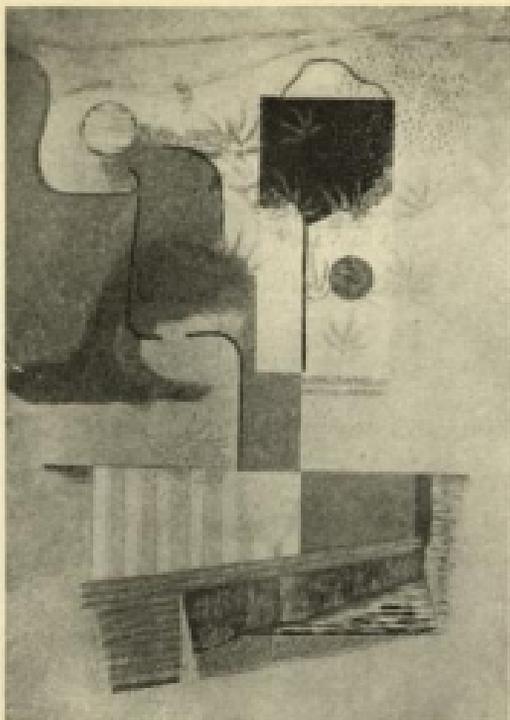
Mezinárodní sborník
soudobé kulturní ak-
tivity
Ukázky vyobrazení



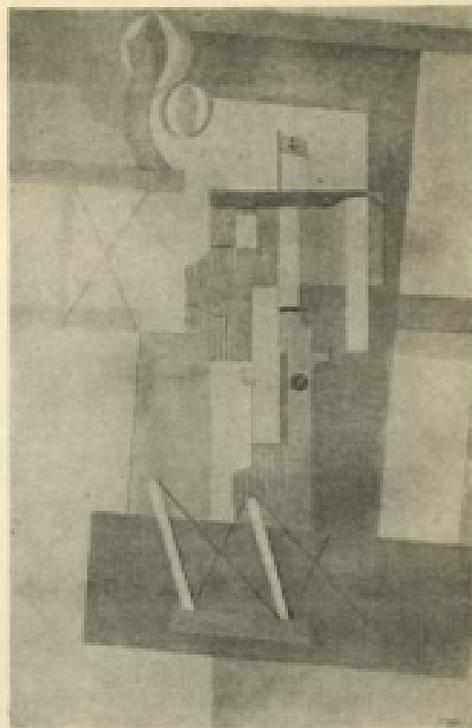
Fronta. (Autoreferát a epilog.) Když jsme před rokem sestavovali definitivní plán její, bylo nám jasno, že „Fronta“ bude levou frontou, a že do ní patří ti, kdož pracují pro kulturu pŕísti socialistické společnosti, ať to vědí či ne, ať to chtějí či ne, a pak ti, kteří účelně pracují k tomu, aby tato společnost byla uskutečňna. Byla to pŕilíh zodpovědná práce, posuzovati s tohoto stanoviska lidi a jejich práci. I byli jsme liberální, i tam, kde za svou osobu bychom byli rádi odmítli. Neboť chtĕli jsme pŕedevším informovati, dáti do rukou myslivému človĕku materiál, aby mohl z něho studovat (a v té úplnosti sotva kde byl shromáždĕn), nemanifestovali jsme, nevychovávali, nevedli za ruku. Proto jsme vzali do „Fronty“ opravdové činy, ale i činy částečné, definitivnější a dočasné. Dvě tendence jsou snad ve „Frontĕ“ jasnĕ: proti „stabilisaci“ v umĕní a proti reakci. Vedli jsme úmyslnĕ ránu do živého, tam, kde třídní duchy je dnes nejsilnějši: vyslovili jsme své pochybnosti o umĕní, vypadli jsme proti starému romantickému obdivu umĕní, považujice to za svou povinnost a hlediska svého svĕtového názoru. Nemí proto divu, že se ozvali ti, kteří věří dosud ve veliké poslání umĕní: skupina německých abstraktivistů — (ve „Sturmu“). Zde nelze debatovati. Naše pŕe-

svĕdĕní, že změna společenského řádu je nezbytnou podmínkou dalšího rozvoje kultury, nemá se s zmĕnití tvrzením o výchovné moci a úloze umĕní. Ovĕm: chtĕli jsme také konečně jednou probojovati názor, že umĕní není věci rozumu, části ideologické nadstavby, ale něčím hlubĕším. — A vši práci avantgardy nechĕli jsme užívatí obdivného tónu. Chĕli jsme zkrátka vykonati kus nelibivĕ a nepopulární práce: ujasniti pojmy. Pŕimĕti čtenáři, aby sám mysleli, soudili, hledali.

Kritická odevra byla opravdu slabá. Nebyla snad „Fronta“ dosti vyzývavá, aby pobouřila? Či nedovedou se naši odpůrcové už vůbec opravdové s námi vyrovnati? Zatím co čteme řadu dopisů z ciziny, co v Německu se s „Frontou“ polemizuje, co se jeví o „Frontu“ zájem v SSSR, Rumunsku, Polsku, Holandsku, Finsku, mohli jsme čísti zatím jediné poctivé vyrovnání s „Frontou“: byl to dopis dělníka — ze řaláři. Není to symptomatické? Naše, spolupráce avantgardy, odevra mezi čtenáři z řobné inteligence, hlavnĕ učitelí, až daleko ze Slovenska, je nám odměnou za podnik, jež jsme svĕpomocně podnikli, kdyžtĕ nevĕra nakladatelů v mladou generaci byla by „Fronta“ pohřbila. — Odbĕratelĕ jsou vĕdy nejlepšim svědĕctvím. B. Václavĕk.



Toyen: Fata-morgana



Štyrský: Krajina v oblacích

Dnes, když se proslulost „Vest Pocket Revue“ roznesla až do 25 představení a když ji čeká ještě nepočítané dalších představení, je už skoro zbytečno pomáhat její slávě. Zbývá jen sledovat přehlednější fakta a uveřejňovat dokumenty, samozřejmě usvědčující a pravé: „Vest Pocket Revue“ se rozhodně provinila dosud neslýchaným humorem. Neboť oceňujeme-li Voskovce a Wericha, není třeba vzpomenout ani Vlasty Buriana, ani Ference, Chevaliera a Mme Vallée, Dramena, ani Sokolova, ani koňo jiného. Humor se nezíská nářvem, napodobivým obdivem — nebo krádeží, ale humor je ta živoucí bezprostřednost Voskovce a Wericha, kteří improvizují své scény, stejně dobře jdouce po kamenné jako po prknech. Není třeba, než aby si tyto dva dali nesmluvené, ale přec tajně znamení, a už se humor Wericha vydá k závodu, v němž se pohybuje s pravou clownskou rozvážností, nedbaje vůbec ostatních závodníků, pečlivě se jen drže svého Voskovce, neboť ví, že — jako každý clownský závodník — vyhraje závod, přijde poslední. Rozkračuje se při tom podstatně, nedělá než krátce kadeřavé kroky, které mu mohou závidět mnozí komikové filmu i scény. Je-

ho projev je tichý, ba němý, neboť Werich je člověk vážný, ba zamilovaný (ovšem že do — saxofonu). A Voskovec je milý hoch se sladkým srdéčkem, nalíceným na těch místech rtů, kde se spojují rty Pierotů a Kolombinek. Jakkoli se pohybuje bystře a je v pohybu i orientaci před svým kolegou, je přece jedním z neklidnějších a nejloudavějších lidí, které znám. Paradoxy jeho povahy a projevu způsobují, že si jej vždy představují ve dvou osobách: básník a clown se pokrývají jenom zdánlivě. Co je nejnevídanější na těchto dvou přátelích: jejich přátelství. Neboť je nespojuje jenom v sympatiích a pomoci, kterou si poskytají na suchu i ve vodě, ve stavu normálním i jiném, ale jejich přátelství bere jednoemu z úst větu tak, že se tato dokončuje v ústech druhého, komický obraz je začat Voskovcem a dokončen Werichem v tomtéž rytmu. Je to na ruby obrácený případ dvojnictví. Tito dva přátelé se sešli, aby náhodou a z nedostatku jiného zaměstnání udělali jednou večer kariéru v české divadelní komice a k jedné scéně, napsané pro studentský večer, přidělali revui. Toto improvizované veselí a zábava, která je tím půvabnější, čím méně je femeslná, získala si náhle to-



Osvobozené divadlo: Vest Pocket Revue
Werich a Voskovec

lik obecnstva, kolik jej měly jen nejfemeslnější a ty nejlépe udělané revue pražských arén. Všim pravem: neboť femeslo sebe chytřejší skládané a skrádané nemůže ničím nahradit půvab mladé, neulekané, slídné a decentní veselosti Voskovce a Wericha. V provedení jim ovšem pomáhají herečky

vtip sl. Svozilové, krásna Petrovičové, taneční projev sl. Holzbachové a p. Machova a hlavně komický talent p. Nálevky, který v takové severaké scéně dovede hrát na té záračné struně lyrického dojetí, jež zároveň líská komikou temperamenta.

J. Honz.

MARCEL PROUST

Léon Pierre-Quint: Marcel Proust, sa vie, son oeuvre. (Les éditions du Sagittaire, Simon Kra, Paris.)

Oba nejvládnější romanciéři přítomnosti, André Gide i Marcel Proust, jsou vlastně descendenty a dědici symbolismu. Symbolismus vytvořil svůj nový, zvláštní a vlastní svět, vesměr zalidněný sny, tančícími obrazy a symboly, výmluvnými svým mlčením. Svět izolovaný od každodenní životní reality, svět, kam ani nezaznívala ozvěna konkrétních událostí, svět, v němž zákony země porbyly platnosti. Svět umění a krásy, jenž nezná náboženství, morálky a zákonů států a církvi. Amoralista Gide zná jedinou mravnost, mravnost jako estetickou funkci, ježmí zákonem nejsou příkázání, ale nesmírná láska k Umění a ke Kráse. Hlásá pozvatelnost harmonie a rovnováhy, a v umění vidí sílu harmonického rozvoje všech duchovních mocností. Marcel Proust není duchem nábožensky založený. Ale ptá-li se práce po účelu života, nevidí nic jiného, proč by měl žít, nic jiného, co by dávalo životu hodnoty, pro které stojí za to být živ — než Umění. V tom, že vidí smysl života v umění a zasvěcují umění celý svůj život, jsou Gide i Proust typickými následovateli symbolistů, mágu a kněží umění, lépe řečeno: Umění, a v tom se také odlišují od umělců a lidí dnešní generace.

Dnes není umění předmětem náboženského uctívání. Chápeme je jako prostou záhvu, spířituelní sport, básnické šachy. Dadaisté se vysmáli umění a zasměšlili je. A ještě po nihilistické vichřici dada zrodila se znovu veliká potřeba víry, je dnes víra v Umění vystřídána vírou v Revoluci. Živí touto vírou, prokládají surrealisté negaci všech povšedních hodnot světa, zdvíhají krutou revoltu proti všem postům a zákonům morálním i třídním; a postojem zoufalců uprostřed všeobecného rozvratu, vyznávají svou touhu po naprosté svobodě. Gide a Proust jako descendenti symbolismu, třebaže svým dílem vlastně částečně proti symbolismu reaguji, jsou morálně vzdáleni této zoufalé, romantické a revoltující generaci.

André Gide, jenž začal jako lyrik, přivádil se svými pozdějšími romány skládání k tradici francouzského analytického románu. K této tradici přísluší i Marcel Proust, jenž ovšem analýzu proklubeje nebyvalou měrou.

Životní osudy Marcela Prousta jsou smutnou historií. Banální dětství boha, zachváceného nemoci, dechovou chorobou, jež poznamená celý jeho život. Dvacetiletý Proust je unaveným, usměvavým dandym, jenž vede okouzlujei rozhovory, mluví v salonech nenuceně po dlouhé hodiny. V salonech u place de l'Etoile a na bd. St. Germain je proustovská zdvořilost příslovčinná. Proust touží po úspěchích ve společnosti vznešeného pařížského světa, touží líbiti se tu. A ztrácí zde svůj čas. — Marcel Proust miloval nadevše svou matku, a oddanou, židovskou synovskou láskou. Láska k matce je jeho nehoroucnější láskou a největší váni. Když píše o své smyslné a ohnivě lásce k Albertině, dozrává, že mateřská láska je více. Láska k matce rozhoduje o jeho kariéře. Po matčině smrti změnil Proust byt, opustil společnost a žije, chor, poustevničky v neprodyšně uzavřených pokojích, v nichž, těžký astmatik, nesnáší ani vůně květin. Žije o samotě s osobami svých románů.

Proust je komplexní mozek. Komplikuje úkony, které bývaly obyčejné v románech zjednodušovány. Hledá všechny živé důvody nějakého nejnepatrnějšího činu. Což ovšem činí jeho sloh neobyčejně složitým nejen v románech, ale i v soukromých dopisech. Věty románů i psaní jsou plny závorek, vauvek a pomlček, a douška často zvrátí obsah předchozích odstavců. Proust byl donucen svou nemocí pracovat na lůžku, prováděl tu s neobyčejnou bedlivostí obtížné korektury, a sčkoliv byl alně krátkozraký, nenašel nikdy optika, a něhož by si zakoupil skla. Žil jen v noci, poněvadž v noci nejméně trpěl. Vzhoubel se pravidelně o půlnoci.

Proust je promáledován potíženími nakladatelskými. Chce zprvu vydat svůj románový cyklus, tehdy o 1000 stranách, v jediném svazku. Záležel mu na tom, aby byl čten skutečně od počátku, tedy počínaje prvním dílem „S w a n n a“. — Pařížský svět salonů je vzrušen faktem, že žlověk této společnosti chytá se vydati tak monstruozní dílo. Proust posílá své rukopisy do „Nouvelles Revue Française“ André Gideovi, jenž je proče shěněné a spatřuje v nich toliko sudu monotoni monotonosti. Odmltá doporučení je k vydání v N. R. F. Proust je vydává tedy vlastním

nákladem: je sice plná nejistoty o své práci a její hodnotě, ale přece je si jasně vědom svého cíle. Potom teprve její André Gide znovu přivede do N. R. F., kde od r. 1919 vychází dílo Marcela Prousta. Tři léta života, která od r. 1919 Proustovi zbyvať, jsou léta slávy.

V prohloubení analýzy spatřuje Proust svou povinnost romanopisce. Analýza je však Proustova chorobného bytí. Proustova analýza odvažuje se do nejtemnějších hlubin lidského psychismu, do oblasti literatury až dosud neznámých. Ukazuje, co to jsou naše city, a že jsou ovládnuty jinými silami a zákony, než zákony inteligence. Pátrání v doménách podvědomí sblížuje Prousta s dnešními surrealisty; zkoumání života spánku, snu, rozborů citové, afektivní paměti a pocitových vzpomínek. Dosavadní románová analýza byla statická; v románě byl dynamickým a variabilním elementem děj, akce; charaktery trvaly nehybné. A přece již Heraklit pochopil, že se nekoupeme dvakrát v téže řece! Naproti tomu Marcel Proust analyzuje změny pocitů a následovně změnu povah v prostoru i v čase, mobilitu a instantanétní proměnlivost charakterů, metamorfózy osobnosti. Tak na př. když v Balbecu pozná Albertinu, nerozlišuje ji zprvu ze skupiny „Mladých dívek v květu“ — ale později se Albertina stává v jeho díle zcela jinou ženou. Proustovy postavy jsou vlastně celou sítou souvisejících a přece rozmanitých osob, jsou vlastně depersonalisovány, jsou totiž nadány osobností, vztahnou toliko k té či oné chvíli a k tomu či onomu místu, a přece jsou celistvou jednotou, liší intenzivně životem.

Svým novým metodám psychologické analýzy vynalel Marcel Proust svůj vlastní a nový sloh. Působil překvapením tento zvláštní styl dlouhých, složitě a spletitě sestrojovaných vět, labyrinth, jenž skrývá drobné psychologické pravdy a objevy. Proust zachycuje intence, zjišťuje analýzou a zaznamenává inteligenci nehlubší a nejtajnější skutečnosti podvědomého života. A přece je Proustův sloh podstatně tradičnější než na příklad obrazový, facetovaný a kvetoucí sloh Giraudouxův. Léon Pierre Quint spatřuje v Proustově stylu pokračování tradice XVII. stol., precizních dlouhých a rafinovaných vět.

Svřtem a prostředím díla Marcela Prousta jsou salony, které v mládí miloval a kde se

setkával se šlechtici, v nichž viděl potomky Karla Velikého nebo Ludvíka XIV. Proust, člověk veliké touhy, která dozrává vídy znovu a znovu trpěčho zklamání, zbaví se v aristokratickém světě poslední iluze, dočká se tu posledních zklamání. Poznává, že svět, v jehož velikost a šlechtictví věřil, je toliko málo společenskou obcí, že všichni ti Guermantové a celý St. Germain, svět, kam dovoleno je umělců vniknouti jen náhodou, je pusté duchaplnický, až solidisky strojený, že to vše není než pustý egoismus, jenž se Proustovi zhuší. A zhroucen odchází Proust ze šlechtických, královských salonů, v nichž cítil se nyní tak chud; chápe, že tady není místo pro radost a vnitřní slávu života, že tento lesk nádhery sezná dohřevy a soucitu. Proust, muš horoucí dohodrostiví, znechucen a zklamán, jde jít na svou touhu. Jeho touha chce nalézt štěstí v lásce a láskou. Jen láskou naplněná touha může přinést štěstí. A láska je Proustovi osobní tvorbou a zásluhou, není to romantická, absolutní, fatální láska, ale vřtvoř, dílo, básně, která ty, kdož ji vytvářejí a žijí, naplňuje ustavičným neklidem, úzkostí a nejistotou. Proust líže svou rozchvělou a úzkostlivou lásku k Albertině. Je to láska, která i když je zhavena tělesných tajemství, je plná básně a horoucího neklidu, jenž žije strailivou žárlivostí. Proust poznává, že láska je osnova žárlivosti a lži, že muž i žena lhou, že milostný život je jenom řízenecm přetvářek, podzření a lži. Maruť se snaží uvěznit lásku, aby si dohl trochy klidu. A tak dává Proustovi láska o jedno zklamání více, poslední zklamání. Neobdání jeho háslivou touhu štěstím, ale trýzní ji úzkostí. Jen v jedné chvíli, zdá se, dává láska Proustovi uklidňující jas štěstí. A tehdy přile Proust slavnou pozná: spící Albertina. Jeho sloh stává se tu vzdušný a lehký, neboť Albertina spí, nehybá se, tedy nežije a nelže...

Proustova touha, zklamána marností šlechtictví a marností lásky, přece nepřestává toužít po osobním štěstí. Milostný život naučil Prousta poznání, že ani přátelská sympatie nedovolí dvěma lidem, aby se poznali; jak by tedy stýk dvou těl mohli dáti senzibilitám možnost splýnutí? Touha, která viděla jediné štěstí tohoto života v lásce, byla životem zklamána. Celý život zdá se býti Proustovi jen sítou desilů, které zakoušíme při styku a lídní, při cestování a v lásce. Když se ukolí lízně rozkoše, př-

cházi zklamání a v tom, žemu jsme se celou silou své vášně obdivovali, spatřujeme vřednost a prázdnotu nicotnost. A uskutečnili se kdy naše tužby, není to nikdy za okolností a v době, kdy by nám to mohlo být opravdovou radostí. Očekávání, které se zdá být tím maroňijí, čím je delší, zabíjí radost i rezkou, a zůstává nesnesitelně bolest. A přece viděcky v životě nás znovu a znovu vábí to, co nám předatává něco neznámého a záhadného. Snad hledáme tak poslední iluzi, kterou chceme zničit. V lásce poznáváme ženu, ahychom obnažili její tajemství, cestování bere městům legendu jejich jména a velký vzestup prestý společenským hrdisům a šlechtickým jménům. — — Leč básník, její osud zahrnul ustavičným zklamáním, nestává se pessimistou. Jeho touha hledá osobní štěstí, vrcholnou radost a svatost jinde — v umění, a nalézá ji tu. Životními osudy a osudy svých románových osob trpce zklamany básník chápe, že nad světem lidí je svět umělců a umění, který dává smysl a naplňuje našemu

životu. Umění je cílem jeho života, jeho morálky a jeho metafyziky. V nicotě světa a vesmíru dává umění absolutní radost estetickou, která je naší jedinou metafyzickou jistotou a jedinou hodnotou života. Vyloučív se ze života, žije Proust již jen umělec, své tvorbě a vznešenosti krásy; v mnišské cele cíluje své dílo, básně analyz duši, v hloubce i dynamice jejich záchvěvů a proměn, se zvláštním luhem dlouhých vět pro malé události; dílo, které je jedinečným zjevem v našem století, romány vzpomínek, nová „Comédie humaine“, která si vytvořila nový jazyk a nové formy slohu, tak osobitěho, že bývá prokládován za nečitelný. Avšak jakmile pochopíte nejenom podivuhodnou novost a originalnost, ale i hlubokou nutnost a nezbytnost takového stylu a takového jazyka pro romanciera-psychologa, oceníte tvůrčí čin Proustův, jenž zvrátil všechny konvenční koncepce románu a jenž znamená jeden z nejvyšších činů v moderní literatuře.

K. T.

hyperdada

Karel Teige

„A po dadaismu počne se teprve svobodný běh fantazie, který bude více dada než aktuální hnutí“ — napsal André Breton. Myslíl svými slovy patrně na surrealismus, který přišel záhy vystřídati uměleckou anarchii dada. Ale my chceme zde těmito slovy uvésti cosi, co nazveme „hyperdada“ nebo „surdada“, cosi, co je více a podstatněji dada, než dadaistické literární hnutí; totiž dadaismu vzdálený literatury a vyrůstající z pohybu a děje aktuálního života. Surdadaismus, hyperdadaismus toho druhu a smyslu, podle něž lze definovati charakter moderního humoru jako dada. Vskutku v dnešním životě, daleko mimo literaturu a umění, vyrůstá cosi, co můžeme nazvati dada a chceti-li nadřada. Tak jako jsme označovali zjevy a skutečnosti, které neměly nic nebo tuze málo společného s posmí Byronovou, Hugovou, Lamartinovou či Máchovou romantickými; jako jsou horské krajiny a vodopády, měsíčním světlem a zříceninami romantické, jako je romantická Stará Praha nebo Tábor, (a zároveň uvidíme, že obě dadaistické), jako jsou romantické určité osudy a povahy, tak můžeme jiné skutečnosti, zjevy, případy a události pokládati za dadaistické.

Lze často uvědomiti dadaismus, jenž chtěl proventilovati zatuchlý a plesnivějící umělecký svět a vysmyčiti pavučiny literatury, jako hnutí nevyhlášené literární. Při tom však nelze opomenouti k jeho dobru věsti v evidenci všechny případy, kdy dadaismus přestává být pouhou literaturou. Jistě že mnohé dadaistické vtipy a šerty byly jen úzce literární. Jistě že dadaistický humor byl převážně literárním humorem. A ješto takový humoristický duch mívá obyčejně sklon k nudě a melancholii, není divu, že se později oddal surrealistickým a mediálníním šilenstvím, že dadaistická bezhlavost byla vystřídána šlešným pokřikem zoufalé surrealistické revoluce. Ale o to nám zde nejde.

mizel-li dneš dádaismus — byt' ne tak docela — z literatury, žije, vybuchuje a perli se jeho slůničtvi v životě.

Takový dádaismus je reakcí vitality proti zhoubě; hubí vše, co ničí život v jeho volnosti a rozvíjí. Humor vybuchuje v překárných situacích, a řekli jsme, že charakter moderního humoru je dada. Jestliže Bergson definoval humor jako obranu života proti zmechacování, můžeme obděbat říci, že dada je záchrana života proti sebezražděným manám filosofie a hladomoru umění.

Dada v životě, životodárné hyperdada, svěží a osvěžující elixír, volný běh fantazie, který je více dada než literární hnutí — toto dada je nesmírné a mnohotvaré, zrovna tak mnohozásobné a mnohotvárné jako životní romantika — je prostě projevem životní spontánnosti. Literární dádaismus a surréalismus, toť projev duchovního neklidu, těžké krize, nervosy. A ono životní dada? Zde klademe s Nietzschem otázku pro psychiatry: neurosa zdraví, mládí a nadšení? Anebo humor na zříceninách?

Dada jako útek proti muži. Dada jako výstřelek tísnivé vitality. Dada jako důležité umění smíchu. Dada jako energická sebedůvěra života, želci mužů, jež je tím, co se psychologicky zve „Minderwertigkeitsgefühl“ a „Minderwertigkeits-symptom“. A dada jako přímý produkt této udaly.

Dada jako sloh bezeslohové doby; v tom smyslu říkali dadaisté, milovníci paradoxu, že normální lidé jsou dada, ale dadaisté že jsou proti dada. V tomto ohledu je repertoár dada na zeměkouli velmi obsáhlý a zejména hojný jsou jeho doklady v naší mléčné vlasti.

Všechen sokolismus a puritanismus je dada. Všesokolský slet je dada. Destinová, zpívající Sokolíkům na Vyšehradské skále, je dada. Architektura Riunione adriatica v Praze je dada. Katedrála Vasila Splašeného v Moskvě je dada. Kostnice v Sedčici je dada. Anglická tradicečnost je dada. Památník odboje je dada. Politika Viktora Dyka je dada. Dr. Karel Kramář je dada. Československý fašismus je dada. Perouška, literární kritik je dada. Většik je dada. Volná myšlenka je dada. Modernost „Tvrdošijných“ je dada. Mrákotinský monolit je dada.

Slovo „dada“ opisuje a označuje tu komickou nesmyslnost, bláhovitost, nepatřičnost, nenáležitost, směšnost, která pochází z nepřiměřenosti. Bezdělnou absurdnost toho, co chce býtí seriozní, hlubokomyšlné, majestátní, vznešené, patetické, nádherné, učené a bohorovné, a čemu, díky nějakým vnitřním poruchám mozkového atmosférického tlaku, dik neschůdnému myšlení, dik neosvěcenessi, se to nedaří. V tom smyslu lze opravdu mluvit na př. o dadaistické architektuře, totiž označiti historisující a dekorativní architekturu, bez vkusu, logiky a rozumu, bez sděrového smyslu, přičiči se všem konstruktivním zásadám racionelní stavby, za dadaistickou. V tom smyslu mohli jsme českou uměleckou kritiku, rovněž podivuhodně prostou vkusu, soudnosti a inteligence, označiti za dadaistickou. V tom smyslu sluší se označiti filantropické kroužky, Armádu Spásy, abstinentní spolky, naše umělecké korporace, veterány, ostrostřelce, selské řjdy jako dada. Označívá je jako dada, nejme jil ani vázání proti nim bojovati a přítvati energii: vždyť si nezaslужují než našeho neutřpného vřáměchu. Nevidte se, že v tomto smyslu prohlásili se dadaisté za protivníky dada.

Bylo by třeba abomovati se u nějaké novinové vřátřičkové kanceláře, abychom mohli si poříditi sbírku dokumentů všesvětového dádaismu. Dennodenně je nacházíme ve všech rubrikách novin, ve sloupcích vřátřopolitických i v zahraničních zprávách, v denní kronice, v obrazech ze soudních síní, a našly by se i v rubrikách národohospodářských. Tento dádaismus, někdy tragických a vzrušujících následků, nadpřirozeného charakteru, je opravdu neumrtelný. Je věčný jako božství a jako lidská bláupost.

Bez konce byla by řada dádaismů, krutých orgií nevyvatitelné pítomosti, hrůzného šlenství, strailivě opilosti a těžké zaslapanosti. Takové dada je komedií i tragedií ne-smyslnosti všeho počínání tohoto světa, jež jediná revoluce, rozliv druhé potopy, bude sto odplaviti. Literární dada bylo těžkou křisí literatury. Světové dada je znakem těžké krize světa, dechem nezdravé životní atmosféry, symptom nějaké nebývalé zřudnosti. Nejen že toto dada je zjevem buržoasního života a světa, ale buržoasní svět a život je zjevem tohoto dádaismu. Bezhlavý společenský stroj, jež po léta jde napřázdno, jenž ničí hodnoty a křisy, strailivě moloč kapitalismu, je dádaistickou sestřevou. Nuže,

Jsou-li noviny obrazem tohoto světa, jeho kolektivní duše, je pochopitelné, že budou hotovým sborníkem dadaistických případů. Nikde nasetkáte se s tak naprostým a názorným obrazem tohoto těžkého případu světového dadaismu, vleklé paralýzy ducha, jako v časopise Armády Spásy, který doporučuje se čísti jako list brositánského humoru.

V „Nouvelle Revue Française“ vede André Gide kroniku denních zpráv. Otákuje tu výstřížky z novin, podávající zvláštní sensationální a přezračně zprávy, v nichž se zrcadlí tvář doby, fragmenty moderního života. Hledá v těchto úryvcích z kroniky dnešních svědecké doklady pro charakterologii moderního světa. Philippe Soupault, jenž je přesvědčen, že moderní poezii, díky objevům Baudelairovým, Lautréamontovým, Rimbaudovým a Apollinairovým, podařilo se přetnouti pouta všech tradic, vybiti se z jakéhokoliv vlivu literárních škol minulosti, zdůrazňuje, že přece lze v dnešní, dadaistické a postdadaistické slovesné tvorbě konstatovati vlivy, sice naprosto neliterární, ale přece ne méně účinné: je to vliv kriminalistické a detektivní literatury, takového „Fantôme“ (a opravdu toto není literatura a slovesné umění) a vliv různých zpráv z novin. V těchto „faits divers“, jakož i v oně kolportážní literatuře najdeme známky živé reality, zánamny hříček přírody a hříček života, údivné a někdy přímo zázračné průhledy mezi střídaním dnů i nocí, věceříků, dnešků a zítřků na naší planetě; fantastika události, fantastika dnešního života a fantastika dnešního člověka; boj o ropu, o kaučuk, o Čínu, horečka bursy a napjatost mezinárodních konferencí, tempo sociálního života, jeho intermitentní revolty, — zprávy ohromující, nevyřčené, čarodějné, vydražující nervy, zánamny z nomadické, akrobatické a skrytými proudy podomleté pevniny, nedefinovatelné mysterium přítomnosti. Kronika „faits divers“, zapisující čáru osudů a kronika sebevražd, jejíž příčina je nejčastěji bursa nebo suďa, pestré osudy lidí tohoto světa, zhuštěné na několika řádcích novin — ukrývají často do sebe zvláštní poselství našich dnů, ukazují gravitační centra soudobého dění a vyznačují se často spíchností, neolekávaností a osudovou nezmylností v pravdě dadaistickou.

Dadaismus, toť anarchistická a zničující revolta, která devastovala svět umění. Dadaismus opovrhl všemi přikázáními smysl existujících etických i právních, filosofických i estetických kodexů, a nehodlal omluviti a ospravedlniti svou nepouložnost vůči vládnoucím morálním i estetickým normám nějakým novým podvodným náboženstvím a nějakým novým vyzoustruhovaným světovým názorem. Mocně a vášnivě nevádivěl a segoval každý úmysl, autoritu a organizaci. Žil jen chaotickou touhou po absolutní svobodě inspirace, po absolutní odpoutanosti fantazie. Nežil ve světě výpočtů, bursy, techniky, ve světě elektrodynamického amerikanismu, Fordů, miliard a idiocií, žvřkající guma, ve světě válek a sociálních revolucí — žil v preludu umělého vlastního světa, izolovaného vesmíru. Dadaisté rozvrátili umění. Ale nezrušili a nepřekročili hranice jeho vesmíru. A revoluce v tomto vesmíru, takové revoluce v kavárnách a atelierách Montparnassu, jsou často bouřemi ve sklenici vody, sensací pro umělecké ateliery a zajímavostí pro Cookovy turisty, jež projíždějí v autocarech po ulicích XIV. čtvrti v Paříži. Ostatně umělecký svět byl dadaistický dávno před dadaismem. Před Montparnassem byl hlavním stanem bohémů Montmartru. A Montmartre je celý církevně. Jules Depaquit založil tu už dávno samostatnou republiku, jako r. 1924 byla založena republika ostrova St. Louis v centru Paříže: a tyto republiky jsou postupným dadaismem. V té staroslavné bohémské republice montmartské, jež byla zemským rájem umělců — (a Evy tohoto ráje bývají také bez toalety), vládla lehká fantazie, kořeněná dobrou náladou, sáhnoucí blagues a láska k umění, vždy sestersky doprovázená láskou k lásce. Zatím na světě se stalo umění vzmoleným maréním žaru, sportem zasvěcených, filatelů, duševní chorobou, zbytečnou starostlivosťou, umělců, jako ironičtí aristokraté a nezvedení rapins, ba, jako skuteční bohové a polobohové, kteří také žijí, žili povzneseni nad vědností života kdeasi na hoře Olympu či Parnassu, na Montmartru či Montparnassu, a jako praví mythologičtí bohové nemívali často ani vindry v kapsě. Což jako bláznové a cigánské živobyti, které má své smutné kouzlo pod veselým povrhem, mumraj, jaký znáte z postevé a romantické knihy Murgerovy „Scènes de la vie de Bohème“. A v této knize najdete již značnou dozi dada. Tento dadaismus ostatně se tehdy vyskytl pod jiným pojmenováním. Totiž: fumisme. A fumisme, to není nic jiného než stará francouzská fujenisterie, nezbedná čtveráctví, blaguesterství v činnosti a v permanenci. A tento fumisme je trvalejším ismem než kterýkoliv jiný ismus literární,

filosofický, umělecký; je to živá chuť mystifikovati svého bližního, která patří k oněm zálibám, jež si asi lidstvo, přes všechny historické převrasy, zachovává navždycky. Fumism je neuvěřitelně umění humoru a smíchu. A umění humoru a smíchu není nikdy pouhopošným uměním. Humor a smích je právě tak výkřikem bázlivosti jako prostě produktem života. Komické básnictví je postaveno svou povahou na „okraj umění, k hranicím života“. A ta stránka komické absurdity či absurdní komičnosti, která je stejně příznačnou vlastností dada jako všeho soudobého lidového humoru, je právě obsovené vydání starobohémského fumismu. Což ukazuje, že takovéto dada existovalo už dávno před curyšským „kabaretem Voltaire“, kde Tristan Tzara přečetl světu první dadaistický manifest, že dada snad bylo vždy tam, kde šlo Umění, kde sešli se dva nebo tři ve jménu Umění, ale zároveň, že dada není jen věci umění, ale že je všude, kde vybuchuje moderní smích, groteska a mocná excentricita života, kde, seznámo proč, hroustí se plán světa, aby se skreslil podle jiné a neologické, absurdní a komické gravitace. Od Rimbauda a Lautréamonta datuje se tradice dadaistické a surrealistické poesie. Ale to není jediná tradice dada. Gargantus, Don Quijotte, Candide, — Chaplin, Frigo, a nejprvnější filmové grotesky mají do sebe velice silnou dozu dada. Dada kromě literárního dadaismu, hyperdada, sama ryzi absurdní komika, zachycená u svého pramene.

Humor a charakter naší doby je dada. Dada, které se zmocnilo i politiků. Duch dada je duch clowna a augusta z cirku. Slavní pařížští clowni, klasice svého řemesla (toho strážného řemesla rozesmání lidí, jak říkával Molière), bratři Fratellini donali v kterásni interview: „My jsme fantasia, říká se nám, a tákli se nás, co bylo našim modelem. Neměli jsme však nikdy modelu, kromě života. Život sám je fantastičtější a spletitější než všechny lidské imaginace a kombinace. Události jsou harlekýnovým pláštěm, který nás hálí až do smrti a tu vedle pestrých látek sosedí čáry rubáží mrtvol. A pro svou fantastickou neuvěřitelnost stojí kosebné život za to, aby byl žit.“ — Nuže, co jiného je řečeno v těchto hluboce pravdivých a neomylnou zkušeností a životním poznáním ověřených větách, než že život sám je ze všeho nejdadaističtější, že sama pulsace a vibrace života je oním „svobodným během fantasie, která je více dada než aktuální literární hnutí dadaismu“. Proto dadaisté a surrealisté, milenci svobody, fantastiky, záračnosti a absurdity, vedeni správným tušením, hledali všude tajemnou grotesknost, překvapivost, neočekávanost a iluminaci v samé nahé přírodě zevního i vnitřního světa, v záznamech kroniky různých zpráv a novin i v záznamech z infrarudých hlubin podvědomí, v obrazech se světa esencí, jež vyhlížejí tak úžasné uprostřed vledního světa forem.

Dada uvádí nás do velikolepého cirkusu, do kouzelnického Divadla Rozmanitosti našeho světa.

VĚC JINDŘICHA HONZLA. V září 1927 oznámily novinářské zprávy, že šéfredaktor Osvobozeného divadla, odborný učitel Jindřich Honzl je z usnesení zemské školské rady, snad z trestu, přeložen náhle do zapadlé vsi na Sedčánsko. Toto přeložení je zřejmý skutkem zákeřnické denunciacce Honzla u nadřízených úřadů. Snaží se Honzloví znemožnit práci v Osvobozeném divadle, snaží se dokonce zničit toto divadlo, pro jehož činnost je Honzlova práce alfa i omega, a které by bez Honzla ovšem vůbec nemohlo existovati. A přece Osvobozené divadlo, díky vynikající režisérské tvorbě Honzlově, za krátkou dobu svého trvání zapadlo se do dějin vývoje na-

šeho scénického umění jako nejvýznamnější faktor obnovy a obrody, stalo se centrem nových jevištních snah u nás, opravdovou divadelní avantgardou, která svými skutky dovedla působiti mocným vlivem na práci jiných divadel, takže kritika radikálním experimentům Honzlovým třebas málo nakloněná, byla nucena uznati, že bez Osvobozeného divadla byl by ruch a vývoj našeho scénického umění neúplný. V Osvobozeném divadle pracuje Honzl za nejtěžších a nejnepříznivějších hmotných okolností, vytvořil tu významné scénické činy opravdu z ničeho, jen svou krajní obětavostí, pilí a hrdinným idealismem. To, co vykonal Honzl v Osvobozeném divadle, nemá vů-

bec souměřitelné obdoby na žádném evropském moderním divadle. A svými vynikajícími režijními díly stal s Honzl nepostradatelným nejen Osvozenému divadlu, ale soudobému českému divadelnímu umění vůbec. Zapověděti mu další divadelní tvorbu, znemožniti jí přeložením na venkov je činem nepřátelství proti modernímu českému umění. Moderní české umění, moderní čeští kulturní pracovníci odmítají proto takovou nekulturní byrokratickou zvlášť. Na jedné straně žádá se od učitelstva aktivní účast v kulturním životě, na druhé straně

zemská školní rada svévolně chce znemožniti nejmadanějšímu režisérovi, jenž je povoláním učitelem, jeho velikou kulturní práci zlovolným přeložením na základě nějakých zrádkodnických denunciací. Honzl od své práce v Osvozeném divadle nesmí býtí žádnými byrokratickými machinacemi otráven a jeho přeložení musí býti zrušeno: celá česká kulturní veřejnost a umělecká obec stojí solidárně za Honzlem a protestuje proti postupu zemské školní rady proti němu.

Red.

OSVOBOZENÉ DIVADLO

Jindřich Honzl

Zvědaví a nenasycení, na cestách cizinou i v domácím snění, nad knihami i nad obrázky hledali jsme důvod pro svou horečnost, hledali jsme nejenom ostrov lyrického vytržení, ale chtěli jsme najednou objevit svět, díly světa pokryté mrakodrapy, ježby a prachem aut, chtivě jsme vyhledávali pouště, příliš malé tankovým Citroënkám, a výšky, jejichž vyřvavost nestačila letcové odvaze. Úsměvy exotů, které se zarářvaly do tváře pigmentované všemi barvami lidské pleti, byly námi srovnány do jedné řady vedle usmívajících se vějířků evropských krásků, a radostný úsměv z neobsáhlé revue světa, z jeho lásek i jeho krás srovnával se vedle sebe v neharmonický, ale záněcený výkřik a smích revoluce. Och, sladké iluze, které s pětiletou umíněností roznepřávaly se proti všem zdáním v básni, románu a na divadle, které křičely zlosti i výsměchem, když herec příliš dobře maskovaný zpodoboval věrně Hamleta, a které přivádělo do zbesílosti drama, v němž jsme našli kus našeho přibytí a kus domácího života, jenž byl v kresbě vytěrkován tak pečlivě, že zpřítomňoval všechnu nadu a všechna ta protivná pouta kupecké logiky, se kterou se dějí prodej a radosti tohoto dne. Pohled, který se zastavil nad jedinou věcí, byl proto už pro nás pohledem smrti, a věčnost i nekonečnost, jež jsou spojitím a bezvýraznou harmonií, byly bodem, jehož rozměry jsou příliš malé, než aby je respektovalo naše oko, které ohmatává jen

rozměry větší nad 100.000 mikromilimetrů. Změny, trvalost změn, nevidanost změn, stanoviska, z nichž je vidět rostáčet se svět rychleji než jsme s to pozorovat se čtvrtce té domácí půdy, jež je tak světlavě klidná pod oblaky tam nahoře — pohyb mechanismů, jež obhružuje i filosofa, běh, kterému nestačí ani filosofické míry „Élanu vital“, neboť — jak se nám zdálo — je rychlejší a neúprosnější, než aby byl uchopen smysly zvyklými pozorovat běh mravenců a útěk splašeného dobytčete.

Kde je a kde byla krize, ne-li v této sensibilitě, tak citlivě naladěné na dojetí. Umění, básně i divadlo, které mělo být jen dojetím samým, vychovalo sebe samo tak, že se stalo babiččiným vyprávěním o dojmech, cestách a činech. Zpodobovalo obličej a věci, které kdysi a kděsi prožily dobrodružství dávno zapomenutá, umění zdlouhavou práci pipalo se na zobrazení emoce, již nám zbytečně představovalo, neboť byla už jednou pro vždy stracena — zatím co naše nervové soustavy marně čekaly podnětu a zranění od umělce, jenž by byl tvůrcem, to jest, jenž by nás proměnil na postavy pohádky, jenž by novou abecedou — třebas i nesmyslnou a nepojmovou, jakou jsou slova negerské písně — dovedl rozkývat normální stabilitu orientačních statocyst. Kde je nahoře a kde je dole? V tomto opojení, jež při lídi z jedovatých knih Lautréamontů a Rimbaudů, ztrácí se rovnováha normálního světa rych-

leji než v atmosféře chloroformovaných alkoholů. Sklonění nad knihami, zadívání na obraz, který přede mně křeseb fotografických stínů tak, abychom bez pohnutí se nechali vyasýt emocií jako sameček pavouků, přiléhá sebevražděné přitahovaný sexuálním napětím ke své samičce — vytržení divadlem, které nám na dosah rukou a k očitému nahmatání nabízí skutečnost zářaků a lže o stvoření světa od osmé do dvanácté hodiny noční — vracíme se k tomu stavu psychy, ve které zářak, stavistická láska, sen nervitěsil nad kulturem vědního dne a logiky, jež jde od stolu k loži, ze dveří a do světa dál s bezpečností jízdního lístku, za-kompeného podle dopravních řádů, platných od 1. května t. r. až daleko do budoucnosti, t. j. 30. apríla 1928. Neboť naše sensibilita, nereagující na rychlost světových expresů ani leticích strojů, žeká nového opojení, je-muž se velmi snadno řekne „báseň“.

Hledáme tedy báseň, a hledáme ji souro-dě divadlo, jež nevytváří svůj prostor a svůj čas podle codexu toho bezpečného strojo-vého mechanismu, podle kterého sledují dny v našem pracovním týdnu, ale které řadí do našich pondělků a úterků dny bez návra a hodiny bez trvání. Hledáme diva-dlo, které ztratilo prostor newtonské gra-vitace a nahradilo zákony sluneční soustavy zákony gravitace srdce a představy.

Neuspokojuje-li nás divadlo, je to proto, že přes kázání o „osvození divadla“, přes příklady Meiercholda, Tajrova, přes drama-tické básně Laforgueovy, Apollinairovy a balety Cocteauovy a Picassovy jde divadlo stále logikou aristotelaké poetiky a pradáv-ných dramaturgických předpisů. To, co do-kázal film za 3 desetiletí svého vývoje, ne-dokázalo divadlo za 2 tisíciletí. Skvělá di-vadelní tradice nemavyla se užiti se sama na sobě, ale zvykla si napodobovat sama se-be. Nejde tu ani o dramatický a jevištní realismus, ani o jevištní a dramatický ku-bismus či jiný ismus, jde o základně jiný způsob stavby, o logiku jevištní a obrazí-voité svobodnou nad scénickým materiálem.

Jevištní materiál! Samozřejmost (samo-zřejmé jsou všechny velké objevy po objev-ní), že herec je základem divadla, byla devisou při celém velkém Tajrovově díle theoretickém i praktickém. Ale to je jen jediná samozřejmost. To je jen herec! Rus-ké jeviště, které zdvihalo před oči diváka funkci hereckou, které lidskou sílu bla-sového a pohybového projevu zrušilo do

krásy a spálilo všechna papírová a barevná litidla jevištní stavby až do holé kostry, osvobozuje divadlo od toho, čím n e m á být. Pracuje jen na hereckém materiálu no-vé, zprudka a barbaraky, nechce předpo-kládat než elementární stažení svalů a ne-lomené vývoje pohybů. Všechny mezistaví polohy, nakreslení na větrné růži mezi se-verem a východem, jihem a západem, sma-zalo ruské moderní jeviště nikoli proto, že by nebyly významnými, ale protože bylo třeba konečně dobře postavit basolu jen k severu, když tolikrát nakřivená a poka-žená ztratila dobrou orientaci. Toto „obec-né“ umění není snadné, je tím virtuosněj-ší, čím lapidární herecký pohyb roste do ohromnosti a šíře. Akrobat. Toto umění ne-stane se nebezpečným lidské sensibilitě. Rozvíjí ji do pravidelných křivů, které, byť byly sebe vyššími, budou jen pokojným po-hybem klidného ducha, budou spočítáním pasážera v koutku sedadla transatlantického letadla. Co jest objevit na herci, ne-li nervy, jejichž asociovaná vedení jsou komplikova-ná zdravím prastarého data a reflexemi dnešního strachu a současného zoufalství. Ovládá své motorické vědomí je příliš má-lo modernímu herci. Tělocvičit a skládat za sebou taneční gesta v řadě libovolně ara-besky, jež se o sobě domnívá, že je tím modernější, čím je neomyšlnější — tuto „konstruktivistickou“ nemoc jsme pone-chali jejímú osobě, a ona sama skončila už sebevraždou, proměnil se v reži „Ta-žení proti smrti“ v nesmyslné hopsání a ko-trmelec dětinské hry, jež je napodobována dospělými a v realizaci Schwittersova „Stínu“ došla si poslední smrtící rána, představující nám tuto „konstruktivistickou arabesku“, tento „konstruktivistický deko-rativismus“, t. j. bevyznamné a bevyřzné fazení tělocvičných pohybů jen proto, aby se herec pohyboval, šli aby dekorativní bezúčelnosti a libovůli objevoval konstruktivismus, jež je cílem, čistou plochou a nejjednodušší stavbou bez všech zákruto-vých dekorací. Tyto uhoněnosti a takové nedomyšlenost představuje nám tedy češ-kou „moderní“ a „mladou“ reži, jež takto veřejně a bez studu střílí sama sebe na la-vice městského parku.

Ovládá tyto tělocvičné pohyby nestalí tedy — opakujeme — modernímu herci, a je natno je ponechat soukromým oceněním tanečního mistra, jenž v tichu čtyř stěn vy-učuje své dobré žáky počátkům baletního

umění — anebo nechat tělocvičným shromážděním jednot. Moderní herec musí nejenom rozvíjet schopnost pohybovou, po jeho motorických nervech nejen že musí bez přehádky a s jiskrovou rychlostí běžeti vědomý rozkaz pohybový, ale on musí umět snadno vybavit se — lze-li to říci — „ovládat“ i své motorické podvědomí, to jest zveřejnit, uvědomovat a vybavit všechny ty nevidané, nové a překvapivé pohyby, asociované tak záhadně k předstávám, ke slovům, nebo vázané k nervovým drážděním, musí s bohatství svých vjemů, se své sensibílní zkušenosti, se své živoucí a originální fantazie představenou pohybovou básně, stavbu záhadně postavenou sice na negativitě, ale přece jistěm a přesným půdorysu, jež je tvarem opejení. Stavba ve své jsoucnosti neživěji upřímná, ale v projevu nejvládnější umělá. Všecky dokonalé tvary jsou nám už zmrtvělé a všechny ismy vzdálené. Nemáme, co bychom na herci chtěli než umění.

Položením hereckého problému zabývalo se už tolik škol a tolik divadelních vůdců. Nechceme povznášet jejich zapomenutí, ani předstírat slavnými slovy jejich smrt. Musíme přes to respektovat fakt, že jsou mrtví a zapomenuti. Dokázali veliké věci a objevili to, co vidíme vkladě kolem sebe. Všichni herci děkují jim za otcovství ve svých projevech.

Jevišťe, prostor, věci, světlo. Skutečnost v systémech vědních řádů a zákonů rozdělují nám kopernikovství a einsteinovství objavitelů. Neutříděnou a neuzákoněnou — ale nejen to — dosud neuvědomělou skutečností divadla je jevištní prostor, věci a jejich krása na scéně, světlo a zvuky. Film naučil se už používat záranku světla, tajem-

ných forem fotografie, využívat umělých procesů osvětlování, vytvájení a zachycování obrazu. Jevišťe si hovoří na papíru a dřeva falešně používaném, v barvě, se které chce učinit jedinou působivou intenzitu scény, a nové kostrové stavby ruského jevišťe pokládá za tak důležitou a působivou objev, že chce na něm postavit obnovu divadelního umění. Och, netvořivá krátkozrakost, hýčkaní nedostatků, utišování hladu divákem se, jak druhý já. Tudy nejde cesta. Čechme si Chaplina jinak, než abychom jej chtěli napodobovat. Dívejme se na obrázky Man-Rayovy jako divadelníci, kteří mají v moci ještě výhodnější materiál než je citlivý papír, vývojka, a několik vlněných věcí sebraných z toalety nebo jídelního stolu. Divadlo, které má k dispozici prostředky (asi tak jako je nemá Osvobozené divadlo v Umělecké besedě), má před sebou tak velikou možnost vývoje, že se umělecky nebojí konkurence filmu. Neboť v prostorových sestavách, v dynamice prostoru, ve vztazích, rymech a kontrastech věcí jsou uloženy záranky a tajemství, na něž je třeba jen odvážného a tvořivého oka. V působivosti pohybu a ve strhující rychlosti i napínavém klidu jevišťe jsou dojeti, která dosud neznáme. V síle světelného výrazu čekají přízvuky, o nichž nás dosud nepoučuje leč náhodou civilizace reklamy.

Ale nač bouřit hesly a popisovat tvary. Jsme-li my chudí a neshrnují-li naše slova než jakési uchvácení představa, je jisté kdysi v buněčném centru uschována síla, která poroste nad představy do ohromnější skutečnosti než té, již vyzvolává důraz našeho obrazu v budoucnosti. Vidíme, slyšíme divadlo — jsme dojeti básní.

PRAŽSKÉ VÝSTAVY (ZÁŘÍ 1927).

POSMRTNÁ VÝSTAVA OTTY GUTFREUNDA. (Obecní dům.) Otto Gutfreund, na jaře tragicky zesnulý, byl jedinou silnou osobností mezi českými sochaři dneška. Následovník Štursův na místě profesora Akademie umění, působil velkým vlivem na mladé své žáky a na naše mladé sochaře vůbec, kteří téměř všem jsou jeho epigony. Posmrtná výstava, ukazující úhrn a vývoj jeho životního díla, dává nám znovu pochopiti

tíhu strýcy, kterou české sochařství jeho úmrtím bylo postiženo. Gutfreund začínal jako Bourdellův žák, ale nikdy nevidíte na jeho dílech patrnější stopy Bourdellova vlivu. Přislušník „Skupiny“, sdružené kolem „Uměleckého měsíčníku“, použije se Gutfreund v letech 1910-13 spíše díly soudobého maličství. Jeho „Cihláři“, relief, připomínající poněkud obrazy Deraina a Frieze z tehdejší doby, jeho Don Quijotte, jenž prostřednictvím deformací, analogických pocerzanneovské malbě jako by se blížil i vyzábým

postavám El Grecovým, ryze expresionistická „Úzkost“, jsou z těch let. Pak následaje umělecký náraz kubismu. Gutfreund byl jedním z prvních, kdož se odvážili vytěžit z oně slavné metamorfózy výtvarného umění, již provedl Picasso, důsledky pro sochařskou tvorbu. Zároveň s Archipenkem, Brankusim a zesnulým Duchamps-Villomem zahajuje Gutfreund éru sochařského kubismu v posledních dvou letech před válkou. Kubistická perioda je nejvýznamnější obdobím Gutfreundova vývoje: v ní vytvořil díla, která jsou pro českou i mezinárodní modernu památná: kubista Gutfreund je tím Gutfreundem, jemuž se obdivujeme. Jeho „Celisty“, „Koncert“, sochy předválečného data, pak dřevěné konstrukce a sádrová plastika „Hlava“ — realističtější ryzi sochařský kubismus, jsouce podstatně plastičtější než maříšsky hravé experimenty Archipenky, realističtější to, co o mnoho let později podaří se vytvořit v Paříži Lépichitovu. Tyto konstrukce z prkének, z jediného materiálu, jenž byl po ruce, vytvořil Gutfreund v zákopech jako francouzský voják cizinecké legie — a dodnes působí téměř vyživavou moderností. Po návratu z Francie do Prahy opouští Gutfreund kubismus a navrácí se, sveden časovou módou opositi proti kubismu, k sochařství naturalistické podstaty. Realizuje tehdy velkou řadu polychromních malých sošek z pálené hlíny. Tato barevná plastika, čím dále tím naturalističtější, má úspěch. Gutfreund se stává populárním a oficiálním umělcem. Oficiální zakázky pomníkove a dekorativní pro výzdobu architektury, rovněž oficiálních a dekorativních, snižují postupně modernost i úroveň jeho díla. A právě tyto práce naly mezi mladými sochaři nejvíce epigonů. Poslední dobou, zdá se, snažil se Gutfreund vysvobodit se z tohoto akademického naturalismu; několik prací, zejména „Sedící žena“, o tom výmluvně svědčí: snad opětně se měl a mohl stát moderním sochařem, jímž byl jako autor „Celisty“ a „Hlavy 1919“ — náhle tragická smrt vzala tuto velkou naději.

COUBINE, LE FAUCONNIER, BOUQUET, MASEREEL, GASLER v Kraso-umné Jednotě. Nicotná výstava. Několik průměrných Coubinových leptů. Obavne skvarely La Fauconnierovy: jak bylo možno, že tento malíř hrál určitou úlohu mezi prvými kubisty? Žurnalistická grafika Masereelova je vždy spíše na místě v novinách či knize než na výstavě, Bouquet a Gassler: nic.

KARIKATURY ADOLFA HOFFMEISTERA V SINI „MANESA“. Po jarní menší výstavě v siní Odeonu uspořádal nyní Hoffmeister, považuen zjevným úspěchem, obsáhlý soubor 300 karikatur. Jsou to karikatury z literárního a společenského světa. Kritika vytýká Hoffmeisterovi, že jeho karikatury nejsou živé, nenávisné, útočné, bouřlivácké a ozbrojeně pomstychtivosti. Vytýká mu, že není jako Daumier nebo Georg Grosz. Vytýká mu, že vůbec není karikaturistou. Patrně však na tom nezáleží. Hoffmeister je vtipný, obratný a nadaný beletrista, fejetonista a hbitý kreslíř. Co na tom, nejsou-li jeho legrační, veselá, dobrodušná kresby karikaturami. Jsou to skvělé kresbičky pro časopisy, pro psnu a třebas i pro privátní poštění. Jejich linie, ač mile neřemeslná, neprofesionální, nemalířská, je nervosně citlivá, vycvičená a téměř kaligrafická. Je na zjevném postupu k zdokonalení. A bystrost postřehu, vtipnost mise en page zjednály Hoffmeisterovým kresbičkám jejich oprávněnou oblibu.

JOSEF ČAPEK: KRESBY A OBRAZY Z LET 1913—1916 v SINI ODEONU. Staré kresby a obrazy Čapkovy, ač často příliš schematické, neživoucí a jaksi prázdné, působí nicméně sympatičtější než jeho dnešní, amorfní a literárním obsahem zatížené malby. Tehdejší Čapkovy obrazy byly či chtěly býti kubistické. Jen někdy osměňuje se v nich Čapek rozbití naturalistické formy a svobodně kompozice geometrické, bez ohledu na model, na sujet. Nejčastěji svůj model kubizuje: je to základní nepochopení vlastní pravdy kubismu. Místo svobodné formy je to kubisující stylisace; místo kubismu bezduchý hranatismus. Mimo to záhy přichází k platonismu literárně-obsahová stránka obrazu, od níž pfece měl kubismus maříšství osvobodit. Tge.

FRONTA PROTI „FRONTĚ“. (Doslav k předmluvě „Fronty“.) „Fronta píše ve své předmluvě: „Má umění vůbec ještě životního oprávnění?“ a tvrdí, že umění nemá již žádné síly, působící přímo v životě, tvrdí práce próy je plna nejistot, objevují próy se myšlenky pro a contra, hříeme próy v době kulturní reakce a kultura próy může pokročiti vřed jenom zodpovědním otázkou po nové společnosti. — Naproti tomu tvrdíme my: 1. Životní oprávněním a cílem umění je stvoření nových lidí, kteří budou novou společnost tvořit. V tom má umění velkou úlohu, a umělecká činnost,

jakož i umělecký pořítek, jež tryskají z pu-
 da, t. j. nemohou býti nasázeny ani výchovou
 získány, znamenají velikou sílu pro novou
 společnost. 2. Poznáváme ve vývoji umění
 bezpodmínečně jednotný směr k abstrakci,
 a nelze mluvit o nejistotách, při soustav-
 ném vývoji určitým směrem. Mohou existo-
 vat nejistoty pouze pro jednotlivého
 tvůrčího umělce, jenž si ještě neujasněl cíle.
 Nemůže však býti nejistoty o tom, že již
 nepatří k „frontě“ onen umělec, přes něž
 již vývoj přešel. 3. Že se objevují myšlenky
 pro a contra, je samozřejmé v dnešní době
 obecného rozšíření a neznamená nic proti
 tomu, že vývoj umění probíhá logicky a
 elementárně ve směru abstrakce a že tak
 umění působí přírodně pro vývoj nové
 společnosti. 4. Konstatujeme, že existuje
 ovšem reakce v umění. Tato reakce je však
 pouze záležitostí obchodníků uměleckými
 výtvoři a nikoli záležitostí estetickou.
 Tato reakce nemá síly sabzditi nějaký vý-
 voj abstraktního umění. — Buchheister
 Jahn, Nitschke, Schwitters, Vordemberge,
 Gildewart, Skupina „Die Abstrakten“ Han-
 nover.

**VYSTAVĚ SEVERNÍCH ČECH V
 MLADÉ BOLESLAVI** je věnováno 6.—7.
 číslo brněnského měsíčníku současné kul-
 tury v Č. S. R. „Horizont“. Je tu veliká řada
 reprodukcí Krobových výstavních archi-
 tektur. Nové Krobovy práce mají velice
 „moderní“ vzezření. Podobají se dosti ar-
 chitekturám Mendelsohnovým. Svým fors-
 rovaným kompozicím forem obtžají často
 racionální požadavky účelnosti. Jsou typi-
 ckým a výrazným příkladem „konstruktivi-
 stického“ romantismu a formalismu. K.

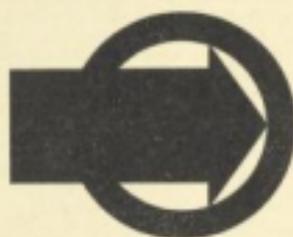
**STÁVKA STAVEBNÍHO DÉLNIC-
 TVA V PRAZE.** Mzdový boj mezi sta-
 vebním dělnictvem a podnikateli staveb
 v Praze vedl ke stávce, kdyžžt spravedlivé
 požadavky, odborovými organizacemi svazu
 podnikatelů předloženy, žádající 20% zvý-
 šení dnešních ubozé nízkých mezd bylo
 odmítnuto. Stávka trvala 7 týdnů. A vzbuz-
 je respekt tím, jak dobře byla orga-
 nisována. Podnikatelé sehnali jen nepatrný
 počet stávkokazů. V celku práce na praž-
 ských stavbách stála. Podnikatelé staveb,
 kteří, ve srovnání s jinými obory průmyslu,
 snadno bohatí ze svého podnikání, zmoc-
 ňující se nepoměrně velikého procenta
 zisku při relativně malé výrobnosti, při
 svých úžasných výdělcích odmítli zvýšiti
 hubeně dělnické mzdy. Na tomto místě

chceme konstatovati, že sympatie moderních
 architektů jsou na straně dělnictva a jeho
 spravedlivého boje. Podnikatelské zisky, za-
 bírající neúměrně veliké procento stavebních
 nákladů, nejen že jsou vykořisťováním špatně
 placené práce dělnické, ale jsou i brzdou
 moderního stavebního rozvoje. Při dneš-
 ním stavu stavebnictví, které ze všech oborů
 výrobních jediné vyhušlo se industrialis-
 ací a zůstalo u nás v podstatě středově-
 kým řemeslem, mají podnikatelé zajištěny
 značné zisky i při minimální výrobnosti,
 disponující lacinou dělnickou prací. Nena-
 máhají se tedy zvyšovati výrobnost zpřo-
 myslněním stavby, zavedením nových sta-
 vebních metod a stavebních materiálů
 industriálně obráběných, zavedením strojů na
 stavbách, což znamená pro ně nevitání ná-
 mahy reorganizace podnikání a veliké in-
 vestice. Zednická robota zajišťuje jim
 obrovské zisky tak jako tak — není třeba
 tedy zvyšovati úroveň a kvalitu výrobnosti.
 A tak stávají se dnešní bohatnoucí stavi-
 telé a velké firmy silou retardující mo-
 derní snahy architektonické. Stávka praž-
 ského stavebního dělnictva ukázala negrdži-
 telný hospodářsko-sociální základ našeho
 stavebnictví. Jsme přesvědčeni, že z tohoto
 úžasného exploitování dělnické práce ne-
 může se zroditi veliký architektonický čin.
 Chceme, aby moderní architektura stála na
 spravedlivějších základech.

FILM. Podzimní sezona začíná v praž-
 ských kinech celkem špatně. Nic, než zjev-
 ná stagnace evropského a amerického fil-
 mu. Poměr kvalitních děl ku kýčům je tu
 tak 1:10.000 — a má naději, že úroveň
 ještě poklesne. Ani z SSSR nepřichází letos
 dosud nic zvláště pozoruhodného. Velko-
 film „Ivan Hrozný“ je obraz imponantní,
 dokonale technicky, mezi historickými filmy
 jeden z nejlepších, ale přece to není to,
 co dnes od filmu čekáme a žádáme. Luna-
 čarského „Mečvědi svatba“ nemůže zachrá-
 niti prvotřídní, opravdu jedinečně skvělou
 fotografickou režii ubohé scenário. A uká-
 ka francouzského, t. zv. avantgardistického
 filmu, která se objevila nyní v pražských
 kinech, je rovněž nedostatečná. Je to nový
 film „Žrtek“, podle Paul-Renardova ro-
 mánu. Modernost a avantgardističnost to-
 hoto filmu je tuze polovičatá. Na začátku
 několik výborných fotografických a režij-
 ních vtípů, třeba že ne vesměs zcela ori-
 ginelních — toč vše. Ostatek jsou pohled-
 nice z horských krajů, krajiny a fotografie

PAŘÍŽ

Kč 60.—



NEJEZDĚTE DO PAŘÍŽE

nemáte-li tohoto obsáhlého,
2 mapami, 14 plány a 24 foto-
grafiemi doplněného

PRŮVODCE PAŘÍŽI,
vydaného nákladem edice

„ODEON“

J. Fromek, Praha III., Chotkova 11

P A Ř Í Ž

museí a historických památek
ukáže Vám každý lepší průvodce
Paříží. Ukáží Vám však vedle
těchto historických a uměleckých
relikvií, co činí z Paříže důležité

STŘEDISKO SOUČASNÉ KULTURY

do něhož se sjíždějí kulturní pra-
covníci celého světa, uvěští Vás do kruhu LITERÁRNÍHO ŽIVOTA, označí Vám kavárny,
v nichž se schází, debatuje i pracuje dnešní umělecká Paříž, udáti Vám

ADRESY UMĚLCŮ A BÁSNÍKŮ

Eljicích v Paříži, dáti Vám plnou
příležitost poznati JAK ŽÍJE PAŘÍŽ od časného rána v Hallách, obchodech,
restauracích, na boulevardech, až do pozdních hodin nočních a ukáží Vám tuto

N O Č N Í P A Ř Í Ž

se všech stránek a se zkušenost-
mi, jimiž by Vám mohl posloužiti jenom rodilý Pařížan, dát Vám zkratka
v několika dnech obraz toho, jaká je SKUTEČNÁ PAŘÍŽ proti té historické a museální,
již baedekři dovolují poznati pařížským návštěvníkům — o to se pokusili jedině tři
českí umělci Eljicí v Paříži, ŠTYRSKÝ — TOYEN — NEČAS. O společen-
ském životě a střediscích našich krajanů Eljicích v Paříži najdete informaci v oddílu

Č E S K Á P A Ř Í Ž

velmi krásné — ale film přece není panoramatem alpského turismu, či albem pohlednic. A na konec tempo nedostačuje, režijní nápady se vypotřebovaly na začátku hry a film končí jako sentimentální a kýčňavý kinoromán. Celkem toto „avantgardistické“ dílo je velice pozadu za takovými filmy Dellucových, třebaže je vypravěno technicky lepší fotografií. Rozhodně to, co si představujeme pod moderním filmem, to, co pro nás znamená moderní kinografie, musíme hledati jinde než u módních pařížských filmářů, kteří se zvou „avantgardou“. Abychom řekli, co je to moderní kinografie, tedy: Man Ray, Picabia, Eggeling, Hans Richter, Fernand Léger, Eisenstein — a ne Cavalcanti, Gance, L'Herbier, Epstein, a tak mnozí jiní, kteří zůstali na půli cesty a nezabavili se dosud křtě. K.

JÉAN GIRAUDOUX, ZUZANKA A TICHÝ OCEÁN. (Symposion, 1927.) O této knize platí v plné míře, co kdysi Zuzanka řiká o sobě: „chtěla jsem, že mou ubohou hlavu je natno zavěšiti jako šárouku na tři nová vedení“, míníc tím Mallarméa, Claudela a Rimbauda. Na tentýž proud je zapjat Giraudoux. Celé je to podobno balansu na provaze s deštníkem, který je pln překvapení jako Boskova kapsa a jimiž se udržuje rovnováha krásy tam, kde již žekáte, že Giraudouxovo umění klopýtne po tolika napětích, která předcházela. Zuzanka na svém ostrově, toč hluchota vůči Evropě, běda, tak dočasná jako úteky romantiků, nebo zřikání se lásky, bez které nelze býti. Přemožena oceánem ve své opuštenosti, nemůže než si hrát, a vymýšlí-li osudy, odívaje básničky, hraje-li si s cizozemci, ptáky, fetiši, kulturou, činí tak z nedostatku suverenity a touhy po vládnutí, kterou ztratila pro jediný hřích své evrop-

ské kultury, kterou vidí bobý v tlícím listě, světle, peří a v barvách. Vymýšlí řadu nevinných zákeřnicství a chytáckých pastí na svoji minulost a vzpomínky, a kdyby zapomněla i Francie, neovlékne svoji káži Pařížanky, která místo Robinsonových nástrojů vynalézá to, co se jí zdá být daleko potřebnější — perleťový pudr, barvivo na rty. Žije tu jako v prvých dnech světa, podobna klasickému mramoru, ležícima na dně oceánu, jehož všechny barvy a zářaky, vrstvicí se nad ním, nemění ničeho na čistotě jeho profilu. Je to jedna z nejkrásnějších knih, jaká byla ve Francii v posledních letech našeho.

POHRBEN ZA ŽIVA! ... měl býti poetism. Stalo se tohoto roku. Ješto zesmutněl, byl považován za umírajícího, i počali mnozí pánové, velmi potěšeni, tahati rychle za provaz filosofických a etických kriterií, zvonce mu hrany. Svě uznání neopomenali mu projeviti tím, že mu povolili ozdobnou rakev „formy“, o niž prý se za Eiva snaili. Šlo však o záměnu. Živ je dosud onen poetism, jenž po své jasné vymezil funkci poesie a pracoval podle tohoto jasného poznání; jenž opustil nalévání osobního bolestinství do rakev tradičních forem. Žije. Roste jen do mužných let, v těžké době. Pohřbená byla však smělná a neškodná loutka epigonů. Ale to se netýká poetismu, pánové! B. V.

ČTENÁŘI ReDa, a všichni lidé moderního smýšlení jsou si jasné vědomi, že kulturní, politická i sociální reakce jde vždy ruku v ruce, právě tak, jako síly kulturního pokroku a revoluce jsou spjaty a týmísi silami života politického a sociálního. *Naše a vaše místo je v krajině levicí kultury i politiky!* Zúčtujte při nastávajících volbách a reakci i volebním listkem!!

Nové knihy vyšlé v Odeonu: jako první díl románového cyklu díla Marcela Prousta „Hledání ztraceného času“ vyšlé právě „Swann“ ve dvou svazcích: kniha I. „Combray“, kniha II. „Láska Swannova“. Upozorňujeme na výhodu subskripce celého cyklu Proustova, neb zlevňuje se v subskripci každý svazek nejméně o 20%.

K 60. výročí úmrtí Ch. Baudelairea vyšla jako 5. svazek bibliofilské edice Odeon kniha „Fanfarlo“, první románová práce autorova. Obsáhlou studii o Baudelaireovi připojil ke knize Karel Teige.

Novinka v průvodcové literatuře: **Průvodce Paříží** (802 str., fotografie, plány, mapy), jehož autory

jsou v Paříži žijící umělci Štyrský—Toym—Nečas vyšel nyní v Odeonu. Obsahuje kromě obvyklých prohlídek nové praktické a důležitě lást: Česká Paříž, noční Paříž, adresy umělců a básníků žijících v Paříži, různé aktuality a kuriozity Paříže, podrobný průvodce po franc. bojišti, okolí Paříže atd.

Rache!

„RACHE.“ Když zrada zlomila vzpouru vídeňského proletariátu, tato slova zahohela na vídeňských zdech velikými krvavými písmenami. Když bostonský kat zapjal proud do popravčího elektrického křesla, rozšířila se v statisících žárovek instalovaných propagační kanceláři dějinné spravedlnosti nad bulváry i periferiemi celého světa: Rache! Sacco a Vanzetti byli zavražděni, aby v nich zemřela celá armáda těch, jimiž prostá hygiena dějin a života dává úlohu vyméstí měšťáckou společnost. Vražda a kriminál: — buržoasie myslí, že tím se ubrání. — Proto pan Peroutka mlčí a neví nic o vině či nevině Sacca a Vanzettiho. V záplavě protestů ve všech jazycích světa marně hledáme lidumilný telegram Masarykův. Proto soc.-dem. reprezentanti odpadkového maloměstství za doprovodu štěkavých výpadů proti SSSR bláboli cosi o všelidské solidaritě křesťan-

stvím vychované bílé rasy. Proto — protože v elektrických křeslech, na nichž umírají dělníci, protože v revolverových kufkách, jimiž policie „rozptyluje“ dělnické demonstrace, je prodloužení života degenerující buržoasie. — Bezmezný hnus, který nás zchvátí po vraždě Sacca a Vanzettiho, nemá co činiti se zdrcením. Zvykli jsme přilít na vraždění našich lidí. Na to plišerné denní pensum v Číně, na desetitisíce zabíjených v Bulharsku, Itálii, Německu, Polsku, Maďarsku, Rumunsku,

Konfiskováno.

is

SUBSKRIBUJTE!

VÁLEČNÉ VZPOMÍNKY
MINISTRA DR. E. BENEŠE

ČIN
PRAHA II., VOJTĚŠSKÁ 14

SVĚTOVÁ VÁLKA A NAŠE REVOLUCE

ORBIS
PRAHA XII., FOGŠOVA 6a

NEJÚPLNĚJŠÍ HISTORIE
ČESKOSLOVENSKÉ REVOLUCE

SUBSKRIPCE KONČÍ 5. ŘÍJNA 1927

KDO KNIHU DO TĚ DORY OBJEDNÁ A ZAPLATÍ, OBDRŽÍ JI ZA CENU ZNAČNĚ LEVNĚJŠÍ (EVENTUELNĚ NA SPLÁTKY) A TO (POUZE VÁZANOU VE DVOU DÍLECH) ZA

SUBSKRIBOVATI LZE
U VŠECH KNIHKUPCŮ!

Kč 110.-

46

The logo for ODEON, featuring a stylized 'O' with a vertical line through it, followed by the word 'DEON' in a bold, sans-serif font.

Nakladatelství „ODEON“ oznamuje svůj vydavatelský program pro sezónu 1927-1928:

Z českých autorů: Konstantina Biebla knihu veršů z Jávvy „S lodí, jež dováží čaj a kávu“, Halasovu sbírku básní „Sepie“, Vamčurův román „Poslední soud“, tři essayistické knihy Karla Teigeho „O humoru, clownech a dadaistech“ (2 díly) a „Sovětská kultura“.

Bedřich Václavěk vydá v Odeonu dvě knihy literárních studií „Od umění k tvorbě“ a „Poesie v rozpacích“, F. C. Weiskopf knihu z cesty do Ruska „Přestupte do 21. století“.

Z překladové literatury bude to v první řadě dílo Proustovo. Kromě právě vyšlého I. dílu „Hledání ztraceného času“ a „Swann“, vyjde v této sezóně další díly cyklu: II. „Ve stínu kvetoucích divoků“ a III. „Ke Guermantům“. (Na dílo Proustovo vypisuje se subskripce.) Nová kniha J. Romainsa „Obrozené městečko“ s ilustracemi Adolfa Hoffmeistra, Ehrenburgovy knihy „Nesnáze kavárenské-

ho povaleče“, „V průtočné uličce“ a „Slzy Wertherovy“.

V bibliofilské edici Odeon vyjde v překladu Karla Teigeho a s úvodem Ph. Soupaulta-Lautreant „Zpěvy Malodorovy“ a Heine „Z paměti pána von Schnabelewopski“ s barevnými ilustracemi a v úpravě O. Mrkvičky.

V nové laciné románové knihovně „Kosmopolis“ vydá nakladatelství Odeon tyto romány: Stendhal: „Abatyše v Castru“, Bernanos: „Pod sluncem Satanovým“, Rhoadisova „Papežka Johánku“ s 30 ilustracemi O. Mrkvičky a E. de Goncourt „Herečka Faustinová“.

KNIHTISKÁRNA „ORBIS“

PRAHA XII., FOCHOVA 62

DOPORUČUJE SE KU PROVEDENÍ

PRACÍ TISKOVÝCH VŠEHO DRUHU

TELEFON Č. 519-4-1*

47

KNIHY DNEŠKU

KNIHOVNA MODERNÍCH PŘEKLADŮ

- | | |
|--|-------|
| 1 J. Romain: Kései umřel. Román | 18'— |
| 2 G. Duhamel: Světlo. Hra (pouze na ručním papíře) | 52'— |
| 3-4 V. Rachilde: Krvavá ironie. Román | 30'— |
| 5 G. Duhamel: Tři rozhovory. Essaye | 16'50 |
| 6 Ch. L. Philippe: Čtyři příběhy o ubohé lásce. Pouze na ručním papíře | 56'— |
| 7 Ch. Vildrac: Michal Auclair. Hra | 15'— |
| 8 Ch. Vildrac: Objevy. Prózy | 18'— |
| 9 G. Duhamel: Radosti a hry. Kniha o dětech | 24'— |
| 10 V. Lidin: Mošský průvan. Román | 24'— |
| 11 G. Apollinaire: Zavražděný básník. Román | 19'50 |
| 12 G. Ribémont-Dessaignes: Pítkos se zavřenýma očima. Román | 24'— |
| 13 W. B. Yeats: Příběhy rylového Hanrahana | 12'— |
| 14 G. Papini: Slova a krev. Novely | 24'— |
| 15 H. de Montherlant: Ráj ve stínu mečů. Novely | 21'— |
| 16 L. Pirandello: Život, který jsem ti dal. Hra | 12'— |
| 17 P. Mac Orlan: Přístav mrtvých vod. Román | 15'50 |
| 18 J. Romain: Diktátor. Hra | 21'— |

BÁSNĚ VÍT. NEZVALA

Básně na pohlednici

Upravil K. Teige. Kč 15'—

CHYSTÁME

Jar. Seifert: Vous svaté Starosty

Ilustruje F. MUZIKA

Karel Teige:

Moderní česká architektura

Musaion VIII.

AVENTINUM

nakladatelství dra Ot. Štorch-Neřveň
PRAHA II., PURKYŇOVA 6

EDICE PRŮLOM

DEKOBRA: KRYSA - PAMĚTI ZLODĚJE	16'—
KELLERMANN: PŘÍBĚH ARCHITEKTA	20'—
SINCLAIR: MILLENIUM	18'—
MAC-ORLAN: MARKÉTA NOCI	16'—
MASON: PŘÍKAZ HOR	30'—
IVANOV: BAREVNÉ VĚTRY	20'—
PAVEL: STÁVKA	18'—
BANG: BEZNADEJNÁ POKOLENÍ	28'—

Váz. svazky o 10 Kč dražší ● Celoplat. desky 7 Kč

Několik výtisků v kádi udzaryých s podpisem autora

SINCLAIR: ZPÍVAJÍCÍ VĚŽNOVÉ

● O. HENRY ●

S R D C E Z Á P A D U

Brož. 24 Kč ● Váz. 36 Kč ● Pro odběr. spisů 30 Kč

H. B A R B U S S E

OHĚŇ

1. SV. SEBRANÝCH SPISŮ

ŽIVÉ VTEŘINY

ŠTOLL: ČLOVĚK V AEROPLÁNU

JAQUES-DALCROZE: RYTMUS

SÜSS-CHALOUPKA: HOLLYWOOD

JIRÁK: SPOLEČENSKÁ VÝCHOVA

CENA ILUSTROVANÉHO SVAZKU 12 Kč

● P R Ů L O M

NAKLADATELSTVÍ

PAVLA PROKOPA

PRAHA II., VLADISLAVOVA 8.

TELEFON ČÍSLO 29103

RED

měsíčník pro moderní kulturu

2



10 LET



sovětské
kulturní
práce

1917-1927

listopad 1927

Karel Teige

DEON

6 Kč

ReD

REVUE SVAZU MODERNÍ KULTURY „DEVĚTSIL“. Vychází 1. každého měsíce, kromě prázdnin. REDIGUJE: KAREL TEIGE, PRAHA. Redakce zastupuje v Brně Dr. B. VÁCLAVEK, Brno-Židenice, Vaškova 11. Vydávatel a nakladatel: Jan Fromek, nakladatelství ODEON, Praha III., Chotkova 11. Předplácí se na rok 60 Kč, na půl roku 30 Kč, jednotlivá čísla po 6 Kč. Pro cizinu valutární úprava.

Tel. 4350. Čís. tek. sítny 200971.

redakce: *Volkerei stülky pro redaktel s'vrazhly + Envoies toute la correspondance concernant la direction de la revue.*
directeur:
Schriftleiter: **KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague-Tchécoslovaquie**

ReD, revue internationale illustrée de l'activité contemporaine. Publiée par l'Union des artistes modernes „Devětsil“, à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Editeur Jan Fromek, librairie. ODEON, Praha III. Chotkova 11. Abonnements: Un an (10 numéros) — 60 Kč, un numéro — 6 Kč. Pour l'étranger d'après le change du pays.

ReD, internationale Monatschrift für moderne Gestaltung. Schriftleiter: KARL TEIGE, PRAG. Herausgeber: Verein für moderne Kultur „Devětsil“, Prag. Verleger: Jan Fromek, Odeon-Verlag, Prag III. Chotkova 11. Abonnement: Ein Jahrgang (10 Hefte) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

Čís. 2. № 2. № 2. Listopad 1927. Novembre 1927. November 1927.

10 LET SOVĚTSKÉ KULTURNÍ PRÁCE

Numéro spécial: La Russie Soviétique Sonderheft: Sovjet-Russland

SPOLUPRACOVNÍCI: COLLABORATEURS: MITARBEITER:
Antonov Ovsejenko - Tichonov - Lissickij - Teige - Josef Hora - Stalis - Ginsburg - Chagall - Malevič - Burov
Kandinskij - Vesnin - Paruznikov - Vladimirov - Pasternak - Krasinikov - Meierhold - Granovskij-Rozanova
Leonidov - Rabinovič - Pudovkin - Honzl - Svoboda - Weil - Mejakovskij - Rossman - Černík - Velikovskij

Všecka práva překlada i přetisku článků a reprodukce vyobrazení vyhrazena redakci ReDu. Chocnost dovolena jen s systematickým uvedením pramenů. Za podpisem přílohyky odpovídají autoři, za anonymní či s'frování redakce. ZA REDAKCI ODPOVÍDÁ KAREL TEIGE. Za insertní část listu odpovídá vydavatelství. Tiskne knih-tiskárna Orbis, Praha XII.-Vinohrady, Fochova 62. Telefon 519-4-1.

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III. Chotkova 11.

Kniha z cesty do Ruska:

F. C. WEISKOPF: DO XXI. STOLETÍ PŘESTOUPIT!

Cena Kč 16.50.

Z OBSAHU:

Nepřítel z Minska. O beních, kočích a zvonech na Kremlu. Továrna na dynamit. O stromovce, samozedech na Bucharinu v Daghestanu. Pohodě revoluce. O knihách, nářb, zakázaných tancích, novinách a cigaretách. Ali Baba a 26 národnosti. Švec. Odsouzení k smrti. Brýlatý muž s mlýnkem na kávu. Stroj času atd.

Vydalo Nakladatelství ODEON Jan Fromek, Praha III. Chotkova 11.

 S S S R
 C C C P

10let kulturní práce Sovětského Ruska

K desátému výročí našeho Října

Vladimír Antonov Ovsejenko

Vzpomenout si na rok 1917 — znamená vzpomenouti si na mohutné hnutí lidových mas, ostrý boj o vliv na tyto masy, zřejmou krystalisací bojovné proletářské avantgardy — strany bolševiků, její sebevědomý útok za vůdcovství bystrého vůdce.

A vítězný pochod Rudého Října starým Ruskem.

...Počátkem června přijeli jsme, my, skupina politických emigrantů, z Francie přes Anglii a Skandinávii — do Petrohradu.

Petrohrad vřel, jako by vyvrácený ze svých základů.

Všude — neorganisované davy, zmatek výkřiků a ostrých gest. Desítky, sta táborů, nesčetné, improvizované pouliční schůze. Šedý plášť, vojenská blůza zatlačují kabáty. Vidíme — obraz nezadržitelného rozpadu fronty, ale i jejího tvoření... Zlobné pokusy bývalých pánů zavésti bývalou poslušnost, znovuzfíditi autoritu bývalé hierarchie, oživit starou a již odumřelou disciplínu. Beznadějně pokusy.

A sebevědomé výzvy bolševiků, vnášejících do zmatku organizaci, pevnou vůli, jasný cíl.

Kdo vyhraje?

V centru Petrohradu je to nejasné — tam převládá starý činovník, důstojník, strážník, žandarm.

Předměstí jdou a půjdou za bolševiky.

Vlády jít není. Kdesi zasedají Miljukov a Kerenskij nebo Ceretělli. Pokoušejí se mluvití jménem národa. Avšak vyjadřují prázdnotu, bezmocnost a rozpačitost.

A vlády ještě není.

Schůze petrohradského sovětu dělnických delegátů jsou bouřlivé. Zde se projevuje mohutný vliv dělnických předměstí, ostrá nespokojenost vesnice, hluché vrčení rozkládající se fronty.

Sověť by mohl se státí vládou, ale ještě jsou u moci sociální reformisté, a není v něm dostatečné třídní revoluční vůle.

Vlády ještě není, ale sovět je zárodkem vlády dělnické třídy.

Dosud — panuje „dvoubezvládní“.

V Helsingforsu, kam jsem byl vyslán výkonným výborem strany, jsou hranice ještě zřejmější. Hlavní masy námořníků-baltijců jsou plny revolučního entusiasmů, bojovně netrpělivosti. Toto mohutné hnutí se vlévá do grandiosních demonstrací. Demonstrace ze dne 17. června proti vládě sociálních reformistů za mír, půdu a svobodu je ještě jednomyslnější než v Petrohradě.

Blíží se červnové dni. Ještě jsou na váhách vojenské masy, ještě se rozkolébává vesnice, ještě mají sociální reformisté většinu v sovětech a vládnou v Ústředním výkonném výboru. Avšak petrohradští dělníci se derou do třídního boje. Straně se nepodaří je udržet. Vstupují do boje nedostatečně organizováni. Nepodporování nikým, utrpí porážku. Reakce zvedá hlavu. Strana bolševiků — je v podzemí. Mnoho nás je ve vězení.

Reakční běsnění v Helsingforsu. Největší loď — naše opora — byly donuceny z obezřetnosti odplout. Na ulici mne obklopuje oddíl pěchoty s horečně sevřenými puškami v rukou. Zároveň jsou zatčeni vůdcové levých socialistů-revolucionářů.

Avšak již za měsíc — jsme na svobodě...

Jaký přelom!

„Bílý generál“ — Kornilov se pokusil uzavřítí logicky kurs, zamýšlený Prozatímní vládou. Avšak pokus o fašistickou diktaturu selhal. Kornilov mohl vypraviti proti sovětům jedině „divokou“ divisi, složenou z Kavkanů. Masy „zákopových“ vojáků od něho odpadly. Dělnické masy se mu postavily zlobně na odpor.

Sociální reformisté ztichli. V prvních řadách — vůdce a organisátor bojovného odporu proti fašismu — strana bolševiků.

Masy jsou s námi... Jaká vlna se zvedla! V nově zvolených radnicích jsme ve většině. V nově zvolených sovětech jsme ve většině. Sta a sta delegací z vesnic, z úseků fronty — do Petrohradu, k Sovětu. „Nemůžeme to již vydržet. Dosti jsme čekali. Zmocněte se vlády. Konec válce. Zadržat půdu!“ Závodní výbory, odborové svazy jsou s námi. „Země je v rozkladu. Zítřka nebude na frontě chleba. Uhlí je na hlavních železničních tratích jen na 6 dní. Kapitalisté provádějí sabotáž. Zaveďte klid a pořádek. Dělnickou kontrolu závodů, továren, šachet a železnic.“

„Pryč s dvoubezvládním. Vládu — sovětům.“

To není již heslo. To je jasný požadavek celé proletářské země, celé zmučené fronty, vyhladovělé vesnice.

Uskutečnilí jsme tento požadavek.

Klidným, mocným útokem ve dnech Října a Listopadu jsme svrhli bezmocnou vládu Kerenského, dobyli moci.

S podporou mohutných, mnohamilionových mas jsme rozšířili Rudý Říjen po celé zemi.

S podporou mnohamilionových mas jsme zvítězili nad válkou, rozkladem, intervencí a hladem.

A budujeme velikým pracovním společenstvím nový socialistický život v naší zemi.

Rudý Říjen — je mohutná výzva dělnické třídy, jež si uvědomila své historické poslání a svou historickou cestu.

Kdo byl vznícen pochodní těchto velikých dní, kdo byl vzrušen duněním této historické bouře — ten jest nezvratně předsvědčen, že dozrává rozhodně vítězství Října.

*Vladimír Antonov Orsejenko,
zplnomocněný zástupce SSSR v ČSR*

(Psáno pro Red. Přel. Jiří Weil.)

SOVĚTSKÁ KNIHA

K. Tichonov

Bolševická revoluce ruská vyvolala v oblasti knižního umění právě takový převrat jako v ostatních oborech umění. Vyznačují-li se její první leta úpadkem knižního umění, počíná jeho ustavičný a nezadržitelný vzestup již od r. 1921. Nový rozkvět knihy přizpůsobuje se novým životním podmínkám: nový čtenář neřádá si toliko nového obsahu, ale také nového zevního utváření knihy. Nynější doba požaduje především dobrou zevní formu knihy, určené širokým vrstvám, knihy masové, a odstraňuje úplně tisky luxusní — ony drahé knihy, které bývaly vydávány jen ve velmi omezeném počtu výtisků a vyznačovaly se umíkátními způsoby reprodukce, jsouce určeny pro malou hrstku zhyčkaných amatérů. Umělecké utváření každé knihy, knihy levné i vědecké, tof dnešní problém. Knižní umění, tiskařské umění, to jsou úkoly a otázky, které nyní zaměstávají umělce a speciálně polygrafy ve vědeckých institutech umění (Akademie Chudožestvennyh Nauk), a v uměleckých a polygrafických školách. Nesmí se zapomenouti, že ještě dnes trpí částečně sovětský knižní průmysl některými nedostatky tiskařské techniky, které jsou způsobeny opotřebováním strojů za světové války, nedostatkem matného materiálu, dobrých barev, dobrých druhů papíru atd.,

což ztěžuje přesnou práci, která jest knize věnována. Zároveň se všeobecným remontem průmyslu a rozmachem výroby počíná však i tato závada, na níž sovětská polygrafie stonala, ustupovati.

K vytvoření umělecky dokonale knihy je nyní larga manu povolán umělec, ne toliko jako pouhý ilustrátor: je mu svěřeno pořízení knižní makety, úplného typografického návrhu a rozvrhu: kompozice stránky, volba písma, určení sazby, projekt obálky atd. Grafické oddělení moskevské školy „Vchutemas“ (Vyšší umělecká a mistrovská škola) jako technico-umělecké učiliště věnuje otázkám knižních technik velikou pozornost.

Dřevoryt i všechny druhy grafiky, které organicky se stránkou a pásem knihy se spojují a při tom nezapírají své umělecké vlastnosti při mnohonásobných tiscích, jsou postaveny do služeb ilustrovaných knih. Autoři jako Favorskij, Kravčenko, Ostroмова-Lebeděva, Pavlinov, Sterenberg, Piskarev, Kuprejanov, Altman, Lissickij, Rodčenko, věnují nyní svou práci hlavně knize. Litografie je také oblíbeným reprodukčním prostředkem: Komaševič, Kustodiev, Verejskij, Eišimova, podali zdatilé ukázky v tomto způsobu. Jiní umělci (na př. Tiras), zejména kreslíři, věnují zájem kresbám fotomechanickou cestou snadno a levně reprodukovatelným.

Knižní produkce je soustředěna hlavně v Gosizdatu (Gosudarstvennoje izdatel'stvo — státní nakladatelství). V tomto nakladatelství je zaměstnána velká řada nejlepších moderních knižních umělců. Je třeba z nich jmenovati alespoň: Čechovin, Mitrochim, Bruni, Vatagin, Lissickij, Altman, Nivinskij, Antňokov, Falilejev, Rerberg, Pavlov, Dejneka, K. Kuzněčov, Titov, Rodčenko, Alekrinskij, Alexejev, Francuz, Bulgakov, Seltkevič, Chyžinskij, Benucha, Lapšin, Gan, Ribnikov, Mogilevskij, Samirašilo, a j. Vedle Gosizdatu RSFSR, který vydává přes 60% veškeré knižní produkce, pracují ještě jiná významná nakladatelství: „Zemlja i Fabrika“, „Vremja“, „Zentrozdat“, „Sabalnikovič“, „Komitét pro popularisaci umění“, atd. Hlavní váha při umělecké výpravě knihy klade se v SSSR nyní především jednak

na ilustrace knih pro děti a jednak na celkovou úpravu a konstrukci knihy i obálky. Jsou vydávány i vzorné edice a klasická díla. Ale knihy pro děti zaměstnávají nejvíce umělecké síly.

Obálce soudobé ruské knihy věnuje se obzvláštní zájem: jsou obálky ilustrativní, dekorativní, konstruktivní a pod. Některé obálky dosahují pozoruhodné dokonalosti. Upozorňujeme na obálky, reprodukované sítkou, od Iljima z „Nižpolygrafu“ v Nižním Novgorodě.

Na Ukrajině existují tato nakladatelství: „Gosizdat USSR“, „Knigospilka“, na Bílé Rusi: „Běloruské nakladatelství“ v Minsku, ale velmi usiluje o zvýšení úrovně domácí knižní kultury, ke kterémužto cíli zve k spolupráci umělce i teoretiky.

Pfeř. J. N.

element a vynález

El. Lissickij

Dvě momenta určuje moderní tvorbu: 1. *element*
2. *vynález*

1. ELEMENT

Moderní tvůrce zkoumá položený úkol podle funkcí, jimž má učiniti zadosť. Podle toho volí pro každou funkci element, jenž jí odpovídá. Elementy jsou:

Elementy plastické.

a) *kubus* — obsahuje rovnou plochu, hranu, pravý úhel v třech základních směrech. Je-li nazírán průčelně, jako stojící na jedné ze svých ploch, má obrys kvadraticko-statický. Je-li nazírán jako postavený na špičku, jeví se jeho obrys jako šestiúhelník, dynamicky.

b) *konus* — vzniká na základně kruhu, elipsy, s nárysem trojúhelníku, paraboly, hyperboly, spirály. Přeložíme-li vrchol do nekonečna, stane se válcem.

c) *koule* — krystalisace Univerza.

Tím jsou dány plastické elementy pro vše uzavřené či otevřené, co se staví. *Uzavřené systémy*: Dům (kubus), Síla, Elevátory, (válec), Balon, (koule), Plakátovací zeď, Antická socha a t. d.

Otevřené systémy: Eiffelova věž, Tatlinova věž. Mosty. Aeroplán. Světelné reklamy s jednotlivými rozsvěcujícími se písmenami. Tatlinovy kontreliefy a t. d.

Jsou-li uvedeny dva nebo více elementů ve vztah, vzniká napětí. Způsob jakým se uvádějí síly tohoto napětí v rovnováhu, určuje výstavbu. K silám

tíhy, (břemeno a opora), přistupují v moderní tvorbě i síly tahu jako nový výraz. Tak vzniká žebro, otevřený systém. Moderní tvorba odlišuje části napětí od ohraničujících a obklopujících částí. Nechce zahalovat, maskovat, dekorovat. Je to zdraví nahoty.

Elementy materiálůvé:

podle odporu: Beton (tlak, tíha), Železo (tah)

„ zpracování: Aluminium (stance), Sklo (lítí) a t. d.

„ požadavků co do zatížení anebo co do ohraničení: Ohraničující materiály jsou: sklo, vulkanisované látky, umělé, dřevěné desky a j. Tim jsou pro nás dány zevní kvality plochy: drsnost či hladkost, zrnitost či vyleštěnost, lesklost, průsvitnost, a t. d. Tak vzniká zároveň optická a zároveň taktilní její působivost. Tento fakt zdokonalilo zejména moderní malířství, jež pro ostatní obory vůbec vykonalo práci razitele nových cest.

Elementy barvy:

Jedná se o nelomenou barvu, tedy nikoliv o valeur a rovněž nikoliv o tón, které jsou vlastní samému materiálu, nýbrž o barvu, která usiluje o direktivní fyziologickou působivost. Červeň, maximální pulsace. Bílá, barva hygieny a prostoru. Černá, ničící objemy. V moderním městě může barva sloužiti funkci udávání směru: všechny třídy téhož směru mohou býti opatřeny touž barvou, na př. ve vyšších patrech. Což odpovídá i požadavku pátého průčelí, rovné střechy, při pohledu shora, pro orientaci létadel.

Elementy tvorby, které máme k dispozici, daly by se seřadit a uspořádat v přehledné tabulce jako je na př. tabulka elementů chemických. Již samy o sobě jsou tyto elementy pro nás vhodnějším materiálem než všechna historická a zděděná veteš, s níž si dosud lidé hráli. Pouhé sestavení elementů může v nejlepším případě poskytnouti prostředky estetického kouzla, což dnes nepotřebujeme. Mnohem více záleží na způsobu, jímž jsou sestaveny, a zde přicházíme k druhému komponentu moderní tvorby:

2. VYNÁLEZ

Moderní tvůrce zkoumá položený úkol podle funkcí, jimž má učiniti zadosť. Podle toho volí pro dané funkce nejjednodušší, „nejsamozřejmější“ sestavu z příslušných elementů. Tato „samozřejmost“ je vynálezem. Musíme tedy býti vždy vynálezci. Tak povstává forma jako resultát úkolu, t. j. elementů a vynálezu. Neznáme formy o sobě. Vynálezce klade, sám o své vůli, nové požadavky na stávající elementy a tak jsou vytvářeny nové materiály, nové barvy a t. d.

Technika pod vysokým tlakem života, jenž se sociálně přeměňuje, nastoupila cestu elementu a vynálezu. Umění nepocítilo již po řadu století přímého tlaku života, stalo se „svobodným“ a se svou „svobodou“ zabloudilo na cesty cizopasení a využitkování zásob minulosti. Tak stojíme dnes na jedné straně mezi radiem a leteckou dopravou, a na druhé straně mezi egyptsko-řecko-finskogotickou maškarádou. Moderní tvůrce, jenž očekává nové životní úkoly, je nucen klásti je sám sobě. Proto dnes vykoná se to nejdůležitější

v laboratorní práci. Tam vzniká zvládnutí „číslo“, logika výstavby; to znamená, že vynálezce nemusí počítat, ví, že jedna rovná se jedné, ale jeho bytost obsahuje v sobě jasnou a jednoduchou matematickou formuli. Tak dospívá moderní tvorba k *univerzálním* výkonům, jako jest na př. aeroplán, jenž není výkonem toliko německým, toliko francouzským, toliko ruským, toliko americkým. Vynálezavost jest *univerzální* silou, biomechanickou silou, jež žene vše přes překonání překážek svou cestou vpřed.

Oba elementy moderní tvorby: element a vynález, jsou neodlučitelné.

Autoris. překl. J. N.

sovětský konstruktivismus

Karel Teige

Konstruktivisté, malíři, sochaři i grafické, pocítili a poznali, že v dnešní době, v níž vše hluboký zápas, třídní vojna světů, nemá umění, slabošská dekorace, dosti síly, aby modelovalo a utvářelo život. Od posmyslné, osobnické krásy přešli k tvorbě užitářních hodnot. Mystickou estetiku zaměnili za estetiku užitářní a industriální. Základním problémem stal se *problém vztahu mezi estetickou a průmyslovou tvorbou*: v umělcích probudila se s konstruktivismem touha, míti účast na vytváření nových forem života. Vyšli demonstrativně ven do ulic. Věnovali se formové výpravě lidových slavností, projektům úředních budov a participovali při výrobě předmětů denní potřeby, nábytku, skla, porcelánu a pod. Pochopili nutnost nezdobiti takové výrobky elementy vypůjčenými z „umění“, ale zúčastniti se organicky jejich fabrikace: *vyroběti, a ne aplikovati a zdobiti!* V tomto pyšném snu o *industrialisaci umění* bylo mnoho naděje v novou budoucnost estetické tvorby a trochu romantiky, byt romantiky na raby. Malíři, vyzbrojeni zastaralým femesalným náčiním, středověkými nástroji, smatení bludní rytíři palety a štětce, rydla či dšata, stanuli užasli tváří v tvář konstruktivismu a moderní technice, zákonům lehké oceli, normalisace a ekonomisace, udivení exaktní řezí strojů, tak odlišnou od nedochůdného umělecko-femesalného blábolení. Noví umělci musí býti především lidmi nové kultury a civilisace — ne kultury umělecko-průmyslové, dekorující a aplikující, nýbrž lidmi civilisace stroje, tvůrci a vý-

robní. Konstruktivismus je definitivním překonáním Ruskina a Morrisa, ideologů manufaktury a apoštoů středověku, kteří, smilkové a utopisti, byli rosdrceni technickou kulturou a vítězným rozmachem průmyslu.

Konstruktivismus je vyznáním nové sovětské architektury: a nejen to, je vyznáním celé sovětské moderny; jeho metody uplatňují se v umění polygrafickém stejně jako filmovém a divadelním. Konstruktivismus zrodil se z kolektivní práce ruských moderních autorů po bolševické revoluci, vznikl jako směr a názor v sovět. Rusku, je zřejmě inspirován duchem této revoluce, duchem socialistické výstavby, duchem nové epochy v dějích lidské myšlenky, práce a civilisace. V soulase s vývojem socialistické práce a organisace rozvinul se z prvotního uměleckého ismu v metodiku *veškeré věcné, účelné, sociálně regulované tvůrčivé práce, osvobozené od vykořisťování a reprodukční pfitěže*; jest zkrátka směrnici moderní tvorby, způsobem myšlení dialekticky-materialistického a funkcionálního. Vliv konstruktivismu proniká mohutně na západ do všech intelektuelních středisk Evropy. Konstruktivismem stává se ruské moderní umění (slova umění používám zde jen z nedostatku vhodnějšího pojmenování) jako celek faktem prováděné mezinárodní kulturní důležitosti, kdežto dříve, kromě prací hesky jednotlivců, žijících ostatně většinou v cizině, daleko od bývalého carského Ruska, bylo uměním celkem druhořadého a provinciálního významu. Všecka významná

fakta moderní ruské kultury byla vyko-
vána v SSSR, nikoliv v kontrarevoluční
emigraci — a není zajisté dějinnou náho-
dou, že obrovský rozmach ruské kulturní
práce datuje se od říjnové revoluce 1917!
Konstruktivismus bývá někdy chápán jako
sloh inženýrské a technické architektury
a zapomíná se na jeho sociální a ideové
pozadí. Proto je třeba opakovati, že kon-
struktivismus, totiž ten ryzí a autentický
konstruktivismus, jenž je dílem a vyzná-
ním sovětské moderny, není jen výtvar-
nickou či architektonickou doktrínou,
nýbrž cosi širšího: *názor, metoda a způ-
sob myšlení funkcionálního a materiali-
stického, metodika práce, platná pro
všecky obory tvorby od průmyslové výro-
by přes organizaci společnosti až po or-
ganizaci a systemizaci myšlenky, čili filo-
sofii*, která definitivně vyvrací všechny idea-
listy a individualismy, a je v naprosté
shodě s myšlenkovými způsoby marxismu
a postuláty leninismu. Konstruktivismus
byl péce proklamován v prostředí a ve
společnosti, která po vítězné revoluci po-
čala se konstituovati a organisovati podle
principů a zákonů, daných těmito myšlen-
kovými systémy a teoriemi.

Nejkrásnějším vítězstvím konstruktivi-
sismu není ta či ona vynikající architek-
tura, ale celá vzešupná linie sovětské pro-
dukcce průmyslové, zemědělské i intelektu-
ální, růst a zdraví nového společenského
útvary, úspěch nové socialistické společ-
enské práce, zvyšování životní úrovně
proletariátu a snížení pracovní doby na 7
hodin denně: největším úspěchem kon-
struktivismu je fakt, že SSSR stane se
záhy, díky úsilovné konstruktivní práci,
zemí svým významem daleko převyšující
Ameriku, ovšem s tím rozdílem, že rozvoj
socialistického státu znamená současně i
stoupání životní úrovně pracujícího lidu,
kdežto v U. S. A. těží z rozvoje jen hrstka
kapitalistů a bankéřů. A tak SSSR je
vlastí proletariátu celého světa, proleta-
riátu, který jinde nemá vlastní; rudý pra-
por, který vlaje s paláce v Kremlu, je pra-
porem světového proletariátu, jenž je po-
vimen státi na stráž a brániti i podporo-
vati obrovskou práci výstavby socialismu,
gigantickou konstrukci nového života na
zemí, mírumilovný rozmach k lepší bu-
dournosti.

HRST DOJMŮ

Josef Hora

Před dvěma lety. Vlak Praha-Variava-
Moskva. Podzimní slunce rozpřádá mlhy
nad polskou rovinnou, napřed ještě ohrom-
né hutě na českoněmeckopolských hrani-
cích, rezavé haldy, lana jeřábů a železná
stěva pecí, ale již jeďeme východem. Pa-
stá rovina a doškovými střechami a nad
ní jen potrháná ramena mlýnů, jeř pohání
vítr. Variava, chvíle pohledu na malou,
špinavou Paffě. Lesk zláta na uniformách,
zástupy, proudící z kostelů, a moře špíny,
nad níž kvete luxus, půjčovaný na lichvář-
ská procenta. A zase rovina, mlhy, lesy a
bahna, noc, vojaři střelící vlak před lu-
piči, a hranice. Sovětské Rusko ...

Něgoreloje, stanicka v lesích, neďaleko
ještě zátky s ostatným drátem, zelenavé
kaluže na jejích dně, spadané listy, na ná-
draží bíle oděnění mosiči, vousatý celník,
restaurace ve vyfazaném vagonu, ticho,
idylla. A přece — Sovětské Rusko! Ne-
jen strážě se vyměňují, i cosi v nás se

mění. Rovina sem i tam a přece neviditel-
ný předěl světů. Kolik let se sem díval
nás vnitřní zrak? Jsme tady ... Zem, bo-
jující proti celému světu. Ale jak nevo-
jensky působí ti první sovětští vojaři
proti Polákům v jejich pestrých unifor-
mách, nad nimiž ční nakroucené kníry ja-
ko bodáky!

Moskva. Pohled z oken hotelu na Krem-
l s jeho barbarškými architekturami, pade-
šky zlatých chrámových stěch v stude-
ném slunci, sněh a vítr, podivný vítr, pra-
udící z daleka, jakého u nás není. A nad
zlatem kupol, nad empírovými paláci, nad
zubatými zdmi rudý prapor, jakoby stále
roznášený větrem do dálnky. Internacioná-
la! Internacionála v této zemi starých ko-
fenů, v tomto bezvětrí tisíciletých tradic
ruské vesnice, nad touto nekonečností, jež
ve své pustotě a v očekávání života jest
pro Evropu už staletí neznámým X. Ale ro-
vnice dospívá k řešení. Pomalá zima sněží

naď mřstem, ale řeho řtrobami řalř zmocněný řivot, řkoro jako řoreřka. Toto řeřto, tato zem, dostaly injekci, aby řobohily řvřt. Ne nadarmo ubřřhř nad Křemlem řudý řprap ře vřtřnm řvřtu řal ře řal. řtřle tu nřco řohřřtřř, kam se řodivřř. Muřickř e řlřnickř tvřře ve řkamnřch řabřakř, řernř řřry řtatistik na zřech řechnickřch e řemřdřřřkřch vřřtav, řetadla Aviořhřm, řetřvalnřky v tovarnřch e řlřbokř, řdřernř řlřsy řeřnřkř na řchřřřch, vřřcko to řohřřř civilizaci.

Tam nřkřde na zřpad ře naře řtarř Evropa, řřastnř zem, řeř nemusela řospřchat, řrořo ře řla v řeře řvřta. Ohřonný řetřvalnřk, řehoř břh se řtřle zřvolnřje, řrořo ře řach, řeřř ho řřidř, neví kudy kam. Mechanismus řradice, ře řeřř jako řludný řtin nad řadocnostř e řavř řl. Evropa se řvou řechnikou, řloutřř neřplodnř vřřtřř lřdřtav. Evropa se řvřm řocialismem, unavřeným řvřrem řeorř bez řpraxe, Evropa se řvřm umřenim, řeř utřkř se řkutečnostř, řeřř řořen řhrij. Abendland... řekajřci na řuku, ře řpořřř řhodiny řejřho řasu. A zřde Řusko — a ne Řusko, řřřř, velický řexperiment, ohřonnř vřřa vřře v řpokřok, v novř mlřdř řvřta, v řtvřřtř energii řpřteho řtavu, v řemř, ře řotva řprořř agrřrřnř řevoluři e řřř postavila řlřnřka v řpopřřđ řejřin. Řednou řadoc řeřtř v řřtřnkřch, řroř se to řtalo řpravř v Řusku e ne řjnde, v řemřch řakumulovanřch řmozkř, řukou, řtrořř e řkapitřlř.

Takř řjnde ve řvřtř řhodř řpravořdy řlicemř e oslavujř řvř řvřtkř, ale řotva řak jako v řřřř. I tady řlno řoficiřlnořtř. Bi-je řo ře ři řdivřka na Řudřm nřmřřtř. řta-řejřnovř komunistu, řvřřali řtvřnci e vřřřovř, nřnř vřdřcovř, vřřřini řtořř 7. řlřstopřu nad Řeninovřm mausoľem e řlruvř k řtatističm. Megafony řromřřejř řejřch řlas po vřřch nřrořřch, řlas řevoluře, řeř řtala se řoficiřlřm řřkonem. A řpře v řavech řic řoficiřlřno. řtatiřic řosluchačř, řtatiřic řlřdř, řteřř řlly řvřdřky e řřastnřky řokř, z nichř řkadřř řkoncentřoval v sobř břh řdesřtřletř. řeřř nedohonili ve vřřm Evropa e řřř ř ředhonili e vřřdř to. řejřch ři e řeľa řou řlřna řřchy; řtyto řřstřpy vřřř, ře řřřky, aby řosvobodily řvřt.

Řeře na řnř mausoľe řeřř v řkřleněně řakvi se řkřřřenřma řukama Řenin. řasme řkřřeni řpřđ řeřo nařřloutlou tvřřř. řeř řeřř řpřn řvřta. Neni o tom neřmenřř řo-řchy. řak řodivřř, řuseti řeti řř řem řo

Moskvy, abyřom řvřřli tvřř řmuře, v němř řloutřř se neřvřřřř řindividualita e neřvřřř řsluřbou řekolktivnř řidei... řivřte se e vřpomřnřte řesně řlov Nietzscheovřch: Viele Leute sterben zu frřh... Nephřtřleř ho nařřvali řudřm řarem. Ale řento řudř řar řlruvřř e muřřky jako řejřch řeatr e po vřř řmřtř se řtal řejřch řvřřm. řhodi řa nřm z řeřho Řuska e řlřouho ne-řpřřpustř, aby řyl řochovan řo řemř. řeřř řednou řpřđ řochodem z Mausoľe řtane- me řiama nad touto tvřřř e řledřme v nř jako po řelřm Řusku řmo neznřmř X, řeř z řtřmto řeřem řtrařřlo e řtrařř Evropa. řylo to řpřđ řdvřma řoky e řeř, řpravř ře, oslavujř v Řusku řdesřtřletř vřřdy řroletra- řiřtu.

Vane řodzimnř vřř, řhlad e řas řeplo e je to jako vřř, řeřř vřř po Tverskř, kdřř tudy řlmo nřř řochřřzely řtřře moskev- řkřch řlřnřkř, aby na Řudřm nřmřřtř ře- řilovaly řol Řeninova řrobu. řřivřřme vřřka e řpřđ nřmř řeti řilřm řdesřtř řet: řtrojnř řpřky řřekajř do řostř řetelice, řlřdř řpadajř řhladem e řlovem, vřřřřini ře- řosovř vřřni řou řozřpřtřni. řeřřmř řkladivo obřanskř řvřky řozbřřj Řusko na řusy, zř- řhraniřni řlřtdřřy řuspřřjř řento řpřec, Evropa e Amerika e nřmř řhofenřch ře- řet řtřř Řusř řodnikajř vřř, aby řadřřj obřřtřli tuto řemř v řtrořky, řeř řj řali v řpospas řolřevřřkřm. Ale řiktatura řpře- řtariřtu vřřřř e řelř řvřř řekř řř řeř řet, ař Řusko řod řeř řeřemnu řukou řeře řzřeno. řzřeno? řtřře řevřpanř řeřřđ do řodivřř řemř e nevidř řkřřy. řřmřřly řoste. řřřřy řelektriřkřch řvřřel řozavř- řujř řruskou řmř, v řklubech řolřevřřkřch „barbarř“ řřete nřpřřy: Vřřdřřni ře moc. řocialnř řteoretikovř se řeni v řocialistic- řkř řlřřemřřy. I oni řpřodajř řkřřim, řmř řřasem řustapovat, aby řmřli řiti vřpřđ. řaximalismus řocialistiřch řekřtř se řnř- nř v řdrobnou řpřřlivou řpřř, řuskř řy- řtřka řodlřtř jako řlřha e řlřsto nř řořřuje řmota, řvřřřř materialismus. řocialnř řto- řpismus, anebo řpř řobuzeni ře řnř ře řkutečnostř? řy řlřiony řuskřho řpře- řtariřtu, řejřch řřuchovnř řily řeřely řadem řpřđ řdesřtřletřm, to ohřonnř řohatřvř v řlovřku mlřdř řřřdy, vřřtvřřř řena, řou- řoc řvolnřno řevoluři, novř řocialnř řytmus e novř řivotnř řloř řlřřtvu. řřmřř e řtvřřđ jako vřřcko mlřdř — ale neni v něm vřř- řeř řkřřy, neř v ředovatř vřřni řuržořnřho řř- řpřđ?



Pohled z Kremle, sídla sovětské vlády a III. Internacionály, na metropol Nového Světa

LENINSKÝ PRACOVNÍ STYL

Stalin

Nejde tu o literární sloh. Mám na mysli pracovní sloh, styl při práci, to zvláštní a osobité v praxi leninismu, co vytváří zvláštní typ lenince-pracovníka. Leninismus je teoretická i praktická škola, která vychovává zvláštní typ jak stranického, tak státního pracovníka, která vytváří zvláštní leninský pracovní styl. V čem vězí charakteristické rysy tohoto stylu? Jaké jsou jeho osobité vlastnosti?

Tyto osobitosti jsou dvě: a) ruský revoluční rozmach a b) americká činnost. Styl leninismu záleží ve spojení těchto dvou vlastností při práci stranické i státní.

Ruský revoluční rozmach jest protijed

proti setrvačnosti, rutíně, konservativnosti, ustrnutí myšlenky, otročkému poměru ke zděděným tradicím. Ruský revoluční rozmach — toť ona živná síla, která nítí myšlenku, žene kupředu, láme minulost, ukazuje perspektivu. Bez něho není možný žádný pokrok. Má však všechny vyhlídky, aby v praxi degeneroval na pusté „revoluční“ šarlatánství, nebude-li spojen s americkou činností v práci. Příkladů takové degenerace jest více než dost. Komu by nebyla změna choroba „revoluční tvorby“ a „revoluční výroby“ plánu, jejímž pramenem jest víra v sílu dekretu, který může vše zaříditi a všechno předčláti. Ilja Eren-

burg vykreslil ve své povídce „Dokomčlov“ (Dokonalý komunistický člověk) typ „bolševika“ stíženého touto nemocí, jenž si obral za úkol načrtnouti schema ideálně dokonalého člověka ... „utopil“ se v té „práci“. Povídka silně přehání, ale že věrně postihuje chorobu, to je nesporné. Nikdo však, zdá se, se nevysmíval této nemocným s takovou zlobou a bezohledností jako Lenin. „Komunistická chvástavost“, tak pokřtil Lenin tuto chorobnou víru v tvorbu a tvůrčí sílu dekretů.

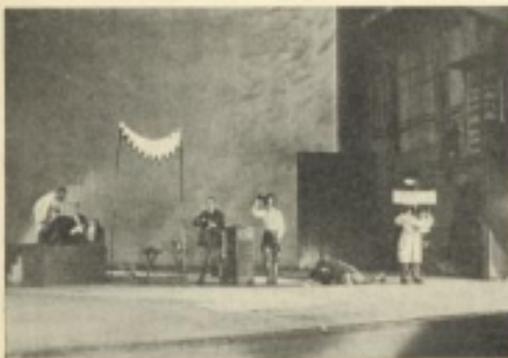
„Komunistická chvástavost znamená,“ pravil Lenin, „že člověk, který je členem komunistické strany a nebyl z ní dosud vyčištěn, si myslí, že všechny své úkoly může řešit komunistickým dekretem.“ (Reč na sjezdu pol. osvěty.)

Americká dělnost je naopak protijed proti „revoluční“ manilovštině a fantastické „tvořivosti“. Americká dělnost — toť ona nezkratná síla, která nezná a neuznává přehrad, která drtí svou dělnou houževnatostí všechny a všelike přehádky, která nemůže nedovést do konce dílo jednou započaté, i je-li to dílo neveliké, a bez níž není myslitelná vážná konstruktivní práce. Americká dělnost má však všechny výhledy zdegenerovati v úzké, bezzásadní

„dělání“, nespojí-li se s ruským revolučním slánem. Komu není známa choroba úzkého prakticismu a bezzásadního „dělání“, jež přivedly nezřídka některé „bolševiky“ až k tomu, že se přerodili a odešli od věci revoluce! Tato svérázná choroba došla svého vylíčení v povídce B. Pilšaka „Holý rok“, kde jsou podány typy ruských „bolševiků“, plných vůle a praktické rozhodnosti, „fungujících velmi energicky“, avšak bez veškeré perspektivy, nezajících „co k čemu“ a ocitajících se proto na cestě od revoluční práce. Nikdo se tak jedovatě nevysmíval této chorobě jako Lenin. „Úzkoprsý prakticismus“, „bezhlavé huňáření“ — tak pokřtil Lenin tuto chorobu. Jako protiváhu kladl obvykle živou revoluční věc a nutnost revolučních perspektiv ve všech věcech naší každodenní práce, zdůrazňuje tím, že bezzásadní dělání právě tak se přiči pravému leninismu, nakořik je mu protivná „revoluční“ nabubělost.

Spojení ruského revolučního rozmachu s americkou dělností; v tom tkví podstata leninismu při práci stranické i státní.

Teprve toto spojení dává definitivní typ pracovníka-lenince, pracovní stvl leninismu.



DIVADLO MEIERCHOLDOVO

scéna z „Dajoš Jevropu“

(podle Erenburgova

románu „Trust D. E.“)

Meierhold

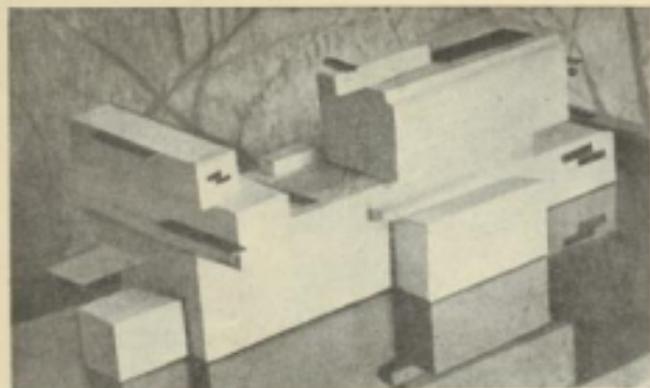
Мейерхольд



ШАГАЛЛ



РОЗАНОВА



Forma C („Slepá architektura“)

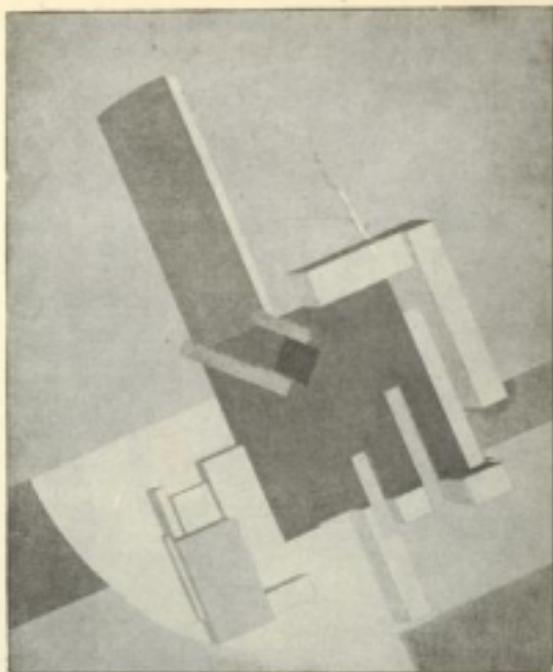


Suprematistický obraz 1916

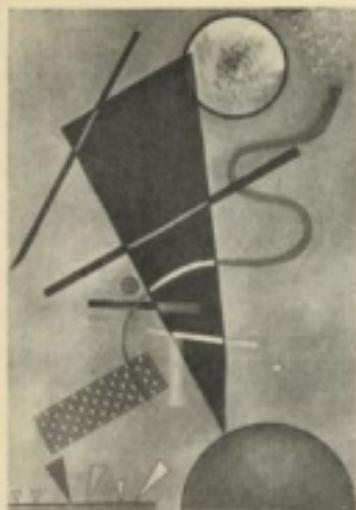
K. S. MALEVIČ
К. С. МАЛЕВИЧ



ПРОУН - ПРОУН

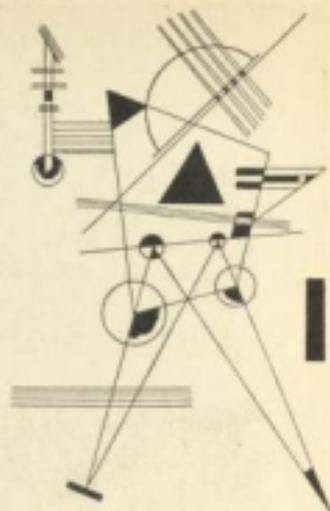


ПРОУН-ПРОУН



komposice

Foto
Bozhom



černý trojúhelník

VASILY KANDINSKIJ • В. КАНДИНСКИЙ

architektura a sovětské zřízení

Zdeněk Rossmann

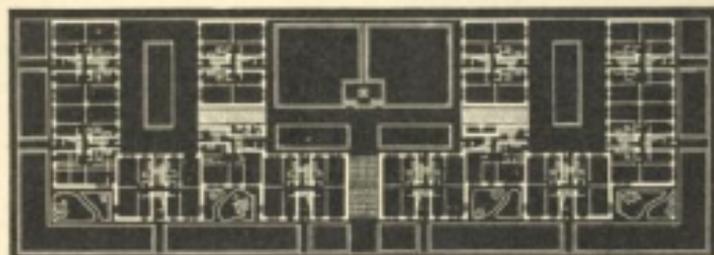
Jsou dány podmínky: muž + žena + x dětí. Nedokonalosti stvořitele nebo biologického vývoje je k naší existenci nutně potřeba jíst, spát a nenadít se. Defekty těchto podmínek daly vzniknouti policii a architektuře.

Grafické znázornění
dnešního života

	dopoledne	odpoledne	večer	noc
muž	kancelář	doma	doma	doma
žena	doma	doma	doma	doma
děti	ve škole	doma	doma	doma

ang. ang.

žena a pozrni da capo
al fine



Blok dělnických domů v Ivanovo-Frankovsku

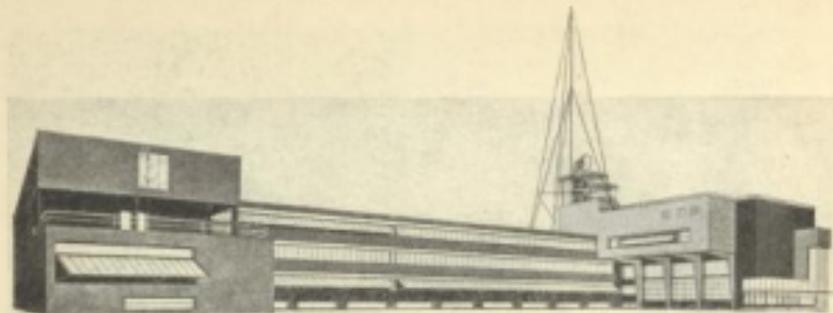
A. BUROV & M. PARUSNIKOV — А. БУРОВ И М. ПАРУСНИКОВ

Pro tento stávající řád nelze nic podstatného měnit. Dnešní normální typ bytů je dědictvím feudální renaissance. Až do světové války omezovali se projektanti na alternativní řešení reprezentativních fasád. Naše pokoje postrádají organizace, proto jsou tak náročné a tyranisují nás svým kultem domácího tepla. Jest ustálený názor, že jsme stvoření k tomu, abychom bytu sloužili.

Světová válka urychlila tempo výroby strojem. Stavebníci, títo nevěřící Tomášové, byli nuceni uvěřit v zázrak železu už s ohledem na vlastní kapsu. Teoretikové objevili spasitele a nazvali jej sugestivním jménem konstruktivism. Krásná matematika a stroje. Konstrukce stala se cílem a poslední metou tvoření architekta. Vykonstruována ad absurdum, stvořila konstruktivism a velmi estetické nic. (Viz mašinism.)

Sociální obnova společnosti, tento lydecký kámen 20. století, byl opomenut. Věřilo se více faktu, že $2 + 2 = 4$ než podivuhodné náhodě, že „jeden má přečlık a druhý díru z přečlicka“. Konstruktivisté našli lék, místo cihelných mas vrtýčili útlé betonové rámy. Ale jinak se nic nezměnilo. Luxferprisma, gumové podlahy a elektrické pohodlí nás neudílní šťastnými, jestliže se směje pouze na ně diváci.

Abychom konečně sůltovali výsledky všech manifestů: Prohlášení formové askese z důvodů estetických někdy i konstruktivních. Konstrukce se stala cílem, místo výrobním předpokladem k dosažení cíle. Hygienický problém není dořešen pro neúčasť lékařských



Budova běloruské university v Minsku

V. N. Vladimirov & V. A. Krasilnikov ● В. Н. ВЛАДИМИРОВ и В. А. КРАСИЛЬНИКОВ

odborníků. Kde se o jeho vyřešení pokusili architekti, jako u oken, tam místo našeho práva na luxus maxima slunce a vzduchu vytvořili jakési minimální „Normalfenster“ (viz Taub). Výmluva na klimatické poměry znamená rozpaky z nepohotovosti konstrukce a nedokonalosti stávajících materiálů. Je nutno si připomenout, že osou je člověk, a že jeho biologické požadavky jsou konstantní bez ohledu na rovnoběžky nebo neledníky! Ještě důležitější bezradnost nastala při řešení půdorysů. Tu kolidej starý způsob organizace bytu s novým způsobem života. Náš život denní i noční jest obchacen, zpestřen poetickými vynálezy kin, sportovních stadiónů a dancingů. Auto, aera, rychlovlak dovolují nám měnit každou vteřinu scenerie. Začínáme konstatovat, že se cítíme mezi společnostmi ve veřejných místnostech více doma než ve vlastním bytu. Pyšné heslo „můj dům, můj hrad“, či „doma nejlépe“ stává se slovičkářsky směšné. Poustevnícké řemeslo nás už dávno přestalo bavit.

K těmto protizákonným faktům se musíme bohudík přiznat. § 1. Rodina je základem státu. A nešťastný problém architektury?

Ještěžte říkáme dnešním obvyklým hlodkým stavbám moderní architektury „konstruktivistické“, pak jim nemistně lichoťme. Na organizaci uvnitř se přes útočná hesla manifestů zcela nic nezměnilo, poněvadž se sezmenily předpoklady a potřeby společnosti. Nová architektura potřebuje novou společnost. V zájmu spravedlivých podílů na hodnotách země žádáme, aby byl podán kontrolovatelný účet z práce moderních architektů.

Jsmo postavili historickým vývojem před naprosto nový úkol. Dnešní stav je ve znamení krise, kterou předvidal Marx, poučen dělnami. Hromadění výrobního a reprodukčního kapitálu v rukou jedinců s defekty rodinnými a feudálním názorem na společnost na straně jedné a bezpečný proletariát, zhavený práv na straně druhé. Separace sociálních tříd ustí nás, techniky, abychom se rozhodli. Má být technika v rukou těch, kterým je blaho kapsy zákonem nejvyšším?

Architektura je nezámostatnou částkou kultury a jest charakterisována stávajícím společenským řádem. Pro feudální, měšťáckou společnost jsme udělali víc. Naše nové snahy nebudou reformní, nám jde o to, stvořit věci nové. Pro tyto předpoklady vyžadujeme novou společnost, která neuznává soukromého vlastnictví, rodinného života dnešní formy, společnosti internacionální.

Podle všech znaků je tato budoucí společnost komunitickou.

A jaká bude její architektura? Náš optimism se nedá věznit ani ve zlatých sni v „puristických“ klecích.

Radíme vám s přítelem Budhou: „Svoboda záleží v opuštění domu“.

M. J. Ginsburg: ARCHITEKTURA

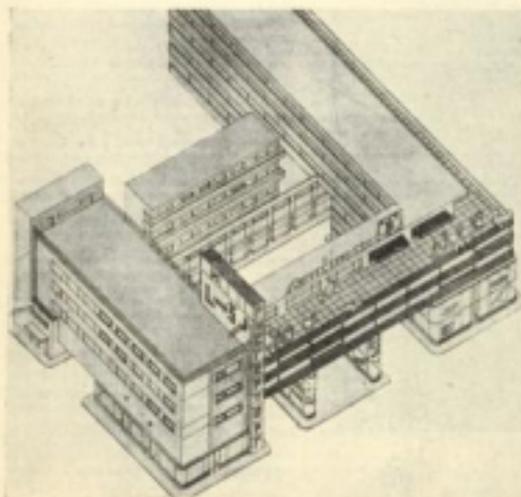
v SSSR. Velmi důležitou předností západní architektury proti architektuře SSSR, je dosažení vyšší technické úrovně. Ale proti těmto pozoruhodným technickým možnostem jsou u nás možnosti jiné, jež nejsou menšího významu. Naši obrovskou výhodou a výhodou je socialistická výstavba státu, vyvíjející se nový útvar společnosti s novými průmyslovými a ostatními podmínkami. Životní podmínky Sovětského Ruska vedou moderní architektury k novým stavebním typům, v nichž mají se vyhraniti nové formy socialistického života, což zároveň vede k vypracování striktních pracovních metod. Nová sovětská architektura, či alespoň ona, jejímž reprezentantem je náš list, basuje na materialistickém základě. Obrovskou úlohou, jež stojí dnes před námi, je vytvoření a určení nových standardních typů soudobé architektury; náš život a naše metody žádají jejich vyřešení. Je třeba vyplatit důsledně nové společenské a průmyslové požadavky, které u nás vznikají: aby se došlo k tomuto cíli, je třeba souhlasné spolupráce moderních architektů, inženýrů, průmyslových trustů a sovětské společnosti a vlády.

(S. A.)



Ferkovskiy dom

A. K. Burov • A. K. Byron



Obchodniy dom

*„Ruzgerburg“
v Moskvě*

M. J. Ginsburg + V. N. Vladimirov + A. L. Pasternak
1926

М. Я. ГИНЗБУРГ + В. Н. ВЛАДИМИРОВ + А. Л. ПАСТЕРНАК

Od r. 1926 vychází v Moskvě nákladem Gosizdatu velká a nákladná architektonická revue „Soudobá architektura“, která seznamuje dokonale s prací moderní sovětské architektonické obce. Je orgánem sdružení O. S. A. (= Obščestvo Sovremennych Architektov = Obec soudobých architektů). Redaktory jsou A. L. Vesnin, senior a vlastní zakladatel moderní architektury v Rusku, jenž hraje v Moskvě asi podobnou úlohu, jaká připadla Perretovi v Paříži, Berlageovi v Holandsku a Kotěrovi v Praze — a M. J. Ginsburg, jenž jest teoretickým mluvčím architektonické avantgardy sovětské a jenž její program formuloval jak v řadě statí v S. A. publikovaných, tak v obsáhlé knize „Stil i Epocha“ z r. 1925. Prolistujeme-li čísla dosud vyšlých dvou ročníků S. A., informujeme se z množství vyobrazení tohoto listu povšechně velmi dobře o soudobém stavu sovětské stavební tvorby. S. A. je skutečně časopis moderního ducha, a také, svou vzornou typografickou úpravou, moderní formy; je to nejlepší architektonický list v celé Evropě a patrně na celém světě vůbec. Nemí ovšem jen zpravodajem sovětské stavební produkce, nýbrž je listem postaveným na mezinárodní

basí a mezinárodního dosahu a významu. Z cizích spolupracovníků tohoto listu uvedme alespoň jména: Le Corbusier, Gropius, Doesburg, Rietveld, Taat, Mendelsohn a jiní. S. A. hraje dnes, kdy moderní architektura nemá v západní Evropě téměř k dispozici konsekventně moderního listu, úlohu jakéhosi ústředního orgánu internacionálního stavebnictví. Nás zajímá především, jak představuje se tu architektura sovětská, o níž se tomuto listu podařilo vzbudit v cizině neobyčejně živý zájem. Jestliže dnes stojí sovětská architektonická moderna v popředí mezinárodního zájmu, je to do velké míry zásluhou tohoto vynikajícího listu, jenž jí ukázal světu. S. A. seznamuje nás s tvorbou těchto sovětských autorů: bratři Vesninové, Ginsburg, Golosov, Burov, Vegman, Sobolev, Eilbert, Bulgakov, Krassin, Norvert, Leonidov, Velikovskij, Krasilnikov a j., a j. Mezi jednotlivé statí v S. A. jsou zařazena hesla, cris de guerre konstruktivismu, velice důrazná a jasná: Prýž a ckklektiky, ať žije funkcionální metoda myšlení, ať žije konstruktivismus, architektura nového života! Chce-



Výstava moderní mezinárodní architektury v Moskvě r. 1927

te-li zříditi nový způsob života, organizovaného vědecky a účelně kolektivní prací, spojte se se soudobou architekturou: současná architektura musí dát vykristalísovat novému socialistickému způsobu života. Z uvedeného je patrné, že spojení mezi konstruktivismem nové ruské architektury a výstavbou sovětského státu a socialistického „bytu“ (způsobu života) je programové, vědomé a velmi bezprostřední. Architektura, a níž nás seznamuje S. A. ukazuje, že konstruktivismus zbavil se již zcela prvotního dědictví futurismu, romantického maki-nismu a formalistické mecanomanie, svých dětských nemocí; své období konstruktivismu musilo se nutně vyčerpávat v experimentech: abstraktní plastické konstrukce skupiny „Obmochu“, Tatlinovy kontre-reliefy a jeho Vež III, Internacionální, první „konstruktivistické“ architektury s nezbytnými antenami, jeřáby a pod. Nové období konstruktivismu počíná se, přibližně označe-no, Vesninovým návrhem na Palác Práce a zralá jeho díla sledujeme dnes mezi četnými pracemi posled-ních soutěží. Na Výstavě meziná-rodní architektury ve Stuttgartě r. 1927 bylo evidentní, že jedině někteří autoři ze sovětské kolekce mo-hou se originalitou, smělostí a dů-sledností koncepce vyrovnati tako-vému Le Corbusierovi; sovětská ar-chitektura je ze všech moderních architektur nejmladší, a přece vý-sledky práce několika málo let uka-zují, že stojí nejen „na výši své do-by“, ale v popředí soudobé architek-tury evropské. Jistě že za svůj roz-mach vděčí sovětská architektura novým poměrům socialistického pro- středí. —

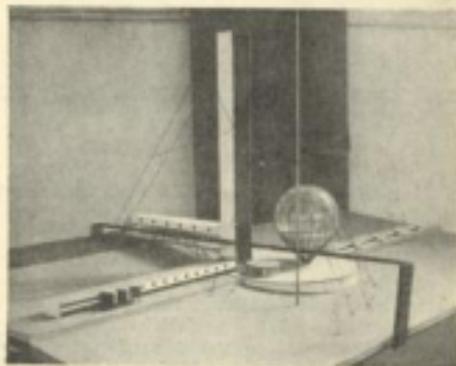
Vedle časopisu S. A. vychází ná-kladem Moskevského sovětu „Stroj- télstvo Moskvy“, list, jenž je obrazem stavební činnosti v Moskvě i v ce-lém území SSSR. — Ukazuje, jak rychle vzrůstá stavební ruch a s ním



Mrakodrapy nad křižovatkami
moskevských bulvárů

El. Lissickij

ЛИСICKИЙ



Památník a ostav Leninů
v Moskvě

Leonidov

ЛЕОНИДОВ



W. A. & A. A. Wessnin
В. А. И А. А. ВЕСНИНЫ

Bratři V. A. a A. A. Vesninové
*Projekt univerzálního magazínu „Mestorg“
v Moskvě*

jak intenzivně se tu uplatňuje moderní architektura. Před krátkým časem vyšlo velké album „Konkursy“ 1920—1927, jež je sborníkem prací, obeslaných na velké soutěže architektonické a podává zajímavou bilanci těchto soutěží. — Letos na jaře byla v Moskvě uspořádána velká mezinárodní výstava moderní architektury. Jádrem ruské kolekce byly ovšem práce členů O. S. A. Z Československa byl na této výstavě zastoupen Jaromír Krejcar. K. T.

karel teige

sovětská kultura

úvahy, zprávy a poznámky o literatuře, tisku, výtvarném, filmovém, divadelním a stavebním umění, o kulturním a sociálním životě sovětského Ruska

Edice
ODEON
18 Kč

ilustrováno

B. Velikovskij
Б. Великовский



Budova „Gostorg“
v Moskvě

Sovětský film

Artuš Černík

To, co posvěcuje ruský film, co jej činí předmětem podivu teoretiků a vášnivě zaujatého pohledu tisíců upřených očí, je prostým momentem každé velikosti: je to odraz skutečné lidské síly, krev, prolitá ve střetnutí přítomnosti a fanatismu smu, sladké ukolébání v několikavteřimovou idylu, když utichlo baráčení. Ruský film — toť kapitola experimenta, toť socialistická revoluce na dvourozměrném černobílém pásnu, toť kondenzovaný život. I tam, kde máte na rtech výtku o pokračování v mimice a dramatickosti divadla Stanislavského, je to aspoň atmosféra neohraničené země, jež se otvírá nad tragedií, namísto pouhého jeviště. A tam, kde byl zvolen nový tvar, přiměřený filmu, toť převrat k radikální a působivé formy moderního umění par excellence.

Deset roků, z nichž toliko poslední leta v rámci znovuvýstavby položemlobované technické civilizace Ruska mohla být s úspěchem věnována filmové produkci, de-

set roků může shlížeti a pýchou na filmy, jež ve svém počátku jsou tak zralé, jak americký film není pro svou lhářskou ideologii, pro svou mesalianci velkopřumyslu a dětskými myšlenkami kalendářové novelly, ani dnes po několikileté nadúrodě. Ruský film probudil veřejné mínění stejně jako uměleckou kritiku, stává se i nepohodným projevem socialistického nazírání i zapalujícím heslem lidí nového světa. Jeho vzpoura je zakryta dlaní, ale její pa-prsky šíří se jako všechna světla, a snad to doznávala věčně živá orvěna vzpoury námořníků z „Potěmkina“, když Francozové na válečné lodi v toulonské rejdě odepřeli jisti zkaženou potravu.

Je málo ruských filmů, jež nerušeně tekou svým bílým řečištěm před očima tisíců. Ukazující svým názornějším tvarem, co zaznamenala historie i literatura, demonstrující fotografickou cestou relief určitých dob a dějů, jsou tak často odsouzeny k mlčení. Také v našich poměrech je ně-



Z filmu „Matka“ podle románu Maxima Gorkého. Režisér Vsevolod Pudovkin

kolik filmů ruských známo spíše z glos a polemik tisku nežli z biografií. Sefadíme několik těchto u nás promítaných filmů do repertoáru tohoto našeho malého přehledu.

Zdá se mi, že poprvé zavanulo u nás překvapivé ovzduší, víchř širokého života, z ruského filmu „Polikušky“. Dnešní odstup od tohoto filmu smazává řadu detailů, nikoli však pocit jistého ustrnutí nad odvahou z konfrontace se životem, jak jej pojal režisér i herecké umění, orientované ještě divadelně-naturalisticky. To, co zde dnes působí jako nápořád, dosáhlo rozměrnějších tvarů v dalším filmu téhož systému a téhož uměleckého názoru na film realistický s hlubinami životního pesimismu: ve filmu „Přednosta stanice“.

„Přednosta stanice“ přes své nevěrohodné, kulisové části tam, kde je ličení pádu dcery přednostovy, unesené důstojníkem gardového pluku do chapadel města, pádu z vrchole lásky k ponižení vydržované maitressy, je předpovědí budoucí dokonalosti ruské filmové produkce. Někde zde

v této pohnutlivé historce, odňaté novele, přispěchaly na pomoc filmu dary Ruska, jsou tu širé výhledy do ruské nekonečnosti venkova, smích, který je pláštěm polí, lesy bez konců, trojka, jež je sama písní zhuštěné zimy. Někde je to tedy vliv mimorežijních darů šťastného osudu země, širší než je střed Evropy, její západ nebo Amerika. Pak přistupují nicméně režie a Moskvin, spíše člověk nežli herec. Pokládá domova. Zaslýchnete hučení samovaru. Smích dcery, malý hospodyňky, spokojení vzdech otcův, jenž se nervosně shýbá před velkými pány, jejichž koně se tu přepřáhají. Sentimentální bláho domova. Mladý důstojník, jenž den ze dne zůstává na poštovní stanici, odkládaje odjezd v náruči dcery poštmiistrovy. Van lásky, vroucná objektiv milenců uprosivěd berstarostného sádkování. A pak, když konečně jedou saně a on ji odváží — prý do kostela — a pak ještě dále, a malý pes běží za saněmi, běží do únavy ve směru a lesem, zastavuje se a vrací se — ta scéna



Z filmu „Maska“ podle románu Maxima Gorkého - Režiser Fsevolod Pudovkin

má rytmus, teplo, slzy, ukončenou formu. Šílenství, které se zmocňuje starého otce, vyhnaného důstojníkem z místa potupy jeho dítěte a jež hraje Moskvín, má dimenze tragedie, její škleb; toť jedna z variací všech těch ruských filmů, jež hrůzu ponížení, nejčastěji třídního, zobrazují s bezprostředností a nahotou fotografického přístroje.

Jiný tragéd E. M. Leonídov hrál v režii J. Tarčič dramatickou a příliš divadelní epopeu z ruských dějin, postavu šlechetného despota na ruském trůnu, současníka bartolomějské noci pařížské a smrti Marie Stuartovny na anglickém popravišti. „Car Ivan Hrozný.“ Tento film je místy dokonale kompozici, složenou z gest a prudkého sledu pohybů. Vedle dlouhé řady otřepaných fází, běžných špatnému filmu, — k nim patří scéna uvězněného vynálezce, jehož v momentu smyslné touhy přichází

marně osvobodití carova chof — jsou v něm záblesky lepšího názoru na film ve scéně, kdy car uprostřed orgií nafizuje šlechtici, aby se stal jeho šáskem a kdy proud filmu se rozstříkne ve více zlomků těchto bázurních tanců a žravosti hodovníků a pijáků; je tu úsilí nahradit místy čistou mimikou a úsečností činů, tak na konci, kdy jde car zvonit za duši carevny, kterou usmrtil vlastní rukou, konvenční popisy.

„Medvědí svatba,“ polotuctový film podle libreta Lunačarského, je dalším filmem na kletbu osudu a tragedii v rysech jednotlivců. Medvědí svatba, jež líčí kletbu, uvíznuvší na litevském rodě šlechtické větve až k úplné katastrofě, má širokou stupnici drásavých divadelně-románových obrazů. Místy zaujme fotografie.

Celou škálou pochmurných tónů rozehrává struny v člověku film podle díla



státní
židovské
komorní
divadlo
v Moskvě
ЕВРЕЙСКИЙ
ТЕАТР
Москва

„Čarodějnice“

Režie:
Granovskij
Scéna:
Rabinovič

Maxima Gorkého „Matka“, jehož do dnešního dne žs. censura neuvolnila. Koncentrovaný naturalismus, znamenitý výběr postav, hrůza, která jímá člověka nad obrazy lidského i sociálního rubu malého anonymního lidu, posázejícího se mezi naprostou vlastní bezmocností a silou třídy druhé. Obrazy bědných osudů lidí jsou podstatou filmu, ostrého jako nůž.

„Stávka“ je úsekem spontánního a živelného zastavení pohybu továren. Je mocnou řečí, již mluví dělník, je ekvivalentem proslovu na táboru, úvodníku dělnického listu.

Nad nimi nade všemi je „Pancéřový křižník Potémkin“. I ten zlomek, jenž byl viděn u nás, uměl zanechat stopu rozčlenění nad nádhernou rytmu, stylem obrazů, členitým uspořádáním světla a obrysů. Náleží k dílům, jež do filmu m'nuše generace vnesly znepokojení, pochybnost, problém, sílu k experimentu. Toto dílo našlo opravdové ocenění. Jeho režisér, Einstein, byl pověřen produkcí dvou dalších filmů, které mají podati obraz dvou významných dějů: je to jednak film, jenž leží znovuvstavba ruského zemědělství a film „Deset dnů“, které otfásky světem“.

Film „Aelita“, který leží stranou obou skupin vyjmenovaných filmů, byl poku-

sem o novou formu filmu. Dnes nutno říci, že znamená ztroskotání, jako kdysi expresionistický „Doktor Caligari“. Nepochopením, že moderní film musí být revolucionován ve svém vlastním jádru, ve svých vlastních zdrojích, ve své optice a svém samostatném černobílém výtvarnictví, stal se skládáním statických kulís a dekorativních, kubistických kostýmů. I jeho dynamika byla pojata tak nešťastně a diváckině, že utonula v upřílišené stylizaci.

Deset let ruské revoluce hledí zpět na film živý, namnoze moderní. Je těžko předvídati, které vlastnosti, budou provázeti ruský film do druhého desetiletí. Bude to kouzelná naivita herců, kteří jimi nejsou? Budou to ruské krajinné hloubky a šíře? Budou to malé naivní napínavé filmy, což uprostřed mezi detektivkou a propagační brožurou jako je film „Oceľová křídla“, něco, co upokojuje hlad po sensaci a má politickou notu? Budou to díla, kde herci, odchovaní naturalismem, opakují chmurné historie individuů? Kdo by tu odpověděl s jistotou? Ale kdo by se vzdával naděje, že následná revoluce, konstruktivní stavba na socialistických základech, jak byly položeny na zkrvacené zemi, z hladu a mrazu, vydá i v budoucí době další práce, jejichž umělce narval Kerr nedávno v nadsázce, jež jí není, „světců“.

Státní Židovské Komorní Divadlo v Moskvě

Jindřich Honzl

Z tolika referátů o ruském divadle a o divadlech moskevských skoro nikde se nedovíme o zajímavém protipólu Meiercholdova divadla, o státním divadle židovském. Nazývám jej protipólem Meiercholdova divadla nikoli, abych obě divadla rovnal do stejného nivó uměleckého významu, nebo abych z židovského divadla učinil nepřítele Meiercholdova divadelního názoru, (neboť jistě i toto divadlo vděčí za mnohé Meiercholdovi), ale Jevrejský театр Granovského, když si teď po dvou letech opět vybavuji jeho obrazy a citový dojem, který mi zůstal, jeví se mi jako oblast, kde člověka zaplavují emoce právě opačného citového pfiizvuku, než jsou ty, jež vyvolává umění Meiercholdova. Je-li Meiercholdovo jeviště čistota, volnou a vysokou prostorou, zblavenou veškeré tísně malovaných kulis, šerých koutů a divadelně nečistých závěsů a scénických hadrů, je scéna Jevrejského divadla mělký a malý prostor v sále kteréhosi bývalého paláce, kde se tísní nejzamazranější kulisy a nakřivují se nad sebou zákruty a zákoutí pomalovaných scénických konstrukcí, jež si umiňují vésti herce tak, aby se dobýval z kulis jako z myšlích děr a aby po žebřících a plochách lezl bázlivě jako zlý hmyz. Hleděště je z jakýchsi starých, skoro červotočivých stolic, bluchetně vyferávaných a nenatfenných barvou, nebo lépe odfených z barvy. Několik stín kulioarových má místo stěn veliká plátna Chagalova a jejich sugestivní malířské představy, překvapují na prostoru plátna stejně jako surová zjevení v dimensích tělkých a nemocných snů. Kulioary jsou naplněny židovským obecnstvem: A stejně jako Jevrejský театр nevyhledává své herce z krásných typů své rasy — ale naopak nejlepši jeho herci odsohí výstřednostmi té židovské fyziognomie, jež znemřovuje ústa v široký oblouk rtů s vyčnívajícím dolním pyskem a kde kostnatý hřbat nos se zahýbá křivě a tiskne se do plochy tváře, že nelze spatřit nozder a na

nížkém čele, nad nímž se krabati kroužky spocených černých vlasů, se rýsují bluboké herecké vrásky po všech nejkrivějších cestách, po kterých se zahýbá kůže na této části lebí — tak také židovské obecnstvem není Meiercholdovým obecnstvem veselé komunistické mládeže, vysokých ruských typů rudé armády a zdravého šumu nového života; obecnstvem Jevrejského divadla nepřijímuje, ba přepřijímuje divadelní prostory těmi typy rasy, ježí dřívější eosterické uzavření způsobilo zvýraznění všech známek tělesného úpadku, tajného uplatňování všech životní potfieb, temného rozvoje vůle, představy i pudu. Jestliže se v každém jímém divadle ruském Evropan cítí jako doma, ba jestliže mnohá divadla překvapila větš čistotou a vypracovaností toho, co si na západě jem představujeme — je atmosféra kulioarů Jevrejského divadla místem, které nás vytlačuje a nad níž vplouváme jako příliš lehká tělesa ve vodách Mrtvého moře. Cítíme; jsme na jiném světě, zde mohou jiné představy a dojmy způsobit zápal hrázy a lásky, zde se nedorozumíme svým smíchem ani svou ironií. To nezná, mo obrazů a nervových záchvěvů lze tu nazvat mysticismem ruského židovství. Není to ani náboženský mysticismus, není to mysticismus židovství evropského, co opravňuje židovské divadlo v Moskvě a co způsobuje odlišnost výrazu uměleckého, je zvláštní postavení Jevreje a jevrejské společnosti v ruském carství. Nevěfím, že židovské divadlo je nějak organicky spjato s novým sovětským životem Ruska, ačkoli jeho rozvoj počíná teprve r. 1919 v dobách vojenného komunismu, ve vyhladovělém Petrohradě. Je to spíše náhlý výbuch, náhlé uvolnění potlačované rasy, která pro carské Rusko byla nutně vyloučena z asimilace, je to přínak osvobozené národnosti, jedné z těch, které při Sovětech nabyly seburčovaciho práva. Ruské Jevrejské divadlo mělo důvod ke svému vzniku v samostatném žargonu

ruského židovství, živém a opravdovém jazyku židovských dělníků i obchodníků, který filologicky má více spojitosti s hebrejskými slovníky tvary než s ruským jazykem. A proto první práci na Židovském divadle byla práce na „Židovském žargonu“, na úsilí očistit jej od barbarismů a pomíšených tvarů. Židovský žargon a jeho jevištní působivost nebylo lze vystavit na napodobených směnách nebo odlišnostech slovného židovského výrazu, kterým by se prokládala normální řeč, bylo nutno najít filologický základ a gramatickou zákonitost tohoto „nového“ jazyka. Jaké nové emotivnosti nabýval Maeterlinckovi „Slepí“, přeložení do kdysi triviálního a opovrhovaného žargonu Židovského — to si lze představit analogii, když některý velmi živý, ale naprosto neliterární žargon je náhle básníkem povýšen na slovní řád vespřelé syntaxe a básnické obrazivosti. Tato více filologická práce než divadelní na hrách „Hřích“ a „Ammon a Tamar“ je později spojena s odvážným novátérstvím režiserským. Byl to jeden z nejlepších režiserských duchů ruských, který v začátcích se věnoval židovskému divadlu. Ve studiu židovského divadla Gabima pracoval nadaný Vachtangov (hra „Gadžibuk“) z Uměleckého divadla moskevského. Vachtangov, mohl-li soudit z nejdokonalejšího a posledního jeho díla: z Princezny Turandot, provedené ve III. studiu M. Ch. T. (Moskevské Umělecké divadlo), spojuje svou režiserskou práci dvě tendence divadelní obnovy; respekt ke starým, lidovým a osvědčeným formám divadelním, k tomu, co nazýváme divadelní tradicí, a fantasií plnou obrazů všech přítomností. Tradici není to rozuměno v akademickém a uschlém slova smyslu — některé tradice divadelní pro Vachtangova a některé nové ruské režisery znamená pečlivé studium lidové divadelnosti, ocenění anonymních forem divadelního projevu. Tito moderní ruští režiséři vymačují se týmiž vlastnostmi, jaké měli ruští futuristi, malíři i básníci. Marinetti se zneplácel s některými ruskými futuristy, že převrátili futurismus na folklor ruské dřeviny. Gončarov a je stejné tornové příbuzná Boccioniůma nebo Prampolinůma, jako je závislá od tradičních ikon a lidového malířství. A Vachtangova práce se jmenované Princezny Turandot, to je režiserský projev, jenž povyšuje to diva-

delní a ty tradiční způsoby hereckého gesta a hlasu, jež nazýváme šmírafením nebo histrionským žarováním, do takové roviny divadelního lyrisma, takové jednotnosti a čistoty výrazu, že stojíme v úžase jakoby před novým dílem, které všechny své krásy objevilo svým genijem, tvořivostí, jež nemá analogii ani předchůdců. A práce je taková Princezna Turandot jen čistším, klasičtější vypracovaným kusem příbuzných názorů režiserských a teoretických, které hlásá Jevrejnov, uskutečňuje „Starinnyj teatr“, Meierchold v „Don Juanovi“, „Balagančiku“ a také Tajrov v „Princezně Brambille“ a j. Živý, elementární, lidový divadelnický pás a přimerné představy a způsoby herecké, to je síla a půvab, které hledá a objevuje ruské divadlo na přelomu společenských změn, v letech těsně před válkou, ve válce a v revoluci. Židovské divadlo je rovněž příkladem tohoto probuzení elementárních sil tvořivých v projevu esteticky velmi dokonalém a uvažném. Jakkoli přítomný styl, repertoár i směr židovského divadla reprezentuje režiser Granovský, byl to přece asi Vachtangov, který, přeched z I. studie M. Ch. T., věnoval se práci v Gabimě na „Gadžibuku“ a určil tak ráz, vyměřil tvarový svět i dojmové oblasti, které od této doby naplňuje v ruském divadle Jevrejský teatr. Neboť Vachtangov přebásnil křivé realistické židovské gesto do těch rytmických posunů a přerušovaných křečovitých zákrutů paží a trupu, on v Gadibuku objevil také dramatickou emotivnost prostoru synagogy, která dělá svými temnými kouty, svým tajemným talmudským přítím, ze kterého se objevují dvojenci a kde náboženská mystika tuší přítomnost mrtvých a cítí dopadat pěstě jejich vlády na živé. Vachtangov vyvolal na jevišti také ty hrůzy postav žebračských, křivých, bezrukých, chromých a slepých, které naplňují jevrejskou scénu dál potom ještě v „Kolduně“ („Čarodějnicí“), v „Noči na starém rynku“, jež inscenoval ve státním židovském divadle Granovský po smrti Vachtangové. Mystická hrůza umrtveného života a oživěné smrti, to jsou dojmy, kterými nás uchvacuje Židovské divadlo; tím také nalézá svou oprávněnost mezi ostatními ruskými divadly, neboť je opravdu jediným toho druhu. Ať kdekoli jinde stavěli režiséři a dramatičtí básníci svou dramatickou

působivost na tomto mysticismu bídy mrzáctví a hřbitovů, a to byl německý expressionismus se Sargeovým „Žebráky“ Hasencleverovým „Jenseits“, ať Claudel oživuje mrtvé stíny ve hře „Sedmý den odpočinkem“ — nikde na vás nešáhne hrůza smrti, zápach rozkladu, děsivost hrobu tak fyziologicky, s takovou naturální ofásovostí jako v Rusku, jako v Židovském divadle. Je to skoro jako dva protiklady: oslava života, nového krásného člověka v revolučním divadle ruském a mystika neznámé smrti, strašného zmrzáčení a sexuálního vytržení nad mrtvým ženským tělem v Židovském divadle. Jakkoli tyto dva divadelní způsoby dojetí jsou nesrovnatelné, jsou — řekl bych — v Rusku stejně oprávněny. A je to právě přínavné, že se židovská rasa při svém probuzení k svobodnému životu očisťuje dramaticky na těchto kusech podové lidové dramaturgie.

Hry židovského divadla jsou nejvíce přepracovanými starými hrami lidového židovského divadla, „nacionální tragédie“ nebo práce starých židovských spisovatelů komedií (Solom-Alejchem, Goldfaden, Aš, Perec a j.). Tyto hry nejsou pro inscenátora lecky než libretem, neboť mění nejen jejich návní dějci a obrazy, ale přestávají celou jejich dramatickou konstrukcí. Ve většině případů je to právě nekultivovaná a neliterární forma lidové farce („Hlavní výhra“ hraná Granovským pod názvem „200.000“ nebo náboženské mystérie židovské („Noc na starém rynku“) nebo nacionální patos komediantské tragédie („Princ Von-Flasko-Drigo“), která je půvabem židovského divadla a také příčinou divadelní obnovy toho kusu v moderním divadle.

Ještě silnější než u Tajova a jeho vztahu k literární předloze, je u Granovského výpěstovím názor o dramatu literárním, jež je „materiálem-surovinou“ divadelního provedení. Touží-li Tajov po obnově comedie dell'arte proto, aby se objevil herec jako jediný pravý tvůrce a nositel divadelní a dramatické emoce, dovede péce rozlišovati mezi bezvýznamnou a nebánsnickou improvizací hercovou a bánsnickou dílem Racinea, Wilde, Shawa, a nepracuje leč na dílech, které své bánsnické hodnoty neporbývají žádným moderním provedením. Granovský však nechce vděčit za svůj úspěch vůbec libreto nebo napsané hře, neboť anonymita lidové hry nebo stáří zapomenutého básníka nijak nebo skoro nijak nezaručují význam a

zdar představení. Myslím však, že je to právě podová síla starého lidového kusu, které neubývá ani sebe odvážnějším představením a že právě tato podová síla drží v ohnisku tem představový svět, ze kterého bere své tvary režisér Granovský.

Granovský je režisérem rytmicky deformovaného gesta, které nemá přirozeného, souvislého nervového a svalového vývoje, které nemá krásy tanečních evolucionů tajrovských, ani není vyspělým a maximálně rozvíjeným gestem meiercholdské biomechaniky — ale člení se na posuny, trhavé hnutí, křečovitá zastavení, jež spolu nesouvisí, leč tím, jak za sebou rytmicky následují, jak se volněji či rychleji za sebou řadí podle hudebního doprovodu. V Jevrejském téatru není divadla bez hudby. Vzpomínám si, jak Granovský v rozmluvě o uměleckých tendencích svého divadla vysvětluje, že „divadlo je krásná žena, ale divadlo bez hudby je ženou bez šatu“. Insceance obohacuje hudbou nejen divadelní dojem, ale nachází v hudbě — ještě více než v bánsnickém textu — opory pro jevištní dění, pro změny sestav, pro vzhruh jeviště. Hra „200.000“ proměňuje se na lidovou operetu, která nabývá své groteskní veselosti právě tím, jak dcera židovského křečkovského pana mistra sousedíveje kolem sebe ve stejných rytmických polybech, hudebně vedených, celou dílnu učedníků a dělníků, nebo jak návštěva židovských příbuzných se v loskářském průvodě hrme po jevišti ve stále stejných a pro každého příbuzného typicky volených posunech a trhnutích, které neunaví proto, že je vede stále veselý rytmus hudebního doprovodu, jež mění tuto podívanou na ruské moderní „Parade“. Ještě víc než v „národním operetě“ hudba nese obsah i formu v židovském mysteriu, v takové „Noci na starém rynku“. Neboť tato věc nemá divadelní a dramatické formy, jsou to židovské pašje o vymírajícím městě a probuzení mrtvých, je to báseň plná zaklínajících interjekcí, oplývající apostrofami hrůzy, hrobu a mrtvé krásy, která vrcholí v nočním přiběrném tanci mrtvých na náměstí židovského města. Divadelní účinnost této náboženské mystérie je v tom, jak mocně dovede hudba nést a plnit atmosféru příšer a přítomnosti mrtvých, s jakými děsivými výstupy dovede spojit rozčleněné pohyby mrtvých paší, a klesání nohou, jejichž jedno stehno předělo druhé v roz-

kladu tak, že je vidět už jen jeho kost. Nechci mluvit o působivosti, kráse nebo modernosti scénické hudby — nedá se mi, že je nejlepší a myslím, že na její úspěch a působivost má vliv nějaké eklektické wagnerianství — ale konečně ani to nerozhoduje o úspěchu, který má scéna, režisér a herecké dílo. Rytmišnáční zřetel, který nerozvíjí pohyb na základě rytmických vln tělesného organismu, ale který fyziologickým pochodem ukládá rytmus nástrojové hudby, ten také způsobuje, že herecký pohyb a celý sklad ensemblové souhry je deformací přirozeného gesta, je jakýmsi baletem, který nemá místa ani pro volný rozběh ani pro svobodný vývoj pohybu, ale který se těsní na malých rozměrech jevištního prostoru, a jež se těsní i ze zřetelů tvarové stylisace a výrazu, na násilné, těžké posunování mrtvé jevištní hmoty do chudých a jakoby degenerovaných pohybů zmrazčeného těla a mrtvé loutky. Neříkám tím, že ubývá tím způsobem herecké i režisérské práce na emoci. Právě naopak. Protikladem k tomu, co jsme v Rusku očekávali a viděli na ostatních divadlech a to, co nás překvapilo v Jevrejském divadle, uchopila nás jeho představení tak, jako málokteré z ostatních. Svět hrůzy není méně divadelně působivým než svět radosti a odhodlání. Krása je rým k ošklivosti a obě by byly bez významu, kdyby nepohnuly emoci. Není tu čistých konstrukcí a lesklých stěn divadla z Triumfální plošťači — jsou tu Falkem pomalované stěny z nejšedivějších a nejšpinavějších tónů, je tu hrůzná kostnatá ruka, která — téměř tak vysoká jako celá scéna — visí s jevištního nebe, ukazující pro všechny obrazy z hrozivým mysticismem k zemi. Jsou tu zaklánači a vyvolávači, kteří se objevují z výšin, hloubek a temnot nočního města, vyvolávají talismanským žargonem nesrozumitelná prokletí a smrtící výzvy. Jsou tu mrtví, na jejichž divadelním zevnějšku a kostýmech pracovala fantazie hodná srovnání se slovní obrazivostí Lautréamonta: tyto hadry mumiových obvrzů, které se utrhnávají současně s kusy lýtek či beder, tyto pohřební ozdoby květin a stužek, jež stále ještě okrašluji hnilobu lebky, modrý malý prs, který této hřbitovní nevěstě rozkvétá jako slz vřed, sytící jedem lásky.

V celém tom dojmu hrůzy, patosu smrti však není nic z artistního nebo estetického satanismu nebo literárního opěvávání smrti — dojmů jsou velmi divadelní, to jest působí

jen proto, že se obracejí k divákovi jen tehdy a takovým způsobem, jestliže nějakým opravdu jevištním materiálem mohou promluvit, že nelhou ničím, co nemá působivosti přímo fyziologické, že nepředstírají nálady mystické, jestliže jeviště není s to ji vyvolat. Všechna ta hrůzná mysterie má ironii, ba veselost artefaktu; napíňovala mne uspokojením čistě uměleckým z toho, jaké navržením nesourodé a cizí moci jsou přístupy jevišti, herci a dramatikovi. Tento umělecký dojem, tato arteficiální katharsis z hrůzy, ošklivosti a bída, to je myslím to, co vyřazuje Židovské divadlo z příbuznosti v působivosti ostatních sovětských divadel, jež na místo katharsis z hrůzných představy chtějí složit životu činem. Sovětská divadla povznášejí odvahu tam, kde se člověk propadá ze smutku nad skutečností, kdežto Jevrejský divadelně ironizuje smutek i smrt, jež jsou nebezpečím naší představy.

Díla a knihy
v prostém i bibliotiském
provedení
dřevoryty
exlibris
dodají nejvýhodněji

KNIHTISKAŘI KRYL a SCOTTI

v Novém Jičíně - Morava - Telefon č. 203

nové metody architektonické tvorby

M. J. Ginsburg

Jedno desetiletí odděluje nás od blahých časů architektury předválečné doby, kdy v Leningradě, Moskvě a v jiných velkých centrech nejlepší ruští a stavitelé pěstovali všemožné „slohy“.

Co znamená jedno desetiletí?

Malá trhlinka v dějinách. Avšak revoluce, zničívá zastaralé předsudky a přežilé řády, rozšířila onu trhlinku v propast. Na jedné straně propasti zůstala poslední etapa vadenoucího a upadajícího systému evropského myšlení, bezzásadný eklektismus, mající pohotově tisíce uměleckých receptů, ověřených našimi dědy a pradědy, připravený čerpat pravdu kdekoli — ale toliko v minulosti.

Na druhé straně objevuje se nová cesta, již však je třeba razit v nové prostory, které je ještě třeba osídlit. Ze sociálního řádu dnešního života vyplývá světový názor soudobého stavebnictví, tvoří se nové metody architektonického myšlení.

Na místo starého systému architektonické tvorby, kde plán, konstrukce i vnější oformování stavby byly v ustavičném vzájemném nepřátelství a kde architekt byl podle svých sil smířlím soudcem všech těchto nerozřešených konfliktů, — nová architektonická tvorba především je charakterisována jediným, celištým, cílevědomým usměrněním, v němž organicky vypracovává se úkol a v něm se soustřeďuje stavební proces od začátku do konce.

Na místo abstraktní a krajně individualistické fantasie starého architekta — současný stavitel je pevně přesvědčen o tom, že řešení architektonického úkolu, jako každého jiného, je toliko výsledkem podrobného vypočítání „neznámých“ a vyhledání správné metody řešení.

Stavitel vidí kolem sebe smělé dílo vy-

nálezců v rozličných oborech soudobé techniky, její gigantický postup, vítězící nad zemí, hlubinami i vzduchem a každé chvíli dobývající nové a nové pozice. Neří těžko pochopit, že takový úžasný úspěch lidského genia lze vysvětlit toliko správnou metodou tvorby. Vynálezce dobře ví, i kdyby žár jeho tvůrčího nadšení byl sebe větší, že by byl bezcílný bez střízlivé rozvahy nejmenších skutečností, týkajících se jeho činnosti. Ozbrojen soudobou vědou, vyhví všem podmínkám dnešního dne, hledí vpřed a podmaňuje si budoucnost.

Ostatné bylo by naivní zaměřit složité stavební umění za napodobení těch či oněch, třebaš sebe stkvělejších forem soudobé techniky. Toto období naivního „strojového symbolismu“ již minulo. Leč pracovní metoda vynálezců musí být získána pro soudobé architektky. Nutno kategoricky zavrhout jakékoli zastaralé okrasné kadluby, byť by byly sebekrásnější, neboť stavitelova práce ve své podstatě je právě takovým vynálezem, jako každý jiný, vynálezem, který má za cíl organizovat a zkonstruovat konkrétní praktický úkol, diktovaný netoliko dneškem, ale vhodný i pro zítřek.

Tedy, především, jasné vypočítání všech „neznámých“. A v první řadě, neznámých všeho druhu, diktovaných celou dnešní epochou, vyřešení zvláště, spojených s příchodem nového sociálního zákazníka architektury — pracující třídy, organizující netoliko svůj nový život, ale i složité formy nového hospodářského života státu. Zde přece nemůže být řečí o nadbírání individuálnímu vkusu nového zákazníka. Pohříchu, často bývá problém formulován zejména tak, že se připsuje

dělnictvu onen vkus a pavkus, který v podstatě je ještě přežitkem starých, před-revolučních požadavků.

Avšak v poslední řadě jde tu o věci vkusu. Jedná se především o vyjasnění zvláštních požadavků nového zákazníka, jako mocného kolektiva, vytvářejícího socialistický stát.

Jedná se především o požadavek plánovitosti, který musí vniknout nejen v práci těch či oněch vedoucích státních orgánů, ale i v práci každého stavitele, a o zaklinění speciálních záměrů ve všeobecnou výrobní síť celé země.

Od základu mění se charakter práce soudobého architekta tím, že nepokládá již za účel své činnosti vyhovět jednotlivým zakázkám, nýbrž vytvořit nové standardy architektury, organizující nová bydliště i města, ustavičné zdokonalování těchto standartů, spolu s obecnými výrobními způsoby, odpovídají-

cími úrovní mezinárodní techniky. V zásadách současně výstavby socialismu v SSSR každý podnik architektův — obytný dům, dělnický klub, továrna — jeví se jako vynalezení dokonalého typu, vyhovujícího svému úkolu a vhodného, aby byl rozmnožen v libovolném počtu, ve shodě s potřebami státu. Tato okolnost závčas odvede energii architekta od vyhledávání řešení podle individuálního vkusu k zdokonalování těchto standartů, k jejich vybroušení a maximální typisaci ve všech detailech. Leč aby tyto standardy došly radikálního obnovení, aby se staly opravdu novými architektonickými výrobky, je potřeba třeba, aby nebyly koncipovány podle individuálního záměru, libovolného rozmaru, v úzkém rámci předlidených a bezplánovitě regulovaných měst, nýbrž, jak ze všeho vysvítá, aby vyhovovaly principům racionálního urbanismu, počítajícího také se zítřkem. A tak je celkem

BAUHAUS DESSAU

REPRESENTACE
PRO ČSR
PRAHA II
SPÁLENÁ 33
ARCHITEKT
KREJCAR



zřejmo, že zásady sovětského státu odvracejí energicky od architektonické partikularity a vedou složitým výrobním procesem k celému komplexu: sídlo, osada, město.

Pohříchu specialisté, stojící v čele státních orgánů, vedoucích sovětské stavebnictví, pramálo se zabývají těmito vážnými otázkami a pramálo jsou nakloněni hleděti rozvážně vpřed. Jsou plně uspokojeni tím, že omezili na př. výškové zastavění největšího centra SSSR, Moskvy, domy o třech až šesti poschodích. Nenařadí nás popřati, že pro menší města nebo dělnické kolonie není nad zahradní město s malými rodinnými domky, s dvorky a zahrádkami. Není-liž však tento howardovský ideál vzdálen současné době na několik desetiletí a od sovětské současnosti ještě mnohem více?

Tím více je nezbytno soudobému architektu bojovat s podobnými anachronismy a to dvojitým způsobem: vypracováním nových racionálních zásad regulace a výstavby obytných čtvrtí i vytvoření standardů architektury, které by byly vhodnými předpoklady sestavení rozumného vzhledu města.

Sociální zásady dnešní doby staví až do druhé řady otázku individuálně uměleckého rozvoje architektury, obracejí pozornost v první řadě na problémy nových racionálních typů. Včleňují architektu ve všeobecnou výrobní síť země, ruší osobní nadřazenost, jaká dříve existovala mezi rozličnými obory architektonické a inženýrské činnosti. Posléze složitý rozvoj života více než kdy jindy nutí stavitele, aby se specialisoval v té či oné oblasti a zároveň u všech dnešních stavitelů vzniká pevně přesvědčení o jednoznačnosti jejich tvorby: jedni zaměstnávají se vytvořením typu nového obydlí, druzí nové společenské výstavby a třetí — nové továrny či dílny. A zejména proto, že stavby továrního, průmyslového a inženýrského charakteru ne-

byly nikdy příliš pevně sepiaty se zastaralými tradicemi umělecké minulosti, ukázalo se, že svou vlastní povahou odpovídají mnohem lépe potřebám chvilce a prokazují mnohem lepší služby novému životu. A tak netoliko že zmizelo rozlišení mezi architektonickou a inženýrskou stavbou, nýbrž i tato poslední prokázala se býti hybnou silou při formaci opravdu soudobé architektury.

Střízlivý výčet všech těch okolností, které přinášejí a utvářejí nové sociální zásady, je nejen prvou zásadou správného řešení architektonického úkolu, nýbrž i jádrem všech čistě architektonických možností, jež se skrývají ve změně řádu života v SSSR.

Ale zároveň s nimi stojí před architektem i ostatní „neznámé“, vyplývající ze zvláštnosti každého momentu práce i ze zvláštnosti samého úkolu, jeho funkce, účelu a místa výroby.

Řešení těchto neznámých vede k dokonalé nové metodě architektonického myšlení — k metodě funkcionální tvorby.

Oprotiv se od všech formulek minulosti, od jakýchkoli předsudků a předpojetí, moderní stavitel analyzuje svůj úkol se všech stran a ve všech jeho zvláštnostech a rozkládá jej v jeho konstitutivní prvky, sdružuje je podle jejich funkce a organizuje své řešení ve smyslu těchto předpokladů. Tak dostaneme prostorové řešení, obdobné každému racionálnímu organismu, členící se v jednotlivé orgány, jimž dostane se většího či menšího uplatnění, úměrného funkci, již zastávají.

A tak vidíme, jak se v pracích soudobých architektů objevuje nový půdorys, z větší části asymetrický (ještě funkce jednotlivých částí stavby bývají málokdy absolutně totožné), samozřejmě že otevřený a volně konfigurace, poněvadž takto jsou všechny části budovy lépe přístupny vzduchu a světlu a jejich funkcionální rozčlenění je jasněji patrné a snáze se poštihne proud dynamického života.

Tato metoda funkcionální tvorby vede nejen k jasnému vypočtení „neznámých“ daného úkolu, ale i k stanovení elementů jeho řešení.

Stavitel tu určuje ve své práci cestu od hlavního k podřadnému, od kostry k povrchu. Toliko funkcionální architektonické myšlení stanoví pevně prostorovou organizaci, východisko práce, ukáže bod, za nějž je třeba uchopit celý plán. A tak jeví se jako prvá funkce konkrétních podmínek stavby stanovení počtu jednotlivých prostorových veličin, jejich rozměrů a vzájemné souvislosti. Odtud především vychází soudobý architekt, pročez je nucen rozvíjet svůj plán z vnitřku na venek a nikoliv opačně, jak se dělo v době eklektismu, a tím je určen směr jeho práce.

Za druhé je třeba stanovit sestavení z vnitřku rozvíjejících se prostorových útvarů, z toho či onoho materiálu podle těch či oněch konstruktivních metod. Je jasno, že konstruce vyplývá již z osnovy půdorysu. Další etapou práce moderního architekta je utváření vzájemného poměru objemů v prostoru, seskupení architektonických mass, jejich rytmus a proporce, to vše přirozeně vyplývá z první poloviny jeho práce — stanovení povrchu,

jež je funkcí prostorů, které obklopuje.

A tak vlastní metoda funkcionální tvorby na místo někdejšího rozlišování na sobě nezávislých a namnoze nepřátelských úkolů — vede k jednotnému organickému tvůrčímu procesu, v němž jeden úkol vyplývá z druhého vlastní logikou přirozeného vývoje. Ani jediný element, ani jediná část architektonického plánu není nepodstatná. Objasnění a funkcionální oprávnění všeho je dáno účelností. Tak vzniká vyrovnatelný celek, vysoké výraznosti, zřetelnosti, v němž nic nemůže být změněno. Na místo hotových, nešťastněkrát použitých vzorců minulosti, poskytuje nová metoda staviteli od základu novou výzbroj. Tato metoda poskytuje zdravé usměrnění jeho plánu, postupujícího od hlavního k podřadnému, a nutí jej potlačit vše, co není nutné, a hledat estetický výraz jedině v největší hospodárnosti.

Není žádného nebezpečí v asketismu nové architektury, vyplývajícím z této metody, jež zastrahuje krátkozraké. Tot asketismus mládí a zdraví, smělý asketismus stavitelů a organizátorů nového života.

Z časopisu „Sovremennaja Architektura“ přel. J. N.

10 let

J. Svoboda

Revoluční období se vyznačují tím, že den znamená v nich více, než leta v obdobích klidu. Srovnáme-li dnešní stav světa se stavem před 10 lety, vidíme tak obrovskou změnu, pozorujeme tolik nových a dříve neznámých věcí, takovou rychlost vývoje, že jsme překvapeni, kolik nového a metaženého přinesla praxe několika let. Největší změna se udála tam, kde sociální revoluce zvištěla: v SSSR, kde před 10 lety, 7. listopadu 1917, vzplála revoluce, jež zavedla novou společenskou řád.

Rižnová revoluce zahájila novou epochu

lidstva. Učinila průlom do kapitalistického společenského řádu a vydobyla místo pro výstavbu nového řádu socialistického. Tato hluboká přeměna zasáhla do všech oborů lidské činnosti a právě zkušenost 10 let trvání revolučního nového útvaru společenského nás poučuje o tom, jaké jsou konkrétní formy přístupu sociálního života.

Nezákladnější otázkou revoluce jest otázka moci. Ve společnosti rozvrstvené na třídy se tato otázka jeví jako otázka státu. Vládnoucí třída má v rukou státní aparát a tím i moc. Proto řížnová revoluce

byla provedena jako ozbrojené povstání proti státnímu aparátu. Buržoasní stát byl odstraněn a utvořen stát jiného typu — stát proletářský. Nejdokonalejší formou buržoasního státu jest demokratická republika. Před revolucí jsme neznali dokonalejšího státu. Teprve říjnová revoluce nás poučila, že dokonalejším státem jest stát sovětský. Sověty nebyly vymyšlenou formou. Vytvořily se z nutnosti a účelnosti, kdě dělníci, vojíci a rolníci se sešli jako skutečné svobodní občané, aby se radili o nutných opatřeních. První sovět se utvořil v listopadu revolučního roku 1905 v Petrohradě. Roku 1917 byly v Petrohradě a Moskvě sověty ustaveny dříve, než se car Mikuláš zřekl trůnu. Za doby dvojitá vláda jejich moc stále vzrůstala. Říjnová revoluce dodržela i formalitu. II. sjezd sovětů se 25. října (7. listopadu) usnesl, že přejímá vládu sám a vládu Kerenského sesadí. Historie schrála při tom žertik, neboť tento sjezd zahájil menševík Dan.

Sovětský stát jest státem zcela jiného typu než demokratická republika. Demokracie je v něm uskutečněna v úplně nových formách, jimiž jsou bezprostředně přibrány nejširší masy pracujícího lidu k činnosti, ke kontrole a rozhodování ve státních institucích. Je to demokracie proletářská, jež jest nejvyšším stupněm demokracie vůbec. Parlamentární systém jest systémem zastupování lidu zástupci volenými na dlouhou dobu a jinak nekontrolovatelnými, při čemž výkonná a soudní moc jest oddělena. Naproti tomu sovětský systém jest založen na zásadě přímé účasti lidových mas ve všech oborech státní činnosti.

Sovětský stát jest státem diktatury proletariátu. To znamená, že vládnoucí třídou jest proletariát ve spolku s rolnictvem. Sověty jsou masovými orgány, jimiž je diktatura proletariátu prováděna ve státních institucích. Nejdůležitějším orgánem a orgánem vedoucím jest komunistická strana. Komunistická strana, vyzbrojená dlouholetou zkušeností a vědeckou teorií (marxismem-leninismem), jest orgánem nejschopnějším k vedení mas. Účast těchto mas při řízení společnosti nevyčerpává se ovšem jen sověty, nýbrž uskutečňuje se mnoha jinými institucemi, z nichž nejdůležitější jsou odborové organizace.

V SSSR žije přes 100 národů, jež byly před válkou utlačovány carismem. Říjnová

revoluce jim dala plnou svobodu, poskytnuví jim právo seburčení až do odtržení. SSSR se nyní skládá z 38 federativních neb autonomních republik a oblastí, takže svobodný rozvoj jest zaručen 38 národům! Národnostní hnutí jsou zjevy buržoasní, jež jsou svázány se vznikem a rozvojem kapitalismu. Avšak buržoasie sama není schopna řešiti do důsledků národnostní otázku. Teprve proletářská revoluce může rozřešiti i otázku národnosti, a to zřízením nejdůslednější demokracie. Cílem socialismu jest však splynutí národů. Právo seburčení jest proto jen přechodným stupněm od stavu nenávisti a nepřátelství mezi národy, zanechaného kapitalismem, k úplnému splynutí. Poskytnutím práva seburčení až do odtržení přestává mezi národy působiti antagonismus a otevírá se cesta k jejich sjednocení. Konkrétní formou tohoto přechodného stavu jest v SSSR federace.

Nejdůležitější základem společenského řádu tvoří výrobní poměry. Kapitalism jest charakterisován tím, že výrobní prostředky jsou odděleny od bezprostředních výrobců a že jsou v soukromém vlastnictví třídy kapitalistů. Soukromé vlastnictví tvoří hlavní předpoklad exploatace a současně závoru pro rozvoj výrobních sil. Říjnová revoluce zrušila soukromé vlastnictví nejdůležitějších výrobních prostředků (velkopřůmysl, půda). Tím byl odstraněn základní předpoklad vykořisťování a utvořen předpoklad pro další neustálý rozvoj výrobních sil, nemožný za kapitalismu, brzděný dříve závorou soukromého vlastnictví.

V SSSR klade se hlavní zřetel na zvyšování produktivity práce, na socialistickou racionalisaci a na elektrisaci. Bylo tím dosaženo netušeného rozvoje výrobních sil země, což umožňuje zvyšovati neustále životní úroveň dělnictva. Třebaže země byla rozvrácena válkami a intervencemi a pak postižena hladem, překročila již dávno její výroba předválečnou úroveň a mady dělníků jsou značně vyšší než před válkou. Socialistická racionalisace umožňuje zkrátiti pracovní dobu pro průmyslové dělníky na 7 hodin denně. V SSSR se zvyšuje neustále produktivita práce, světluje se počet dělníků a zlepšuje se životní úroveň pracujících. To je blahodárný následek zrušení soukromého vlastnictví nejdůležitějších výrobních prostředků.

V SSSR jsou dvě základní odvětví výroby: průmysl a zemědělství. Průmysl jest koncentrován; zemědělství však jest zastatělé a rozpadá se na mnoho milionů rolnických malopodniků. Základním pilířem socialistických forem hospodaření jest velkopřmysl, který byl nacionalisován a je v rukou proletářského státu. Tyto koncentrované podniky jsou spravovány podle zásady plánového hospodářství. Rolnické malopodniky však nelze řídit z jediného centra. Jednotliví malovýrobci se dostávají do vzájemného styku směnou zboží na trhu. Rovněž spojení mezi průmyslem a zemědělstvím se děje na trhu.

Sovětský hospodářský systém není proto dosud systémem důsledně socialistickým. Nová společnost se vyvíjí postupně ze staré a na jejím základě. Mezi kapitalistickou společností a společností komunistickou jest období přechodu, období diktatury proletariátu. V SSSR jde o přechod k první fázi komunistické společnosti, k socialismu, který jest prováděn „novou hospodářskou politikou“ (NEP).

Hospodářství SSSR se skládá ze 2 sektorů: sektoru zespolečeněného, v němž základ tvoří nacionalisovaný velkopřmysl, a sektoru soukromého, jehož základem jest rolnický malopodnik. Formy hospodářství jsou proto rázu přechodného. Obsahují v sobě prvky kapitalistické, zbytky staré společnosti, a prvky socialisované, zárodky socialismu. Mezi oběma složkami se odehrává boj, jenž je charakterisován postupným vytlačováním prvků kapitalistických a vítězným pronikáním prvků socialistických. Podle statistik možno zjistiti, že neustále roste význam zespolečeněného sektoru proti významu sektoru soukromého, který jest postupně vytlačován. Konkrétní formy hospodářského systému SSSR mají ještě různorodou povahu. Formy sdělné po kapitalismu nabývají však nového obsahu a jiného smyslu. Dělna práce se stále provádí volnou námezdní smlouvou, třebaže tato smlouva není již v zespolečeněném sektoru poměrem odvislosti a vykofistování, nýbrž technickou otázkou. Tam, kde bylo zrušeno soukromé vlastnictví, zmizelo i vykofistování, třebaže se dočasně ještě udržely některé kapitalistické formy, jež však za sovětu tvoří přechodný stupeň k formám socialistickým. Se změnou hospodářské základny se změnily v SSSR i předpoklady veškeré práce

na poli kultury. Tiskárny v rukou dělníků se staly mocnou vzdělávací zbraní a účinným lidovětvorným nástrojem. Škola, jež bývala buržoasií prohlášována za školu nepolitickou, je za kapitalismu třídní buržoasií školou a nástrojem buržoasií výchovy. K ohlupování lidu užívá buržoasie i náboženství, jež je „opiem lidu“. — Sovětská škola byla postavena na nový základ. Byla až do nejvyššího stupně učiněna přístupnou pro syny a dcery proletářů. Z vyučování odstraněno náboženství a vzdělání postaveno na vědecký základ. Jsou zaváděny nové vyučovací metody, z nichž nejdůležitější spočívá v tom, že se vyučování spojuje s produktivní prací.

Mezinárodní význam říjnové revoluce a 10 let diktatury proletariátu spočívá za prvé v tom, že revoluce i výstavba socialismu v SSSR přinášíj obrovské poučení pro všechny revolucionáře celého světa. Máme zde konkrétní případ, konkrétní řešení úkolů, který před tím byl z velké části jen teoretickou otázkou. Za druhé existence SSSR znamená světově-historickou změnu v mezinárodní politické situaci. Carské Rusko bývalo baštou nejčernější reakce. Carism byl největší oporou absolutismu v Evropě a typem despotického imperialismu. SSSR jest ochránce a záštitou všech utlačovaných na celém světě. Všechna revoluční hnutí, nejen hnutí dělnická a proletářská (hnutí koloniálních národů), mají v SSSR svého spojence.

Říjnová revoluce rozpoltila svět na dva díly: na svět imperialismu a svět socialismu. Mezi nimi není možný smír. Socialismus tvoří nový společenský řád, konstrukci a systém života dokonalejší a účelnější než soustava dnešní. Před říjnovou revolucí jsme nemohli tušiti, jaké konkrétní formy povedou nás k socialismu. Formy, které se začínají tvořiti v SSSR, vznikly z praxe, na základě výrobních poměrů, z nutnosti, jako formy účelnější, funkcionálnější, racionálnější a tedy spravedlivější a dokonalejší, představující vyšší stupeň lidského a sociálního vývoje.

Vývoj jde směrem k větší racionálnosti a účelnosti. Výstavba socialistického společenského řádu, která se v SSSR děje s heroickým úsilím a velkým zdarem po 10 let, jest konstruktivní tvorbou spíňující úkol větší účelnosti. Konstruktivní logika nového společenského útvaru je oprávněnou zárukou jeho zdaru a vítězství.

VZNIK LEFU

Jifi Weil

LEF — levá fronta umění v SSSR je přední sovětskou uměleckou organizací. Není a nebyla podporována oficiálními kruhy, musela si razit cestu za úporných bojů. Vykonal však pro revoluční kulturu více, než všechny manifesty tak zv. „proletářských spisovatelů“ typu Semena Rodova, jenž napsal za revoluce protibolševickou epopej a když se přeorientoval, zaměnil jen nadávky bolševikům ve své básni nadávkami „bílým“.

LEF vzniká z ohniské umělecké levice — z divadla Meiercholdova a jeho herecké školy, z Vchutemasu, ze školy futuristů, z konstruktivistů, z moderní školy filologů „Opojaz“ a j. Třebaže sdružuje básníky a spisovatele dosti rozličných směrů, je pevnou organizací, jejíž vliv sahá daleko za hranice SSSR. Z „LEFU“ vyšel Eisenstein, nejlepší sovětský režisér, LEF řídí umělecky Meiercholdovo divadlo, LEF propaguje nové směry v architektuře, proniká do „Proletkultu“, má rozhodný vliv na nové proletářské spisovatele. „LEF“ vzniká těsně po revoluci, je organizací revoluční. V době, kdy spisovatelé starých směrů a akademičtí umělci, buď proklínali revoluci, nebo mařili na nemožnost práce, přihlásili se spisovatelé a umělci sdružení později v „Lefu“ k revoluci, pomáhali jí ve nejtěžších dobách, kreslili agitáční plakáty a psali propagační básně, účastnili se rekonstrukce průmyslu a zasahovali do výroby. I tehdy byli vášnivě napadáni zprava, i od politiků, již se nemohli zbaviti starých estetických tradic, i od emigrace. Poněvadž byli jediní, kdož pomáhali sovětské vládě v jejím boji, byli prohlašováni za oficiální umělce, za státem podporované neouky. Ve skutečnosti je hnutí levé fronty spontánní, souvisí těsně s revolucí a je jen jedním z jejích článků. Neboť ještě před říjnovou revolucí bojovali ruští futuristé, jež tvořili jádro LEFU proti carské vládě a Prozatímní vládě Kerenského.

Kulturní výstavba byla do jisté míry daleko obtížnější než hospodářská. Staří umělci a spisovatelé buď mřeli nebo proklínali v emigraci bolševiky. Hnutí proletářské literatury a kultury uvázlo v menševických traktátech Bogdanova a epigon-

ství proletářských básníků a umělců.

Tehdy však nebyl veden boj proti levému umění. Naopak: Majakovského revoluční básně byly uvítány jásotem, hra Vasileje Kaměnského „Stěnka Razin“ byla částí revoluční slavnosti, Meierchold pořádal lidové slavnosti a leví umělci vedli plakátové oddělení „Rosty“, určené k propagandě mezi bělogvardějci. Víme z pamětí účastníků bílého hnutí (Šulgina, Děnikina a jiných), že právě tyto propagační plakáty měly obromohou úlohu v ruské revoluci a byly jednou z významných příčin porážky bílého hnutí.

Organizace levých umělců se ustavila teprve v dobách mírové rekonstrukce, kdy se opět vynořily a počaly pracovat staré umělecké směry. Teprve tehdy objevily se útoky proti levému hnutí, maskované smlahou o „proletářské umění“. LEFU byl vytýkáán nedostatek proletářské ideologie, byly přibrány argumenty proti ruskému futurismu, jenž byl úmyslně směšován a futurismem italským. Proti LEFU se vyslovil lidový komisař osvěty Lunačarský, bojoval proti němu časopis „Na Literaturnom postu“, orgán tak zv. Asociace proletářských spisovatelů. Zároveň s touto kampaní vystoupili proti LEFU imacionisté, škola založena Šeršeněvičem a Jasininem, jež brzy zanikla. Byla to škola jak v ideologickém tak uměleckém smyslu reakční, navazující přímo na tradice symbolismu. Byla zřejmě snaha vytlačiti LEF z vůdčích míst. K boji proti LEFU se spojily všechny možné různorodé umělecké a politické složky.

Z těchto bojů vyšel LEF vítězně. Dnes je to vlastně již historie, neboť Majakovskij, nejzručivější potíraný časopisem „Na postu“ píše již do tohoto časopisu spolu s Jifim Tynjanovem, jedním ze zakladatelů tak zv. formalistické školy, jež se hlásí rovněž k „LEFU“ a proti níž vedl tento časopis kdysi zuřivou kampaň.

LEF se udržel v umělecko-průmyslové škole „VCHUTEMASu“, organizuje výrobu sovětských filmů na třetí státní filmové továrně, státní nakladatelství počalo opět vydávati „Nový Lef“ a knihy členů LEFU, architekti LEFU sedí již v státních jury. Literární-historické revue, jako na

př. „Pečat i revoluce“ přiznávají, že LEF má rozhodný vliv na tvorbu nových proletářských básníků. Polemiky proti LEFu již pomalu dozrívají. A tak bylo dokázáno ještě jednou, že revoluční vláda jde ruku v ruce s revolučním uměním.

LEF ovšem není uměleckou školou užitého směru. Je jen jakýmsi obranným sdružením proti náporu zprava. Sdružuje básníky, spisovatele, malíře, režiséry, žurnalisty, literární historiky různých směrů a škol.

Avšak jádro LEFu tvoří ruští futuristé, básnická škola, jejíž význam vyrostl v revoluci, jež však již vypracovala svou formu a kanon uměleckých metod před válkou a revoluci. Do revoluce vstoupili již futurističtí básníci s hotovou formou, revoluce jim však dala možnost uplatnit ji v retorických agitačních epejích. K těmto básníkům patří především Vladimír Majakovskij, Nikolaj Aščev a Sergěj Tretjakov. Velimír Chlěbnikov, nejlepší básník ruského futurismu, za revoluce zemřel. Jméno Majakovského je v cizině dostatečně známo. Vyrostl v revoluci, jeho jméno je zcela spjaté s dobou bouřlivých politických meetingů, občanské války, agitačních výzev. Tehdy přehlásuje Majakovskij i poetické nadání Pasternakovo. Jeho

kultura slova, vypracovaná technikou ruského futurismu, uplatňuje se právě v tomto bouřlivém a hlúčném období. Po tomto období význam Majakovského klesá. Majakovskij je stále organizačním tvůrcem LEFu, ale básnicky je předstížen Tretjakovem, Pasternakem a Selvinským. Boris Pasternak — téměř neznámý v Evropě, je skutečně nejlepším básníkem SSSR; nikoliv Jesenin. Jeseninova poetika je pokračování staré poetiky symbolistů, je to zdokonalený Blok. Naproti tomu Pasternak je revolucionářem ruského verše; učinil z poetiky futuristů, jež sloužila retorickému patosu, jemný nástroj lyrické poesie. Stejně Tretjakov znamená odklon k artismu, k dokonalejší hudební formě. Stará poetika „osvobozených slov“ se vyvíjí k zvukomalbě. Druhoh tendenci v ruském futurismu je převaha sjetá, Od „60“ Majakovského, nacilených na přednes před širokými masami, nastává přesun k obsahové poesii. Obsahová poesie je článkem programu ruských konstruktivistů. Pasternak přešel od „Temat a variací“ k cyklu „1905 rok“ a epeji „Kňaz Potěmkin“. Igor Selvinskij vytvořil povídku ve verších „Uljalajevština“, Sergěj Tretjakov epeje o Číně „Rvi Cíno“, založenou na hudebním rytmu čínských cechovních písní.

Vladimír Majakovskij:

Cestoval jsem takhle

Ošel jsem z Moskvy dne 15. dubna. První město Varšava. Na nádraží jsem byl uvítán s. Arkadjevem, zástupcem VOKSu (Všesvazová společnost pro kulturní styky se zahraničím) a s. Kovalským, varšavským zástupcem TASSu (Telegrafní agentura Sovět. svazu). Nechtěl jsem se v Polsku zdržet. Brzo budu vítat polští spisovatele Balmonta, Ažkoli napsal Balmont nedlouho před svým odjezdem z SSSR uctivé sloky mně věnované:

Hle, ty jsi napsal skvělé stránky,
vníkl jsi mezi nás jako ostrý zub,

přece jsem dal přednost nesetkati se ve
Varšavě s tímto skvělým básníkem, jež
degeneroval v zlostného melancholika.

Chtl jsem cestovat tiše, bez ostrých zubů.
Za své první návštěvy ve Varšavě jsem

se setkal jedině s nejbližšími přáteli v Polsku: s básníkem Bronžvským, malířkou Žarnověrovou a kritikem Staverem.

Druhého dne jsem odejel se zástupcem VOKSu v Československu, velikolepým a. Kaljužným, do Prahy.

Na pražském nádraží — Roman Jakobson. Je stále tůž, Poněkud ztloustl. Prací v tiskovém oddělení pražského sovětského zastupitelství nabyl jakési solidnosti a diplomatickou opatrnost v rozhovorech.

V Praze jsem se setkal se spisovateli-komunisty, se skupinou „Devětisl“. Jak jsem se později dověděl, není to „devět sil“, na př. kočských (H. P.), nýbrž jméno květiny s velmi pevnými a dlouhými kořeny. Vydávají jediný levý, kulturní i politický (jako pravidelně jedině levé umělecké skupiny sympatisují s revolucí) časopis „Pásmo“. Básníci, spisovatelé, architekti: Hora, Seifert, Teige, Biehl, Nerzal, Krejcar a j. Ukazují mi v jednom almanachu řadu básní o Leninovi.

LEF nemá prosaiků, vyjímaje O. M. Brika, jehož povídku „Nepoputčica“ možno pokládati za nepodařený experiment, a filologů Tynjanova a Šklovského. Viktor Šklovskij, teoretik tak zv. formalistické školy, jejíž vliv na novou ruskou prózu je rozbohuující, vydal dva autobiografické romány „Sentimentální cestu“, skvěle napsanou autobiografii, a román v dopisech „Zoo“, vzkříšením starého útvaru dopisového románu; Jiří Tynjanov vytvořil nový dokumentární historický román „Kjachla“, jenž byl vydán již ve dvou vydáních. Šklovskij i Tynjanov hlásí se jako většina nových ruských prosaiků k důslednému naturalismu, zvrhujícího jak fabuli tak i psychologickou analýsu, kladoucí na prvé místo styl a materiál většinou mimoliterární (autobiografický, dokumentární). K prosaikům LEFu vlastně též patří Artém Veselý, proletářský spisovatel, a I. Babel, jejichž práce byly uveřejňovány v časopisech LEFu.

Literární vědecká škola tak zv. formalistická, jež je úzce spjata s LEFem, má ohromný vliv jak na literární teorii tak i na literaturu. Celá veliká škola ruských prosaiků — tak zv. „Serapionovi bratři“ — byla založena na teoretických poznatcích „formalistů“, hlavně Šklovského.

Kinorežisérům LEFu děkuje ruský film

za svou světovou slávu. V Evropě je dobře znám Eisenstein, ale velmi málo Kulešov a Daiga Věrtov. Filmoví pracovníci LEFu ovládají zcela třetí státní filmovou továrnu. Nejlepší scenaria ruských filmů napsali spisovatelé LEFu — Šklovskij, Trefjakov, Majakovskij a j.

V divadle patří k LEFu Meiercholdovo divadlo, v jehož správě zasedají zástupci LEFu. LEFu děkuje ze svůj vznik „Modrá blůza“. LEF je úzce spjat s asociací moderních ruských architektů a časopisem „S A“.

LEF je v popředí umělecké činnosti Sovětského svazu. Účastní se činně výstavby sovětského státu. Zasaňuje do všech složek kulturního života SSSR. Politicky je LEF orientován marxisticky, o jeho členech nemůže být debatováno jako o „souběžnicích“. Pomáhá sovětské vládě plnit resoluci komunistické strany o umělecké politice.

Tento přehled může být jen krátkou informací. Význam LEFu v kulturním životě SSSR není jím dostatečně zhodnocen. Avšak i tyto stručné informace svědčí o tom, že LEF je jedinou pevnou a cílevědomou organizací levého umění v Evropě, jejíž vliv se neomezuje jen na umělecký život, nýbrž zasaňuje hluboko do veškerého života jediného proletářského státu.

Architekt Krejcar vypravuje: „V Praze magistrát nerad schvaluje stavební plány, nejsou-li ozdobeny všelijakými věcičkami v starém stylu a ornamentovaně, bez takové vulgární estetiky je nechce vidět. Beton a sklo bez ornamentů a růžiček neuspokojí městské tatky. Pak teprve, když se stavi dům, vynesají architekti tyto hlouposti, postaví domy v novém architektonickém stylu.“

□

V divadle levých „Osвобоzené divadlo“ (revue, malé aktovky, music-hall a Modrá blůza) přednesl jsem v meriakti „Náš“ a „Levý“ mark „Čaj“ v Zplnomocněném zastupitelství — seznámil jsem se s československými spisovateli a „attaché intelektuel“ Francie, Německa a Jugoslavie.

Velký večer ve „Vimohradském národním domě“, 700 míst. Byly prodány všechny lístky, pak útržky lístků, potom tam vcházelí beze všeho, pak prostě odcházeli, aniž

obtěželi místo. Bylo tam kolem 1500 lidí.

Přednášel jsem: „10 let, 10 básniček“. Potom byl recitován úryvek ze „150 milionů“ v překladu prof. Mathesia. Třetí část „Já a moje básně“. V přestávkách jsem podpisoval knihy. Tři sta kusů. Nudná a těžká práce. Podpisy — to je československá věšeň. Podpisoval jsem všem, od úředníků ministerstva zahraničních věcí do portýra v našem hotelu.

Ráno přišel vossatý člověk, podal mi knihu, ve které se již podepsali Rabindranath Tagore a Miljukov a chtěl autograf o slovanské otázce — protože je právě teď — padoušá výročí balkánské války. Napsal jsem mu

Neztrácejte slova
na bratrství Slovanů.
Bratrství dělníků,
to úpiné stačí.

Z Prahy jsem odešel do Německa.

(LEF č. 5.)

Přel. Jiří Weil.

OBCHODNÍ ZASTUPITELSTVÍ SVAZU SOVĚTSKÝCH SOCIALISTICKÝCH REPUBLIK V ČESKOSLOVENSKU

KNIŽNÍ ODDĚLENÍ

Praha - Smichov, Mozartova 9

má na skladě { sociologie, filosofie, dějiny revolucí a občanských válek, literární dějiny, národní hospodářství, finanční věda, obchodní nauky, právo, matematika, fyzika, chemie, geologie, biologie, zoologie, zeměpis, zdravotní vědy, statistika, umění, bibliografie atd., a to v řeči ruské, ukrajinské, běloruské, arménské, tatarské a jiných.

přijímá a vyřizuje objednávky všech knih, časopisů, novin, periodických i neperiodických publikací ve všech řečech národů SSSR, sestavuje knihovny, obstarává pravidelné i občasně doplňování jich nově vycházející literaturou.

Žádejte
o katalogy
a informace ■

PSACÍ STROJ

CORONA

G. GIBIÁN a spol.

Praha II., Vodičkova ul.

Palác „Lucerna“



Spisovatelé, novináři, studenti, architekti a vůbec všichni moderní lidé pílí na psacím stroji. Psací stroj je nutností v době strojevé civilizace, v sěe vládne neúpromý zákon ekonomie. Psací stroj znamená úsporu pro toho, kdo píše i pro toho, kdo čte. Neobtěžuje své přátele, s nímž si dopisujete a tiskárny, s nímž pracujete, nečítejtejší rukopisy. Psací stroj usnadní saxečí práci a Vám korektury, vyloučí nepříjemné tiskové chyby. Je nešytno, abyste si ihned opatřili malý a přenosný psací stroj „CORONA“, který obdržíte za nejvýhodnějších podmínek a jenž jest svého druhu nejdokonalejším strojem. ●

AKTUALITY

V soutěži na palác Společnosti Národů v Ženevě vybrala jury, v níž zasedali Berlage, Moser, Hoffmann a j. 9 návrhů, jimž všem přiklala první cenu. Osm z těchto návrhů jsou díla nejobavnější historisující pseudoarchitektury, jaká řádila ve světě před padesáti lety a o níž jsme se domnívali, že je už definitivně odbyta. Devátý a jediný moderní, vskutku zrale a důsledně moderní byl návrh Le Corbusiera a P. Jeannereta. Ony akademické projekty nechávají technický problém budovy zcela stranou, mají zoufale neakustické sály, nedostatečnou vnitřní komunikaci mezi 500 úřadovny, ale za to honosí se sloupy, pilíři, kopalami, frontony; mimo to překročují značně obnos, povolený soutěžními podmínkami, stanovený maximálně na 13 milionů švýcarských franků. Jediné Le Corbusierův návrh je rozpočten na 12,5 mil. šv. franků, kdežto ostatní, jak bylo zjištěno, jsou v ceně 17—50 milionů šv. franků. Ješto pro projekt Le Corbusierův vystavili se téměř všichni odborníci, architektonické korporace všech zemí, personál sekretariátu S. N., doporučila jej jury

po 63 schůzích k provedení. Podivnou machinací ze strany akademických architektů bylo toto rozhodnutí zrušeno. „L'Europe Nouvelle“ ze dne 24. září přinesla zprávu, že projekt Le Corbusierův byl zamítnut pod záminkou, že není nakreslen na předepsaném papíře (!!!!). Aby bylo možno určit k provedení některý z těch hrůzných, ostudných a kyčafských architektur, vytvořil v duchu Völkerschlichtedenkmalu a Newyorské sochy Svobody, jež překročují preliminovaný obnos 13 mil. šv. franků, usnesla se poslední valná hromada S. N. zvýšiti tento povolený obnos o 50 procent, tedy na 19,5 mil. franků. Toto rozhodnutí způsobilo neobyčejné vzrušení. „Frankfurter Zeitung“ ze dne 30. září konstatuje správně, že S. N. „poskytla tímto rozhodnutím pamětihodný příklad neloyalnosti klienta k soutěžicimu“. Soutěžní podmínky jsou přece smlouvou mezi ní a soutěžicim, a tato smlouva stanoví jury, program a preliminovaný maximum rozpočtu, což bylo podstatnou klausulí této smlouvy. Zvyšující tento obnos o 50 procent, dříve než se rozhodne pro některý návrh, vypracovaný v mezích podmínek, ruší S. N. smlouvu a dopouští se křiklavé nespravedlnosti.

Poslední rozhodnutí má učiniti v prvních dnech listopadu pětičlenný sbor diplomatů, jehož členem je i československý vyslanec v Paříži, pan ministr Osuský. Česká odborová veřejnost upozornila p. vyslance, že sympatie českých architektů jsou přirozené

na straně Le Corbusierové a že zamítnutí jeho projektu bylo by novou, těžko zapomenatelnou ostudou Společnosti Národa. Očekáváme tedy, že p. vyslanec Osuský zasadí se ve prospěch Le Corbusierova projektu. Teige

NOVÝ ROMÁN ILJY ERENBURGA.
Новая Исповедь: В ПРОТОКОЛЫМ ВЕРЕСЬКЕ. (Гармон, Париз, 1927.) (Ilja Erenburg: V protočomn perulcké, nakladatelství Helikon, Paříž, 1927.) Tento nový román znamená opět určitý obrat a do jisté míry nové období v Erenburgově tvorbě. Je odchylkou od linie, vyznačené jeho posledními knihami „Rvačem“, „Životem a smrti Nikolaje Kurbova“ a „Historií jednoho léta“. Nová kniha je zvláště lyrickou a vlastně i elegickou směsí realismu a romantismu; hlásí se v ní právě onem novým romantismem, jenž nyní je kredem tohoto desertéra od konstruktivismu, romantismus, jak jej Erenburg vyloučil ve své letošní přednášce v Osvobozeném divadle v Praze. V nejbližší době vydá Erenburg knihu estetických úvah „Wertherovy slzy“, která má dementovat jeho někdejší výzvy z knihy „A přece se točí“ a objasniti onen novoromantismus, jenž podle Erenburga přichází vystřídati konstruktivismus a jenž je ztělesněn právě v novém jeho románě „Průchodní ulička“. Ruské vydání Erenburgova „V protočomn perulcké“, jež vyšlo v létě 1927 v nakladatelství Helikon v Paříži, je opatřeno grafickou obálkou podle návrhu K. Teigeho a O. Mrkvičky. Český vyjde tento román, rovněž jako „Wertherovy slzy“ a „Nesnadné kavárenského povaleče“ v letošní sezóně v nakladatelství „Odeon“. W.

VYSLEDKY VOLEB (Hijen 1927) nejsou ani tak překvapující, jako spíše náročné výchovné. 1. Ukázaly, že stále žijí kruhy občanstva jsou zachycovány nevolnosti nad politikou vlády; jeví se to i v obytku buržoazních hlasů, i v přírůstku hlasů stran opozičních, i v nevykale velké absenci voličů vůbec. — 2. Potvrdily, že sociálně-demokratická taktika spolupráce s buržoazií byla naprosto falešná; strana tato zarnamenává ve volbách skvělý vzestup, protože voličstvo, a především voličstvo maloměstské, hledá v jejím opozičním postavení vůli k boji s vládou. — 3. Ukázaly, že komunistická strana získala při parlamentních volbách r. 1925 v jed-

nom milionu svých voličů ne proměnlivou částí indiferentních, ale kádr neorganizovaných příslušníků strany, kteří jí budou stát k dispozici i v akcích poněkud důležitějších, nežli jsou obecní volby. O jejím vítězství nesvědčí poměrně nevelký vzestup hlasů, ale ten fakt, že neztráci ani jediného ze svých voličů vedle vzestupu hlasů sociálně-demokratických, v nichž se tentokrát vybila nespokojenost kolísajících maloměstských. — Celkový přesaz na levo byl by ovšem ještě daleko patrnější, kdyby nebylo zrušení volebního práva vojáků, jimž se letošní volby (vedle agrárnických volebních podvodů na Slovensku) zapsaly do historie pod kapitolu balkánských států.

KONFISKACE KULTURNÍ REVUE není rozhodně zjevem pravidelným — v normálních poměrech. A je při nejmenším pozoruhodné, jak skromně mlčeli o konfiskaci minalého čísla *Reu* ti, jichž se to kdysi také tak nějak týkalo, a tím pozoruhodnější, že přece zřejmě nešlo o nic jiného, než o dobrou vůli censury ukázat *Reu* hned na jeho počátku nejkratší cestu k likvidaci. Vybiliti poznámku o justiční vraždě, již se děsi dnes i ti, kteří se o ni zasloužili, nemůže mít jiný cíl, než finančně poškoditi časopis, který snad by mohl být nepřijemný a jistě nežádoucí.

BIBLIOGRAFICKÁ POZNÁMKA.

F. C. Weiskopf: Do XXI. století přestoupit! (Nakl. Odeon.)

Karel Teige: Sovětská kultura. (Naklad. Odeon, 1927.)

10 let diktatury proletariátu, Sborník. Komunistické nakladatelství v Praze, 1927. SSSR. Sborník čs. delegace Společnosti Nového Ruska. Nakl. Čin, 1926.

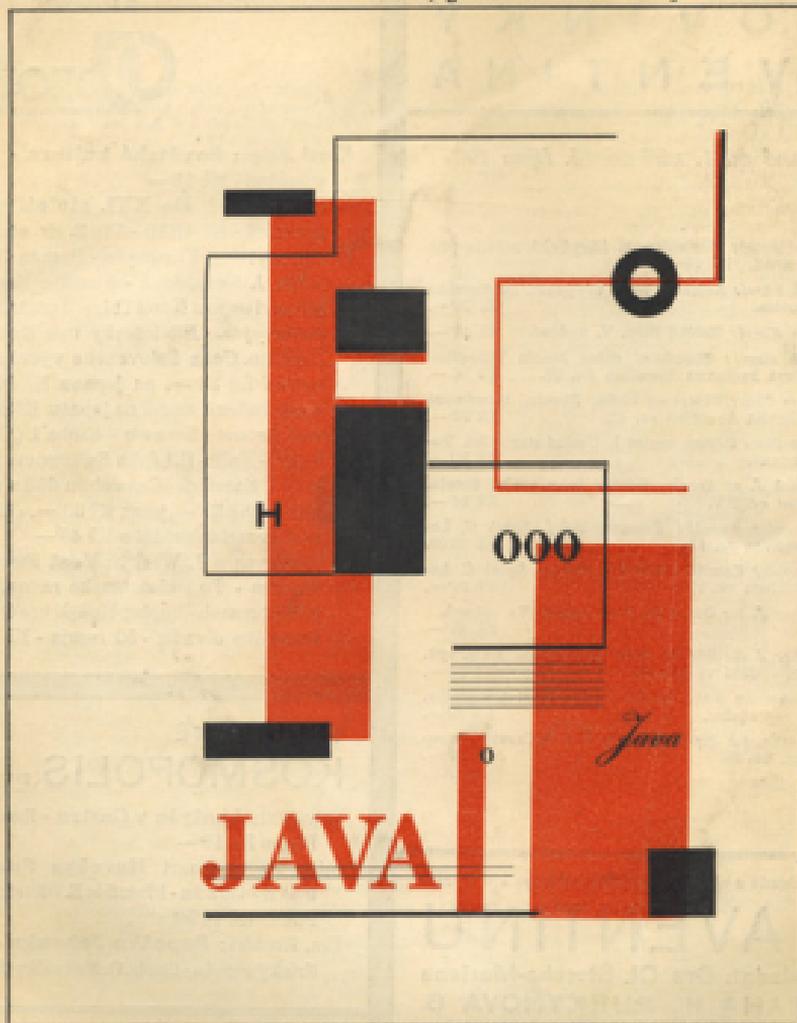
Co viděla čs. dělnická delegace v Sovětském Rusku. Nakl. Celostátního dělnického výboru. Praha 1926.

Marie Majerová: Den po revoluci. Komunistické nakladatelství, 1925.

Josef Šram: Sovětské Rusko. Orbis.

Jiří Weil: Ruská revoluční literatura. E. F. Burian: O moderní ruské hudbě. Nakl. Odeon, 1926.

Konstantin Biebl: S lodí, jež dováží čaj a kávu



Karel Teige: Typografická kompozice ● Typographische Komposition ● Composition typographique

Kryla a Scottiho. Typografická úprava a obzary E. Teigeho. Franciich 25 exemplárů bude račně kolorováno a těš autorem úpravu poděpáno. Každá kniha bude kartonovaná. Cena v subskripci do 30. listopadu 1. r. 60 Kč, kolorované 100 Kč, čalované výtisky budou zanesány v pořadí dalších objednávek. Subskripci přijímá každé knihkupectví neb nakladatelství ODEON, Jan Prošek, Praha III., Chocíkova 11/b.

Obřadní ozvládných stánek porovává vývozem subskripci pošt a telegrafů 2. j. BILMSTVTE. 27. — 1927.

Kniha vrstla z balandžový osady na džava. Vytlač na 100 čalovaných a poděpovaných vřhacích na balanda van Goider. Druholičkový úsk

RED

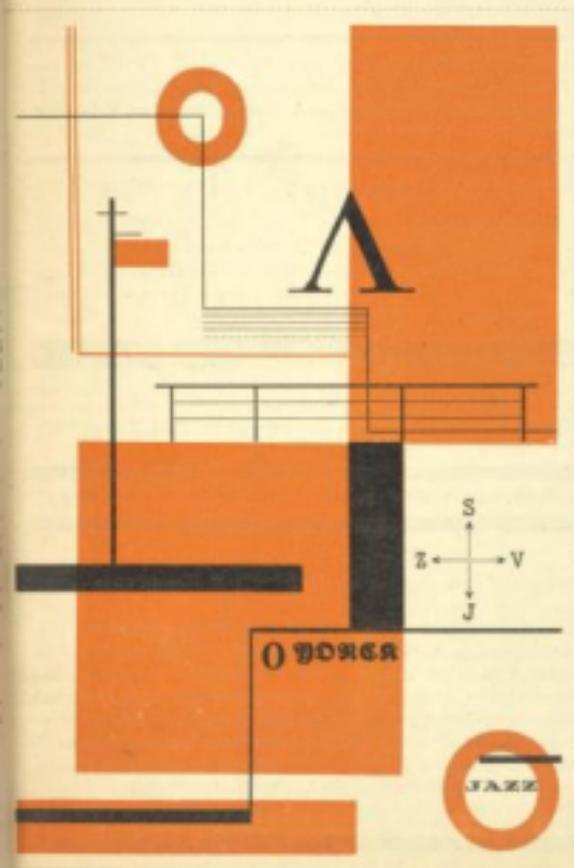
časopis pro moderní kulturu

3

spolupracovníci: collaborateurs: mitarbeiter:

Marcel Breuer, Julius
Pučík, Walter Gropius,
Frant. Halas, Jindřich
Honzl, Chirico, Karel
Konrád, Fernand Léger,
Mallarmé, O. Mrkvička,
Moholy-Nagy, St. K. Neu-
mann, Vítěz. Nezval, Vit
Obrtel, Picasso, E. A.
Poe, Henry Rousseau,
Philippe Soupault, F. X.
Šalda, Štýrský, Karel
Teige, Toyen, J. Trávníček,
V. Vančura, B. Václavěk,
P. C. Weiskopf

prosinec 1927



Typografická kompozice • Composition typographique
Typographische Komposition

Karel Teige (1927)

DEON

CKX

ReD

TEL. 42308. Čís. řek. 6114 209071.

REVUE SVAZU MODERNÍ KULTURY „DEVĚTSÍL“. Vychází 1. každého měsíce, kromě prázdnin. REDIGUJE: KAREL TEIGE, PRAHA. Redakce zastupuje v Brně Dr. B. VÁCLAVEK, Brno-Židenice, Vaškova 11. Vydávatel a nakladatel: Jan Fromek, nakladatelství ODEON, Praha III., Chotkova 11. Předplácí se na rok 60 Kč, na půl roku 30 Kč, jednotlivá čísla po 6 Kč. Pro cizinu valutní úprava.

redaktor:

Všechné záležitosti pro redakci adresujte: | Envoyez toute la correspondance concernant la direction de la revue:

directeur:

Schriftleiter:

KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague-Tchécoslovaquie

ReD, revue internationale illustrée de l'activité contemporaine. Publiée par l'Union des artistes modernes „Devětsíl“, à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Éditeur Jan Fromek, librairie. ODEON, Praha III. Chotkova 11. Abonnements: Un an (10 numéros) — 60 Kč, un numéro — 6 Kč. Pour l'étranger d'après le change du pays.

ReD, internationale Monatschrift für moderne Gestaltung. Schriftleiter: KARL TEIGE, PRAG. Herausgeber: Verein für moderne Kultur „Devětsíl“, Prag. Verleger: Jan Fromek, Odeon-Verlag, Prag III. Chotkova 11. Abonnement: Ein Jahrgang (10 Hefte) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

Čís. 3. N° 3. Nr 3.

Prosinec 1927. Décembre 1927. Dezember 1927.

SPOLUPRACOVNÍCI:

COLLABORATEURS:

MITARBEITER:

Marcel Breuer - Julius Fučík - Walter Gropius - F. Halas - Jindřich Honzl - Chirico - Karel Konrád - Fernand Léger - Mallarmé - O. Mrkvíčka - Moholy-Nagy - St. K. Neumann - Vítězslav Nezval - Vit Obrtel - Picasso - E. A. Poe - Henri Rousseau - Philippe Soupault - F. X. Šalda - Štyrský - Karel Teige - Toyen - J. Trávník - V. Vančura - B. Václavěk - F. C. Weiskopf

Všecka práce překlada i přelisku článků a reprodukce vyobrazení vyhrazena redakci ReDu. Mluvená dvojezení jen s výslovným uvedením pramenů. Za podepsané příspěvky odpovídají autoři, za anonymní či šifrované redakce. ZA REDAKCI ODPOVÍDÁ KAREL TEIGE. Za insertní část listu odpovídá vydavatelství. Tiskne knihtiskárna Orbis, Praha XII.-Vinohrady, Pochova 62. Telefon 519-4-1.

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III. Chotkova 11.

OZNÁMENÍ:

Žádáme pp. odběratele, pokud nám dosud nezaslali předplatné, aby tak učinili IHNEDE. K tomuto číslu je přiložena složenka.

Získávejte nám předplatitele a odběratele mezi svými známými! Podaří-li se nám za účinné pomoci čtenářů, a našim listem sympatizujících, zvýšili počet předplatitelů, budeme mocí přistoupit k zvýšení rozsahu listu a k dalšímu obohacení obrazové přílohy: čtenářům dostalo by se tak časopisu úplnějšího a rozsáhlejšího a redakce byla by zbavena ustavičného nadbytku příspěvků, které pro stálý krajní nedostatek místa je nucena omezovat i odkládati do příštích čísel. ReD, list české moderny, potřeboval by být časopisem o značný počet stránek větším než nyní může být, což je možno jen tehdy pomůžeme-li nám sdvojnásobit jeho odběr. Re-iskce ReDu ládá pp. nakladatele moderních knih a časopisů o zaslání referenčních a výměnných exemplářů a pp. spolupracovníky upozorňuje, že není jí možno odpovídati zvláštními dopisy.

ReD, administrace i redakce

Básníku BOJŮ O ZÍTŘEK F. X. Šaldovi

ke dni 22. prosince 1927

— „Každá nová krása, každé nové umění má zřejmě ctnosti dobyvatelské: sebedůvěru, poctivost, nesnášlivost, bojovnost a výlučnost — absolutní nesmlouvavé ctnosti válečné doby a nové počínající kultury. Nová krása a nové umění vtrhuje vždy do světa jako dobyvatel — ne vysmlouvat si místočko vedle staré krásy a starého umění, nýbrž podmanit si celý život a celý svět, ne z marnivosti a pýchy, nýbrž proto, že jest hluboce a nevývratně přesvědčeno o tom, že má pravdu života a budoucnosti, a že přibližuje a dohání svět k této pravdě, již posud nepoznal nebo již zanedbal: bez této nevnitřnější víry není nového umění!“

Zapisujeme v čelo svého časopisu tato Vaše slova, jichž jsme se s obdivem a úctou několikrát již dovolávali, dnes, v předvečer Vašich šedesátých narozenin, jež nejsou nám dekorativní záminkou k okázalým jubilejním oslavám, nýbrž prostou vitanou příležitostí říci nadšený a hluboce oddaný pozdrav, Vám, dobyvateli, od nás, kdož dosud bojujeme Vaše Boje o Zítřek, pozdrav ze světa, modernímu umění Vámi dobytého!

V české kulturní tvorbě, necháme-li film modernosti odvíjeti se nazpět k jeho počátkům, k prvnímu objevu nových světů, a zastavíme-li jej tam, kde historie modernosti se započíná, setkáváme se s Vaším dílem a s Vaším jménem. Termínem ante quem non českého moderního umění je doba, které jste Vy rozsvítil jasná a mohutná světla svými prvními díly. Je to doba sklonku osmdesátých a počátku devadesátých let, doba soumravná a dusná, vdova po duchu, doba, kdy staré dávno dožilo, odumřelo a bylo páchnoucí mrtvolou, již bylo třeba odstranit, aby nebránila rozvinu nových sil a rozpuku nového jara, doba, jejíž ovzduší bylo zatuchlé a jejíž kalné obzory neměly výhledů, doba, kdy to v české, tak malo-

městácké jízbě zavánělo mrtvou plísní a kdy krása a básnický plamen umění chřadly, jsouce odkázány na suchopárnost těch, kdož byli spíše pedanty, moralisty, kronikáři a kantory než básníky, umělci, myslitelé a estetiky — v té době zvěstoval jste dobovatelskou slávu moderní krásy, jež se tehdejším literárním sousedům jevila jako Sodoma a Gomora, stvořil jste nové obzory a novou atmosféru české poezii. Formuloval jste ve svých „Juveniliích“ to, co bude tvořivou vírou nových generací.

Ve všech přechodných dobách — a každá minuta našich časů je přechodem a krizí — setkávali jsme se s Vaším dílem a s Vaší myšlenkou na křižovatkách nových cest. Vaše „Boje o Zítřek“ byly znamením nové éry české kulturní, básnické, umělecké tvorby, a jejich výzvy povzbuzují naše dnešní boje. Události dovolily, abychom byli hrdí na to, že naše zápsy byl tytéž jako Vaše, a že jsme se mohli utkat se společnými nepřáteli. Umělecká skupina, jejímž mluvčím je náš list, musila si také boje o zítřek probíjovat právě tak těžce, jak jste je Vy musil vybojovat, na vzdory malodušné omezenosti českých kulturních reakcionářů, své tvorbě. Jestliže naše postavení bylo šťastnější v těchto bojích, bylo tomu tak jen proto, že jsme byli posilováni mohutností Vašeho dobovatelství.

Dovoláváme-li se dnes Vašeho díla, této jedinečné dynamické básně moderní myšlenky, není to proto, že bychom se k němu obraceli jako k historickému dokumentu: třebaž že Vaše dílo znamená mezník, od něhož napříště datujeme novou éru českého umění a novou epochu života, hledáme v něm především věštecký výraz vítězné a dobovatelské síly nové krásy a obraz nového světa, jehož příchodu připravujeme.

Vaše tvorba, dílo veliké a slavné iniciativy a bojovné, statečné energie, která se nezastavila před nikým a před ničím, před žádnou modlou národa a pověrou či vyřhanou legendou doby, neodstavuje se životopisnými událostmi. Avšak v zemi a v prostředí, kde se tak hanebně stárne, kde jubilea jsou zároveň doprovázena reakcionářským kornatěním a deserčí od praporu, který vlál nad zrazenou tvořivou vůlí lepšího mládí — je nám upřímnou radostí v den Vašich šedesátých narozenin pozdraviti ve Vaší osobě nejen zakladatele, tvůrce, ale i vůdce české moderny, jehož dílo žije mezi námi svou pravdou života a budoucnosti.

S. M. K. Devětsil

ReD

Dva představitelé poetismu

F. X. ŠALDA

Nemám před sebou, žei, Teigeova manifestu, kterým provolal novou éru v dějinných lidské duše, éru poetismu, toho manifestu, který pobouřil tolik českých rozšafníků a obodřenců. (Rodí jich naše vlasti tolik, že by se mohli vyvášeti za hranice na umofování mezinárodních dluhů, kdyby je někde přijímali!) A přece dovedu snad reprodukovat hlavní jeho zásady — řaj: jaké kožené, těžkopádné, kantorské slovo, kde jde o věc tak vzdušnou, taneční, opojnou, rozmarnou a rozkošnou jako je poetism! — tedy: ne zásady, nýbrž úsměvy a lžebnosti. Mám před sebou na štěti dvě básnické knihy, Nervalova „Pantomimu“ a Seifertova „Na vlnách T. S. P.“, které jsou plody této theorie; a jako si můžet z plodu, květu, listu rekonstruovat celý strom, který je nese, tak i já odvažuji se z těchto dvou sbírek veršových odvodit myšlenkovou metodu — zase dvě okliká a nevhodná slova! — již byly vytvářeny.

Co tedy asi chtěl Teige svým programovým článkem „Poetismus“? Asi tolik: Čert vem literaturu, čert vem umění! To všecko je passivism, profesorství, akademism, obchod, nuda a švindl! Chceme konečně jednou dělat život a ne stále umění; chceme užít a ne tvořit, což jest předpotopní slovo i předpotopní věc. Poetismus, tof umění žít a užít, tof jakýsi zjennělý epikureism. Kašleme na filosofii, didaktiku, logiku, rozumaření. Život, tof tolik jako sensibilita, tof schopnost dáti se rozochvívati pocity; a básník jest ten, kdo toho dokáže. Čím víc sensací, tím lépe; ale prosím: sensece čistě, ryzi, bezprostřední, nezatížené straskami myšlenek, ideologie, citů nebo pojmu. Všecko svědět na smysly a předem na první z nich, zrak. (Pan Nerval praví v „Papouška na notocyklu“: auditivní typy umělců poklesají s kursem romantické kontemplace, čili plastičtější: patří do starého šelera.) Zrak musí být udivován tak, jako

by po prvé se rozevřel a po prvé se opil úžasem divadla životního a světového. Svět a život jsou předem ohromně podiváné a poetista musí je nám takto prostředkovat. Opilý krásou a úžasem vytržený a šílený musí tančiti svět před našim zrakem!

Jest to nesmyslné, přátelé? Naprosto ne. A nejen že to není nesmyslné, je to staré jako svět. Opravdová poesie nikdy nic jiného nechtěla, nikdy nic jiného nebyla. Byla zahledění se na věci přímo, bez zprostředkování logiky, pojmu, paměti; byla intuice, byla čistý názor.

Poetism jest na příklad zcela patrně poslední slovo impresionismu. Impressionism svěděl také celý svět na pocity, rozkládal a očičoval jej v mrak barevných sensací. A prostředkovat je nahě, čistě, ne spojité divku — šlo-li o impresionism malířský — vrhal je na něj nejnak než dešť čistých barevných skvrn nebo teček. Úplně vypouklé abstraktní nit sujetu, pojmu, paměti, všeho toho, nař je navlékalo starší umění. Nemyslete jen, že jest to tak snadné! My staří okoralí lidé nevnímáme čistých sensací; všecko jest již utříděno paměti, zlogიცisováno, proměněno v odtážitá rozumová schemata — i jest nám těžko vejiti ve stav blízký stavu dětskému nebo divoškému, kdy k nám hovořily pocity svou čistou, sladkou řečí. Impressionism toho s námi dokázal. A ani on neměl sujetu: bylo lhostejno, které předměty maloval, neboť co v pravdě maloval, byla vibrace světa a vzduchu, opilý rozvířený tanec mžitek barevných. A ovšem i jej obviňovali z toho, že jest ztrátou formy a plastičnosti, a bylo to do jisté míry pravdivé, rozuměla-li se forma a plastičnost v starém smyslu slova, získaná hmatem a upevněná pak schematisujícíím rozumem; ale o t u to formu nešlo impresionismu, jí se vyhýbat vědomě a úmyslně, poněvadž hledal jinou formu: tekutou, plynulou, proměnnou...

Nuže, i poetism leží v této vývojové linii; dopovídá poslední slovo — alespoň dnes poslední — kde impresionism, tak se

*) Rozuměj: Telegraphic sans fil — telegrafie bezdrátová.

nám zdá alespoň dnes, zůstal státi ještě na půl cesty. Podati ne schemata života, nýbrž život sám, a to znamená: něco, co se stanoviska rozumové formy musí se zdáti beztvarym, věčně se měnícím, věčně se přelévajícím a přetékajícím každé pevné meze i hranice; taková jest jeho touha. A není v tom ovšem osamocen. V pravdě o nic jiného neusiluje na př. ani moderní filosofie. Kdo se začal do ní, mluví zrovna hmatat, jak staré kategorie, stará kritéria povolují, se bortí, nestačí, aby vystihly to, co je na všech stranách přesáhá, co vše a šumí, až stírá všechny pojmy, které unáší na svých vzrůpělých větvích jako prázdne skořepiny. Je to šilená touha vyslovit nevylovitelné, zpevniti unikající a proudící. Je tu dále vůle zachytiti všechno podstatné ze života, sám jeho rytmus a samu jeho melodii. Starší umění, starší filosofie, srovnáme-li je s těmito dnešními snahami, jako by podávaly jen úzkou výšež života, jako by pracovaly miniaturově, do detailu; aby byla vystižena jeho fluktuace, jest třeba zabráti do větší šíře, podávat ne hmotnou výšež, nýbrž celkovou tkáň.

Odtud v poesii nutnost pracovati silnými zkratkami. Z představného procesu potlačují se prostřední členy a kladou se vedle sebe člen první a poslední. Říká se tomu vědecky myšlení intermitující. Je to jako bys šel z jakési přeširoké látky básně jakousi šileně uchvátanou a šileně poskakující jehlou: nebo se zemí, hvězdy s blátem dostanou se těsně vedle sebe, což ovšem pohoršuje nesmírně puritány logické a často i mravní. Tak Nerval dovede napsati takovouto strofu: „V mezaninu prodávají se semena ve velkém. Vesnické paní se ubírají a pánové odložíli pelerinu. A nejbezpečnější je ta malá s andělkem“ (53). A Seifert: „Vždyť štětce malířů už zaschly barvami, ó poesie, básník zahálí, zatím co dívkám stíhají vlasy, mě touhy rostou.“ Jak vidíš, jest tu řada středních představ, které musíš si sám dohášňati. Je to tak zcela nové? Naprosto ne. Takovouto metodu pracovali již Rimbaud, Lautréamont, Jarry; ti všichni myslili takovýmto stručně úsporným, ale také přeskočným způsobem. Jsou to božstva, jež vyznávají nejmladší francouzští básníci, blízcí našim poetistům: takový Philippe Soupault nebo Jean Cocteau nebo Blaise Cendrars.

Ale jednu věc žádá ovšem tato poesie od svého čtenáře: co nejintenzivnější spo-

lupráci, víc: spolupovbu. Kdo jste viděli asi před dvaceti lety první impresionistické obrazy, poznali jste, že bylo nutno naučiti se na ně diviti. Dříve, než jste toho dovedli, měli jste často dojem tísne, sucha v hrdle, závrati nebo aspoň nepokoje. Bylo třeba nalézt si určitou míru odstupu, bod, z něhož nazírán proměnil se teprve ten útočný a mňuvý chaos v harmonii a řád. Rovněž tak a ovšem v míře mnohem větší jest tomu u této poesie. To není nikterak pohodlná čtenba; a ušel-li poetism za rozmnožením pohodlí života, nadarmo pracoval a ztratil svůj čas. Lidé duševně leniví vyhnětež se mu na sto honů. Vyžaduje tak všímavého úsilí myšlenkového, že dovolají si tvrditi, kdo dovede tuto poesii čísti, dovedl by ji skoro také psáti. To vypadá pitvorně a k smíchu, ale má to svůj vážný důsledek přímo společensky organizační, jak si dovolím hned ukázat.

Nevím, řekl-li to p. Teige ve svém programovém článku, ale čtu-li básně poetistické, stále mně tane na mysli slovo Flaubertovo: umění budoucnosti bude prý vědecké a neosobní. Poetism jest ve velmi vysokém stupni blízek vědě. Proč? Protože jest celý v metodě a metoda jest cesta k neosobnosti; metoda důsledně aplikovaná potlačuje osobnost. A musí to již být neobyčejně silný charakter, aby se projevil při věrné službě metodě. Metoda, to jest jako uniforma: rozmezte osobnosti v setmění prostých vojáků stejně oblečených, stejně vyzbrojených!

Totéž bylo však již u impresionismu. Jeho odpůrci namítali, že ničtí osobnost malířova, že není víc než dobře realizovaná vědecká formulka, založená na pokročilých moderní optiky. Ano, slyšel jsem před lety jednoho malíře před neoimpressionistickým plátnem, jak se rozčíloval: Ale to není malování, to je plnění pučochy. A opravdu, přiznejme si: je dosti těžko charakterizovati a vymeziti jednotlivé umělecké osobnosti u radikálních impresionistů: vřetvarným historikům dá to často dosti nůtace. Jisto jest, že osobnost nemá to tak snadné, když se dá do služeb a kázně nějaké metodě a míní to s poslušností do opravdy; to mnohem snadnější to má ten, kdo kázeň porušuje a na místo poslušnosti oddává se zvlášť nebo jankovitosti. Z takových záporů roste t. zv. osobnost někdy úžasně rychle jako machoměrky v teplém

a vlhkém lese; jenže mívá pak také jejich konsistenci a jedrnost. . . .

Dnes rozlišujeme ještě dobře Nezvala od Seiferta: první je krevnatější a zemitéjší, druhý oblaštější a melancholičtější i ve všech svých uličnických, přes ně, ano pro ně, ale nevím, kdyby nám každý z nich za tři leta dal po jedné básni a nepodepsal se na ni — předpokládají, že nezmění metody — zda bychom poznali, či je která.

Ale vidím, že jsem nefekl posud nic o hodnotě jejich sbírek. Jsem rád upřímný a proto povím bez mučení, že v obou knížkách jsou šprýmy a žertíky, které těžko snáším; žertíky, které se mně zdají dosti laciné. V knížce Nezvalové jsou nad to rozumné skladby, jejichž smysl mně uniká. Čtu verš nebo strofu podivně, často oslnivě krásy, která se na chvíli rozsvítí, ale pak zhasne a tápu ve tmě tím hustší. Rád bych tu řekl své přesvědčení, že básně poetické neměly by být nadprůměrného rozsahu, nebýt něho u dnešní lyriky. Proč? Poněvadž je-li básně rozumnější, jest v ní tolik skoků a odskoků obraznosti, že čim dojem, jako by nebyla od šedého člověka. Vím, že poetism mohl vzniknouti až po době, kdy Ernst Mach napsal ve své „Analyse der Empfindungen“: „Já se nedá zachránit“, kdy Proust, Freud, Pirandello, každý jímou methodou a z jiného hlediska, rozdrobili lidské já na statistice minutových já, které se vespolek neznají, ano jež si ani vespolek nerozumějí, poněvadž každé z nich jinak myslí, mluví, soudí. Ale přes to a přece: jednotnost já jest estetická konvence, přes níž není možno přejíti, poněvadž stojí za ní důležitá ekonomika. Čte uvědomělé, soustředěné já a to, co čte, nesmí být něco, co úmyslně ruší iluzi jednotného já cizího jeho úmyslným rozptylováním a rozrušováním; kde tato odstředivost přesáhne čtenářovu soustředivost, nastává estetická katastrofa. Jsou tedy určité meze, byť konvenční a empirické, které nesmějí být překračovány.

Ale vedle toho jsou v Nezvalové básně podivně plné a zralé krásy, které dýlí zvláštním klidem i zvláštní lahodou. Na př. taková „Abeceda“. „E, oranžový plod, lampion mléčné záře, jsem matka po prvé opáji v kolébce syna, E druhé písmeňko dětského slabikáře a obrázek prsu mláčenka.“ (Rozdávovací znaménka jsou ode mne.) Takový „Týden v barvách“! „Vojáci na manevry jdou, na hnědém koni přijel

Pátek, slunce si hraje s kokardou a poslouchá věřící kolovrátek.“ To je ku podivu pokojné a jasné, jako bývali jen verše, jež vyslovují typus nebo funkci.

A totéž platí, mutatis mutandis, o Seifertovi. Kdo napsal elegii za Apollinaiem a v ní ten závěr: „Slyš, vítr události a krásy nadouvá plachty umění, ó mrtvý kormidelníku“, kdo „Svatební cestu“, kdo „Marceille“, o toho budoucnost uměleckou netřeba mítí nijakých obav.

Lichtenberg napsal kdysi, že by se mělo říkati: Es denkst a ne Ich denke. „Es denkst, sollte man sagen, so wie man sagt: es blüht. Ráci cogito jest již příliš mnoho, pokud se to překládá: Já myslím. Přijímati a postulovati já jest pouze praktická potřeba.“ Tento Lichtenberg byl tedy již nepřítel já a jeho rášitel a bourač před Machem a ostatními filosofy a básníky, jež jsem před chvíli jmenoval. Zdá se mně, že by se mohlo jeho neosobní formulky „es denkst“ použiti i na poetism, a říci obdobně: zde nikdo nebádní, zde se básní jako někdy venku hříbí nebo mrzne a taje, svítí slunce a duje vítr. . . .

A skutečně, nemýlím-li se, vede tato metoda k zrušení všeho profesionalismu v poesii. Rekl jsem výše páli žertem, ale při doopravdy: kdo dovede tyto básně číst, dovede je také napsat. A myslím, že poslední slovo této metody, která nechce „tvořit umění“, nýbrž učiti žiti i požívati, musí býti, aby padl rozdíl mezi čtenářem jako konsumentem a uměleckým profesionálem jako výrobcem; aby každý v dané situaci mohl a dovedl si opatřiti takovou poetistickou šumivou limonádu à la Seifert, uvede-li se jen methodicky do takového položení, aby to v něm básnilo, vřelo, tryskalo, šeptalo a zpívalo. . . . Slovo diletant přišlo by zrovna ke cti. . . . Snad to bude někomu k smíchu, ale mně již dávno tane na mysli takový stav společnosti, který by obmezil co nejvíce dělu práce i ve věcech t. zv. kulturních. Každého člověka, pokud možno, uzpůsobit k tomu, aby dovedl ukončiti ne-li všechny, tož alespoň co nejvíce svých potřeb sám. Třeba-li aby si dovedl nejen ušít košili a stříčce, nýbrž i nakreslit si kresbu a zapřádat písničku vlastní invence. Poetism jde a vede k takovému způsobu estetického komunismu, třeba se sám těmto důsledkům bránil nebo mu byl, dnes alespoň, ještě cizí.

Jest ovšem otázka, jakou má poetism bu-

doucnost. Nevěřím, že ovládně ji celou; na to jest mně příliš jednostranný. Nejsou na světě jen čistě bezprostřední pocity; naopak: těch jest poměrně velmi málo. Pojal jsem jej zde jako poslední slovo impresionismu a myslím, že ne nesprávně. Je čistě zrakový ve smyslu jevové optiké.

Ale jest jiný ráz poesie, protichůdný právě poetismu, který všechno staví na ideji a odvozuje z ideje jako poetism na pocitu a z pocitu. Poesie architekturně ideová, jak ji představuje dnes na příklad ve Francii Paul Valéry; poesie, která působí na mne tektonicky přišně jako Bach přenesený do oblasti slova: ideově slovný kontrapunkt.

Nesprávně se pojímá tato poesie jako racionalistická; spíše bych ji nazval ideodynamickou. Jest také „nadrealistická“ jako poetism, ale jiným způsobem. Tato poesie chce také nazírat čistým názorem jako impresionism a poetism; jenže chce takto nazírat ideje, kde poetism nazírá jevy věcí. I v moderní filosofii jsou myslitelé — zvláště Židé — kteří z nejtvrdě logiky a nejvyšší dialektiky do krajnosti vyhroceně vrhají se stěměňlav v mystičnost: tedy v zírání ideje.

Ta se vztýčí a tyčí již dnes proti poetismu jako jeho protichůdný. Bylo by na čase, aby si jí lidé povšimli i u nás.



Odiskujeme tuto staří, jež po první byla uveřejněna za ledna 1923 v časopise „Nová Svoboda“, při druhé příležitosti. Chceme při příležitosti Šaldova jubilea dávkou povolit krásný vrstah poezie, ochlusu a veřejného porozumění jubileatova předci a snahám umělecké avantgardy a chceme, při příležitosti čtených sekulologů o poetismu, předložit čtenářům znovu Šaldův výklad a náser na toto hnutí, třebaž že jej Šaldův hrotil i jiné perspektivy, než jak chápeme poetismas my. Připomí-

našice znova tento více než 2 roky starý článek sponzorujeme skrovy na jeho doplnění, na snaf o poetismu, jež Šaldův letadla hars v „Tvorbě“ zasáh do diskuse, v níž se vřesměnal se jedna trapně nejapně útok E. Mathesia, nadzvaný „Poezistické brany“, rovněž v „Tvorbě“, kde i Josef Hora se rozepsal o poetismu, vyznívto ve spise své oúdně breže, avšak dočkov se jen povrchně podstaty poetismu a jeho estetiky.

návěští o poetismu

Vítězslav Nezval

Dověděli jsme se téměř ode všech útočníků na veřejné mínění, že je mrtev, a mně se dostalo od některých z nich pochybné cti, kluzati v sloupcích kteréš revue po boku básníků, jejichž úsilí je prý konformní se současnou vlnou konsolidace, projevující se v státotvorných a stabilizačních tendencích. (?)

Na Teigeho se při tom snažili zapomenouti. Opravdu, neobíral se nikdy veršováním.

Záleží mi na tom, připomenout několik nedávno zapomenutých fakt, která trvají.

Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou na nějž budu umíratí, — jednoho večera, jehož všechna slova mi utkvěla v paměti, procházela

jsem se s Teigem po Praze a pocitující atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně, hvězdy, růžence světel v ulicích, zvracející opilci, žebrové stafenky a lhlidla starých nevěstek, opírajících se o nároží, našli jsme východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné — a objevili jsme poetismus.

Tato filosofie, již se pokusíme záhy precizovati, tato filosofie, již po několikaletých letech překrucovali, je posledním a nejzářivějším výkvětem materialismu, jenž dovedl jíti od hrubých záchvěvů hmoty k jemným záchvěvům hmoty: k čítí a snění, od studování ideologií k studování sensibility, od náboženství k smyslům, od tradice k dnešku, od estetiky k empirii, od logiky k psychologii, od psychologie k fyziologii, od artismu k poetismu.

Pro t. zv. umění to znamenalo rozbití žánru literární poesie a nastolení poesie pro všech pět smyslů, rozbití estetství a hledání šestého smyslu.

Tak jako studoval Teige zprvu převážně materiál optický s nového hlediska poesie, dav základ k obrazové poesii, jež se podstatně již lišila od kubismu a formalistického purismu, tak jsem já studoval zprvu slovo s nového hlediska, s hlediska šestého smyslu, s hlediska neliterární slovní poesie, dav základ slovnímu poetismu, jenž se podstatně lišilo od tradiční poesie a od expresionismu, symbolismu, futurismu a dadaismu.

V zápleti jsme bádali všemi smysly, Teige: Stavba a báseň, Film et cetera. Já: Pantomima et cetera. Dalí jsme základy. Dáme základy! Poetismus je mrtev? At žije poetismus!

Vítězslav Nezval.

VZKRÍŠENÍ ROMÁNU?

Bedřich Václavek

Stalo se takřka okřídleným rčením mluvíti o vzkříšení románu, jenž byl několik poválečných let v moderní slovesné tvorbě zcela v pozadí. Vynořily se také už teorie, vysvětlující, proč se román mohl objeviti teprve později, a zejména »druhá vlna«: mladá generace holedbá se velmi svou produkcí románovou. V tomto zmatku nebude snad ke škodě aplikovati na román kriteria funkcionální estetiky konstruktivistické a oržejmíti tím jeho situaci.

Román plnil dříve několikero funkci. Na prvním místě stála zpravodajská, neboť román byl útwarem epickým. Sdělování fakt, jich směna byla nejpřednějším jeho úkolem. Po celá období měl také důležitou funkci sociální a politickou, at připomenu jako nejvýraznější příklad realistický román ruský, v němž celá generace ukládala své politické a sociální ideje. Později se stává nástrojem individuálního duševního života, je zaplavován řešením problémů filosofických, etických a náboženských. Dosti nesměle uplatňuje se při všech těchto funkcích funkce poetická, ač byla od počátku stálou složkou románu. Román, jenž plnil více méně všechny tyto funkce, měl dobře známou konvenční formu, jež posléze byla literárními historiky a kritiky historické observance nazvána románovou formou par excellence. Základou byla rovnováha mezi »myslenkovou náplní«: a zřeteli tvárnými (poetickými),

Světice

*Na okně ukrývající
santal jenž stáším se otírá
zároveň s violou třpytící
se dávno jak bývalá mandora*

*je bledá světice rozvirající
knihu v níž rozpadá se věk
magnifikatu hlučící
dávno za nešpor a hodinek*

*Za oknem monstrance jejímž sklem
mihl se anděl s harfou a klek
stvořiv ji letě večerem
pro delikátní maliček*

*jenž bez starého santalu
a bez staré knihy se rumění
na stěnách blízko portálu
té Hudebnice Mlčení*

Heleně

*Tvá krása, Lásko, vyniká
nad dávné bárky z Nikéje,
jež vezly s něhou poutníka
přes moře, které vonné je
až k mysu dobré naděje.*

*Po bludné pouti přivolał
mne hyacintový Tvůj vlas,
tvář, již jsem vroucně miloval
zpěv, který v Řecku zpívalas
a v Římě, dokud královal.*

*Hle, v oně skvělé vitrině
jak sochu vidím Tě teď stát,
s lampou, jež září nad achát –
Tys přišla, Psyché, dárkyně
ze Svaté Země snad.*

Překlady Vítězslava Nezvala

řečeno po Walzelovsku: mezi Gehalt a Gestalt, při čemž epičnost hrála buď vůdčí nebo důležitou pomocnou roli.

Diferenciální funkci vydělovaly se jednotlivé funkce z románu. Již desetiletí není román hlavní slovesnou formou pro zprostředkování zpráv, ani pro hlásání ideí politických, filosofických atd. Románu zbývá stále více pouze funkce poetická. Na druhé straně krystalisuje slovesný tvar s funkcí vysloveně zpravodajskou. Oba útvary se však od sebe zásadně odlišují, jak svými účely, tak způsoby, jak je plní. Tím byla ořfesená tradiční, konvenční forma románu. Kde se jí autor nedovedl vzdátí a nerozloučil čistě obojí funkce, trvá ještě tradiční románový tvar, ale i v něm můžeme konstatovati rozklad, třebas neuvědomělý a nechtěný, tohoto epického útvaru a jeho krizi. Zejména však tam, kde se autor přiklání k ryze dobovým úkolům, stará románová stavba nepostačuje, povoluje, praská — aby se pod její zříceninou objevovaly náznaky nové stavby. A v slovesné tvorbě avantgard rýsuje se již zcela zřetelně oba samostatné útvary.

Na druhé straně krystalizuje se prósa žurnalistická jakožto útvar, plnící účelně funkci zpravodajskou. Ponechme zde stranou vlastní novinářství a věnujme si jen těch útvarů, jež přebraly především funkce, které dříve plnil román a prosa epická: reportérství a sociální kolportáže. Mají přesně vymezenou funkci: ukazovat znova a znova dnešní tvář světa. Kriteériem k jejich posuzování je, jak účelně a zdárně tento úkol plní. Jelikož dnes v popředí objektivního, lidsky-kolektivního, společenského života stojí veliký zápas o novou společnost, ukazuje, objevuje a zprostředkuje tato žurnalistická prósa především sociální fakta, a to objektivně, bez zásahů volné kombinující fantazie, bez zřetelů speciálně estetických. Nemce dávat výraz osobnosti svého tvůrce, ani být autonomní uměleckou skutečností. Zakládá se na věcném studiu množství fakt, na bystrém poznání dnešního stavu kapitalistického světa a sociální revoluce, své výsledky pak sděluje plasticky a naléhavě. Je myslivým spojením mezi rozptýlenými částmi socialistické výstavby v Rusku, spulbojovníci nové třídy v zemích západních. Má rovněž starou tradici. Měli bychom jí v 19. století hledati u Zoly, Gorkého, J. London a zejména Upton Sinclairů. Zřetelnou vědy jejími váženými průkopníky. V přítomné době má význačné zástupce v Německu a Rusku. V Německu Holitscher, Paquet a zejména »zůřivý reportér« Kisch. Revoluci v Rusku nezapomenutelně zachytil Reed a zejména Reissnerová. Věcnými epiky proletářských revolt v Německu jsou Fr. Jung a J. R. Becher. Najdeme ve výtvorech zde jmenovaných autorů ovšem věci hodné od sebe vzdálené, ale to je přirozené, neboť tato nová forma se teprve rodí. U nás jí takřka nemáme. Aspoň není pěstěna uvědoměle. A přece znamená nutný doplněk prosy poetické, jež u nás zdárně našla pěstitele.

Nemožný však je dnes návrat k starému typu románu, jenž spojoval obě dnes rozloučené funkce dohromady. Nepřesvědčuje ani návrat k »širokým plátnům«, k starému románu, probírajícímu otázky společenské, jenž se prý vyskytuje právě hojně v SSSR. Čteme-li příklad takového »širokého plátna«, Gladkovův »Cement«, citíme stále, jak se obě tendence, tvárně-umělecká a společensky-účelná, vzájemně ruší. Prósa se dnes ovšem ještě zhusta zachraňuje novými látkami, ale ani to není řešení její krize. A to, co dnes u nás dělá v prose »druhá vlna generace«, je už vyložená reakce, jak tématická, tak tvárná. Nezachrání románu v konvenčním smyslu, to je jisto. Může jen natropiti trochu zmatku jako jej v německém malířství tropí »nová věcnost«, ve francouzském a českém návrat k naturalismu a k akademismu. Cesta prosaické slovesné tvorby je však zřejmá a slovesní pracovníci, kteří jsou v úzkém spojení s dobou a jejími konstruktivními tendencemi, jí půjdou.

fronta

sborník nového umění
 almanach der neuen kunst
 recueil de l'art nouveau

odeon, Praha III, chotkova 11
 brno XV, Vašková II, tchecoslovaquie

120 Kč

celkové
 autorské
 autorské 152

příspěvků
 bojiště
 písače 315

Z NOVÉHO SVĚTA

F. C. Weiskopf

Byl jsi v Moskvě a v Tiflisu, na nekonečných šířkách a rovných pláních Ukrajiny a na velehorách Kavkazu. Prošel jsi městy, jež byla vlastně jen obrovskými asiatskými vesnicemi, a jinými, jež v středu Asie měla pulsaci Broadwaye. Viděl jsi primitivní dílnu abchasijského tkalce a obrovské továrny v Ivanovo-Vozněnsku, v nichž pracují desetitisíce dělníků. Mluvil jsi se selskými agitátory ze západních jízeb dagestánských a se zástupci odborových organizací, které mají mnoho set tisíc členů. Ocítil jsi se v ženských klubech v Bakumu a v Tiflisu a poznal jsi první hnutí za svobodu východní ženy; mluvil jsi se kamojejskými studenty, kteří studují na moskevské první univerzitě východních národů, ve světě ztracených adžarských vesnicích setkal jsi se s agronomy a s lékaři, kteří tam drží nejdále posunutě stráž lidského pokroku. („Agrostanice čis. 56 adžarské socialistické autonomní sovětské republiky“ je napsáno na dveřích šékové chalupy, nebo „škola“, nebo „samitní stanice“.) Viděl jsi na Rudém náměstí v Moskvě defilovat 250.000 mladých Pionýrů kolem Lenina Mausolea a byl jsi udiveným svědkem nesmírně namáhavé práce při stavbě veliké elektrárny v kavkazských velehorách; každou traversu musí vynést nahoru na stavební dělník na zádech. Byl jsi ve školách, továrnách, dětských jeslích, dělnických samostatcích a jsi pln dojmu z nové společenské formy a z nového řádu, z bezpříkladného převratu, který se děje tam na obrovském teritoriu onoho státu, jenž se zve SSSR.

Jsi pln dojmu velikosti a obrovitosti, a přece si vzpomínáš, když máš hovořit o zvlášť charakteristických znacích onoho nového řádu, na malé jednotlivosti, momentky, detaily... na zrcadlení nového světa v kapce vody.

Vzpomínáš třeba:

Tam venku v Sokolnících je lesní škola. Býý, přívětivý dům na okraji lesa. Děti — jsou všechny poněkud neudávané a nevyvinuté — jsou skoro celý den pod širým nebem a už se tu doslova „hravě“.

Učitelka — byla to první učitelka, jež zařídila takovou školu — vypravuje s pýchou

o návštěvách Vladimíra Iljiče, jenž sem často docházel, a provádí nás školními prostorami, ložnicemi, ukazuje kuchyni, hřbitov a vypravuje nám o dětech.

„Sestavujeme velmi zajímavé statistiky: o úzkostných snech dětí, o jejich tažbách, o plánech do budoucna... chcete jich několik vidět?“

Ověrně jsme chtěli.

„He...“

Na stěnách visí kresby, neobratné čmáranice dětských rukou.

„Děti je totiž samy zhotovují...“

Vidíme žlutou květinu, vousatého muže se zbrani v ruce, továrnu, ještě jiného muže. tentokrát vlídě obrýleného na poněkud nerosrozumitelném pozadí kávových mlýnků, komínů a ptačiv podobných potvor...

Učitelka musí se smát našemu bezradnému údivu:

„Nerosumíte tomu?... Ano, tyto obrazy ovšem nejsou jen tak zrozumitelné. Je k nim třeba výkladu. To zde na př. (ukazuje na vousatého muže) představuje loupežníka. Je to nejčastější figura z úzkostných snů našich dětí; tamhle (nyrní je na řadě továrna) představuje povolání největšího počtu otců, sociální původ většiny našich maličkých; toto jejich zamilovaná květinu; každý obraz je označen číslem, jak vidíte, jež udává procento dětí, jejichž oblíbenou květinou jest právě tato, nebo jejichž původ je z dělnického domku, či jejichž snový nepřítel je právě tento lupič...“

„A co představuje toto...?“

„Tázavý pohled pláči obrýlenému muži před záhadným pozadím.“

„Co znamená tento muž, tento kávový mlýnek, tento pták nebo drak, a tento komín... je to přece komín, není-liž pravda...?“

„Ano, je to komín, komín elektrárny... ten drak, tof letadlo... a kávový mlýnek lokomotiva... a ten muž je inženýr... a to vše dohromady oblíbené povolání našich hochů, povolání, k němuž by se nejraději dopracovali...“

„Tedy ten mlýnek na kávu je lokomotivou...“

Magnolie

*Ach, bledá, cudná, plachá, mlčelivá,
jak sladký je tvůj růměnec,
když rozkvétá tvůj se uzardívá,
ta něžná věc
z jiného vzduchu a světla!*

*Ach, tesknící a prochládlá tak marně
na tomhle slunci ubohém
a v otroctví, jež tane jednotvárně
nad křehkým snem,
pro koho's včera skvetla?*

*Svou touhu spjal jsem bolestně s tvou touhou
jak ruku s rukou k modlitbě,
svůj sen a stesk s tvou kalvarií dlouhou,
a v chudobě
do dálky stráje vadnu.*

*Hle, podzim. Tmavá nad severní travou
jsi schudlá kněžna z Ostrovů,
a já jsem přišel za tvou něžnou slávou
pln okotů
a, odkopneš-li mne, padnu.*

Avšak slova zní prázdně, myšlenky nejsou s nimi. Myšlenky jsou docela jinde. Jsou u té černé číslice nahoře v pravém rohu obrazu, u tlusté osmičky a štíhlé, poněkud chromé sedmy ...

Osmdesát sedm!

Osmdesát sedm hochů ze sta chce být inženýry ... ze zbývajících třinácti toliko pět jich chce být důstojníky ... a ani jediný básníkem!

Navrhl bych sovětské vládě, aby významala tento obraz v kabinetu učitelky v Sokolnících státní cenou pro malířství, neboť obraz „Muž s brýlemi u kávového míšňku a továrního komínu“ je modernější než „Tanec“ Henri Matisse v moskevském I. Museu nového západního umění a rozto-

milejší než Raffaelova Madonna di casa d'Alba v leningradské Akademii ...

Těm, kdož sotva věří, že mládenci ze Sokolníků chtějí se stát inženýry, radím: jedte dolů do Georgie, do kmáda, jež se zve Mzebet, a poslouchejte tam vesnické kluky, když se seskupí kolem auta, jež přijelo po gruzínské vojenské silnici a zastavilo před Duchanem Zachara Zacharoviče.

„Koukej, Fordka Zakavautopromtorgu (zakavkazské autoobchodní společnosti) ... pěkná mašina ... z Ameriky ...“

To říká jeden spratek.

A druhý mu odpovídá:

„Cože, z Ameriky ... za deset let budeme mít také takové ... a lepší ... to uvidíš ...!“

A povytáhne si podnikavě kalhoty.

(Z knihy: Do XXI. století přestoupit.)

Lenost a jiné

Karel Konrád

Ach, lenost!

Patřme na ni každého rána ze své postele. Rozvíjí se po úponcích záclon a její vůně, teplá a zneklidňující, zasahuje celý pokoj. Hlas hodin vázne.

Ludvík si přisvojoval veškeré zásluhy o rozšíření své lenosti. Trpěl, neboť cítil, že její dokonalost nebude nikdy, nikdy dosažena. Ze vrchol lenosti zůstane navždycky neschůdný, jsa pokryt věčným sněhem, jenž při západu slunce bývá růžový jako zahrada v pohádkách o nesmrtelem ovoci.

Ludvíkova lenost byla chladnokrevná; musil spát denně devět hodin. Vycvičil organismus a svého ducha tvrdou školou lenosti, že se to stalo pro něho nutností, jako pokrm.

Vedl o tom záznamy.

Ve svém notýsku měl napsáno:

má spátí ... spal ...

Budeme-li v něm chvilku listovati, ráhy vyjde najevo, že zameškal již 2.739 hodin spánku, a tento schodek neustále vzrůstal, jakoby byl závislý na oněch zákonech, které se týkají zemské tíže.

Byly týdny plné pohody, jako chvíle slunovratu, nepřinášející žádných ztrát; a bývaly týdny, jichž jádro bylo hořké a smuteční:

pondělí	4
úterý	1.30
středa	2
čtvrtek	1
pátek	3
sobota	5
úhrnem	16.30

Šestnáct a půl hodiny promarněno za necelý týden! Toto vědomí roztrpčovalo Ludvíka; přišel domů až k ránu, promoklý nocí, a do zápisníku zanesl:

ztráta 7.

Příštího dne ulehl hned po obědě.

Neustále viděl v dálce, před sebou, zelenavé znamení, které se mihalo jako zvířecí oči; byl večer, když se probudil. Omyl si studenou vodou hlavu; klesala až ke dnu jako poraněný parník. A potom stáhl sítkou mokrě vlasy. Zaprášil se nahnědlým pudrem a kráčel do ulic.

Dým večera stoupal a prostor elektrických světel, tato záplava činila přítomnost dychtivosti trvanlivou a poplašený hlomoz vozidel zaléhal passage, rukávy ulice, do nichž ústil lidský spěch a vír skleněných tabulí,

tichost hudby

lem parfumu

a Ludvík kráčel, jakoby byj množstvím.

Vešel do jednoho automatu.

Hezká slečna, obsluhující samovar, dívala se na něho veselým pohledem; Ludvík prohodil nějakou nenucenou lichotku.

Usmála se a pronesla:

— „Vy jste ale nažesán, to jdete jistě na schůzku, vídte?“

— „Ovšem, ovšem! S jednou dámou z vašeho automatu, je velmi krásná — —.“

— „S kterou?“, řekla dívka živě.

— „S vámi...“

Slečna zrudla.

Po chvíli zaleptala: „Cekejte na mě naproti —.“

Teprve za několik dní svolila, aby zlíbal její ústa, plná, kvetoucí, a tato představa mandlovníku se neustále vracela do jeho mysli s orvěnou, jež nás jímá nad všemohoucností dívčí pleti, a kdy to jen bylo, co cítil podobnou měkkost, podobnou měkkost doteku, která sváděla k radosti?

To byl ještě chlapcem a dával cukr malinkému koni pana Prúnara, jenž každého pátku zastavoval svůj potah před jejich domovem; vídýcky Ludvíka rozveselilo, jak nosdry tohoto koníčka jsou vláhé, měkkoučké.

Za dva měsíce se spolu rozcházel; Ludvík nedovedl opanovati smutek, jehož šlépěje děšily svou zřetelností jako osamocenosť boků, a jeho rty byly holé.

Ze zápisníku zjistil, že známost s touto láskou stála ho 293 hodin spánku.



Ludvík byl úředníkem v ministerstvu financí; byl zařazen do oddělení státních půjček.

Sepisoval listiny onim obdobným písmem, jaké bývá uplatňováno pány učitelí v hodinách krasopisu.

Každou chvíli odběhl vykoufiti cigaretu.

A ukryt za hromadou papíru, mohl čísti knížky a noviny, aniž by byl spatřen radou jirovským, jehož krk byl jakoby porostlý mechem.

Ludvík se díval na úřadování jako když klečel ve škole na hanbě. A gále, kterou dostával, byla v jeho očích podobna žoldu.

Jeho lenost byla chladnokrevná.

Stotožňoval se s jejími projevy, vymýšleje pro ni nové možnosti; tato soustava lenosti, prohlubovaná úvahami a předsevzetími, zabírala celou osmovu jeho života.

Lenost průkazná a plynulá, jejíž záhyby upravoval jako tanečnice jiskření nobou a pohyb ruky, jenž zdánlivě začíná zvlněnou hrud, jaká koketnosť, neboť slovtuosť šader, této hříčky pffirody, stává se tklivější. Druzí úředníci předstírali horlivost,

kteřá pomáhala zbudovati poslušnost nudy, jež plula bezpečně, jako archa úmluvy. Někteří milovali šachy. Několik jich sbíralo poštovní známky a dva byli sportsmani; mívali svačinu zabalenou do

SPORTOVNÍHO VĚSTNÍKU

Flám, který jednou do měsíce vykonali, dával jim podnět k hovorům na dlouhou řadu dní; opakovali si jeho zážitky s výjimečným přízvukem a pokaždé je rozesmálo, jak kolega Netušil rozbil sklenici. Když se vrchní číšník dožadoval jejího zaplacení, zvolal Netušil:

— „Dobrá, nám nejde o peníze, já to zatáhnu, ale upozorňuji vás, že ta sklenice praskla, protože do ní ležete moc teplé pivo —.“

Nad hladinou úředních hodin panovala nehybnost. A šustění listin připomínalo pád starého listovní, jež pozvolna tělo, a tato zatuchlost byla směrodatná jako šero kolem slábnoucích žárovek; Ludvíkovi se zdálo, že je neustále po večer v jeseni; těch únavných procházek na konec města podél továrních zdí, jichž šedivost je ustávně vlhká.

(Úryvek z románu „Dinab“)

První básně FRANTIŠKA HALASE

Vítězslav Nezval

Píši o jednom ze svých blízkých přátel a jsem šťasten, že budu moci v době kritické slepoty, nad kterou blížeme, dáti básníkovi malou možnost viděti se v arcade, které nechce nic, leč býti velmi citlivým.

Halas je básník, jenž by byl býval básníkem za všech dob, a v tom je smysl jeho života, jenž by byl právě mimo poesii bezesmyslu. Jeho sensibilita je ve velmi rychlém styku s pládem a s potřebou být.

Jeho básnická konstituce, to jest věčná disharmonie mezi maníi žiti a maníi zemřiti, je uspořádná k neustálé možnosti vyvažovati se na malinérii rytmu, slova a paralelismů, na nichž tkví potřeba jeho metaforického a analogického citění.

Že v tomto zápasu zvítězí v něm manie žiti, svědčí některé verše, v nichž je tak úplné vyvážení této psychické disharmonie, že se stávají tak dokonalou intonací a tak míruplným souladem magnetických siloktívek duše, jak je tomu jen u básníků, jichž umění poslouchalo.

1. Seple sepie
ty pecháš ve svém inkoustu
můj mne neskrýje
jak to dřív má sepie
2. Nač? Proč?
Ropucha na prameni
zab a shoď
bez truchlení

Kdo umí poslouchati básníkův, najde tu onu neklamnou schopnost modulační, která je svědectvím pravosti básníka. První příklad má kromě své intonační lahody novost a originalnost struktury: A, B, Aa, A, při čemž je B zvukově krásně distancováno od samohláskové kadence A, Aa, A.

Představme si, jaké dokonalosti bude schopna tento básník, až dojde k plnému sebepoznání, které mu umožní neustálou jistotu jeho gest, a tím spíše, že dnešní diskontinuita jeho podvědomí svědčí o tom, že Halas je básníkem hlubokých výkvův, třebaže jich ne-dovedl ze tří čtvrtin využití s dokonalostí jako v našem příkladu.

Druhý příklad svědčí, jak dovedl Halas jemně těžiti z objevů svých básnických předchůdců. Poslouchejte jeho uvedené verše č. 2. vedle strofy z „Menší růžové zahrady“:

Láska má
renomé
Karavana
a Salome

a vedle strofy, z „Na vlnách T. S. F.“, která se zajisté zrodila kontaminací z předelě:

Dým cigarety
stoupá
turista v Alpách
slunce a hloubka

a poznáte, jaký boj bylo třeba svěsti básnickovi o jeho původnost, již jsem zaznamenal nepatrným příkladem.

Neboť původnost básníka je právě v jeho intonaci, tomto subtilním vánku. Mám-li to objasnit analogicky, volím velmi názorný příklad: Všecky epilepsie jsou stejné, avšak každá z nich má vlastní, individuální a vědycky touž suru, stejně jako všechny pravé poesie jsou stejné, majíce každá odlišnou a individuální intonaci, v níž se prozrazuje básník jako pšer bez slov. Totěž platí o intonaci obraznosti, jež vylučuje z každého původního básníka jinak metaforické sluky.

Uvádím příklad Halasovy původnosti po této stránce příklady:

„Svou moudrost potichu opouštím“
tvář rozbita slzami a smíchem“

„Holé pruty bez ráží se chví
oči jezinky vyšlechaly“

„Skladiště piná ponrav
kropenka měsíce je krásná“

Je-li tato sebetřznivá obraznost spojena s lehkou, kreslířskou linií intonace, dosahuje Halas silné poesie, kterou milujeme a pro kterou ho varujeme před asonancemi, jež ho odvádějí od jeho vlastní logiky k příliš chvatnému propouštění asociací, které nejsou ani do té míry automatické, aby zachycovaly surreality v jejím podvědomém řádu, ani realitu do kompozičního plánu, nejsou s to se dát ovládnout přisným záměrem pro svou nabíživost. Vyhýbaje se čestné úskalí známých asonancí, nahrazuje je Halas občas pansonancemi, které budou způsobovati citlivému čtenáři sluchovou nervosu a hněv, jako na příklad: majáku — o hlava, vláštovky — nezvěti, inkoustu — patinu, století — netančí, očúny — chudoby, k mělobě —

dere, smrti — palimpsesty, Absclona — magnesie, mlhy — slingsy, voják — čtyrák, etc., a nebyly-li z nich některé myšleny jako asonance, neznamená to nic na jejich diaharmonisujícím účinku.

Mohu-li citovati kazý, nezobývá mi místa, abych citoval všechny krásné a kořenné chutě Halasovy poesie, jež jsou u něho — u básníka, (jak drahocenně miluji toto slovo), samozřejmými a o nichž podávají svědectví jeho „požezravé oči“ a jeho slova, jež „tekou jako med“ a ještě spíše „jako slry“.

Ve volně psané strofě jako v příkladu č. 1. je patrné nejbezpečněji obrněn proti své fantazii a čistě rýmy ji budou patrné nejbezpečněji proměňovati na čistou imaginační, mnohem spíše nežli jeho volný verš, v něm neprojevil novátérství. — »Krouhání, »slizkosta, »střídění, »správkost, »smokvání, i když v nich básnická »protipoetická“ zalíbení (jako u jiného mně drahého básníka Viléma Závady, jehož velikost je v jeho čistotě, jasnosti a chladu, nikoliv jak se shledávalo v jeho fyziologických eliminátech, které jeho básnická krev nedovědla rozpustiti a pohltiti s tou dokonalostí jako v mistrné báni „Panychidě“, nebudou pro příštího básníka Halase východiskem stejné jako nikoliv představy, které se dnes budou pocíťovati jako „poetická“ komparserie.

Nebuďme klasifikovati Halase, jak to dělají kritikové a jak je to nestydatostí vůči básníkovi, ani ho nebudu srovnávati s jeho drahy, jak to dělají kritikové a jak je to velikou netaktností vůči básníkovi.

Neboť kritika není ani tak pro informaci obecnosti, jako mnohem spíše službou básníkovi, dávajíc mu možnost přemýšletí samu o sobě a uvědomovati si sama sebe prostřednictvím pečlivé oddanosti jeho analyzátoru.

Obálka Víta Obrtela, v níž se snoubí geometrie s precizní obrazovností, je výstižným půdorysem nejvyrovnanějších čísel Halasovy poesie a Teigeova typografická rezie dobře podtrhla Halasovu tvárlivost.

Přátelé moderního umění nemohli by si bez Halasovy prvotiny představití úplný obraz současné české poesie s bohatstvím jejích nuancí a přišli by o mnohé rozkoše vibrací sensibility, jež je péce (až podle Baudclairea) definicí života.

FRANTIŠEK HALAS: SEPIE, BÁSNĚ
ODEON, 1927, 16 Kč.

MEXICO

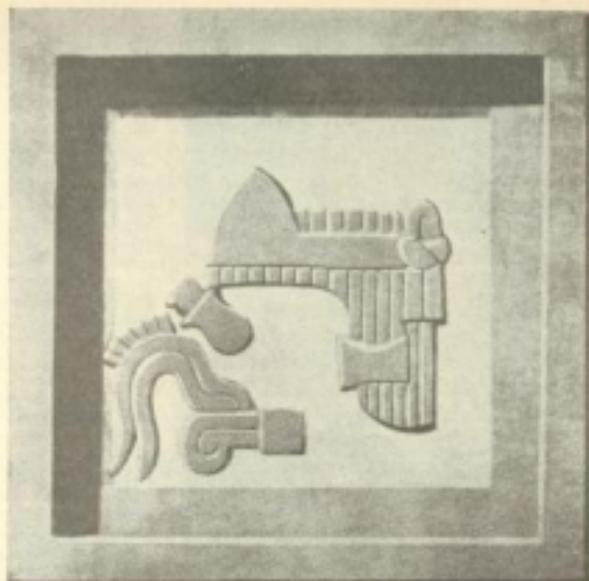
Museo Nacional

Relief

Bas-relief

Flachrelief

Číslo: Petefid: Monusentus



TANEČNÍ MASKY PRIMITIVŮ

Jindřich Honzl

(Číslo 1.)

Vjem, který je stopou blesku v našem nitru, je v příbuzenství s přírodním zjevem. A kilometrová elektrická jiskra je snad také v jakémsi příbuzenství se slovy blesk, Blitz, éclair atd. A můžeme se i domnívat, že přepsání přírody a jejích stavů i proměn do našeho jazyka děje se napodobením zvuků, že slovo blesk má i trochu snahy, přiblížit se té náhlé záři, jež „otvírá nebe“ a přece toto přepsání přírodní skutečnosti do našich slov je přepisem, jenž neztrácí na samostatnosti, je novou realitou, novou přirozeností, novou přírodou. Slovo „blesk“ vybíjí také napětí. Napětí stejně přirozená a stejně příčinnostně zauzená jako jsou elektrické potence. Toto

napětí, které trvá mezi dvěma lidmi, pud po sdělení, nezadržitelnost silného dojmu, který propuká z nitra člověka do světa jeví výkřikem, tancem, pohybem ruky nebo útekem, výronem sliznic, pobouřením srdečního tepu — to všechno jsou reality, přirozenosti, příroda, která je stejně zázračně organizovaná do úměrných proporcí, která je krásná a líbezná jako je křídlo motýla, která je stejně mohutná a nezadržitelná jako neustupnost vodní záplavy a stejně tvrdá jako je síla klíčícího semene, jež si dělá místo v tuhé půdě a v balvanech hlíny, ležících nad klíčkem.

Jak řeč přepisuje do slov strach nebo lásku — to je otázka toho „naturalismu“,



Taneční maska

Java

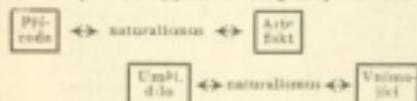
který odvozuje pojem „naturalismus“ od přírody lidské řeči a lidského nitra. Neboť v tom smyslu není abstraktního umění. Je jen to umění, které svůj tvar — ať je to slovo, plastika, barevná plocha, nebo taneční pohyb — dovede spojit tak přirozenými, naturalistickými prostředky s nitrem vnímajícího, jak je to co nejvíce možno. Tak se stává „řeč“, píseň a vypravování „přírodou“, přírodním zjevem, jenž je však daleko tajemnější než jsou velmi tajemné přírodní zjevy. Píseň lze o to obtížněji zkoumat v její zákonitosti a způsobech, oč více jsme s ní spíati, oč více její příroda souvisí s náš, oč méně lze ji postavit mimo pozorovatele.

A snad proto nepozorovali lidé „píseň“, „vypravování“, „tanec“ v jeho přirozenosti,

v zákonitosti imanentní jeho tvarům a jeho materiálu, v působivosti jen píseí a tancí vlastní — lidé odvykli si hledat „přírodu slova“, „přírodu pohybu“, fyziologický účinek barvy, neoceňovali naturalismus vztahů: „obraz — nitro člověka“, ale hlavním předmětem jejich pozornosti byl naturalistický vztah „obraz — vnější příroda“. Napodobování přírody! Co je to? Toto velké nedorozumění, které bylo na jedné straně hnáno do krajnosti kopírováním vnější skutečnosti a jejich povrchových amorfních tvarů — a na druhé straně z negace proti „naturalistické přirozenosti“ způsobuje asketismus abstraktních kompozic linií, krychlí a koulí — tyto velké omyly pocházejí jen z každého neporozumění paralely: umělecké dílo — příroda nebo skutečnost. Slova Cézannova: „všechno se v přírodě modeluje podle krychle, koule a válce“ zůstano pravdivými a jeho zážití a krajiny krásnými, aniž by se tím sankcionovalo umění geometrických, abstraktních tvarů ani starobná bezvýznamnost epigonského, počezannovského krajinářství. Věc je jiná.

Nebuďu kázat proti naturalismu, maje mluvit o exotické taneční masce. Naturalismus je dávno odbyt. Naproti tomu musíme ještě denně myslet na abstraktní malířství, abstraktní film, balet geometrických forem atd. Toto čistě, konstruktivní, abstraktní umění mluví o „doteku skutečnosti“, jako o závažném prostředku, který přiblíží abstraktní tvary vnímajícímu tak, aby se staly emocionálními. Myslím, že tento Teigův termín (tak jako mnoho programních hesel a námětů jeho i cizích) může být léčkou i bleděštěm. (Myslím, že je tomu tak s každým programem a každým heslem. Viz poetismus.) Rozhodně tu jde o to, abychom „dotek skutečnosti“ si nepředstavovali ani jako „dotek“ — to jest nějaké místní, částečné přiblížení se jiné skutečnosti, tvarové nebo pohybové metody, které nesouhlasí s „čistými“ tvary ostatní kompozice — ani si jej představovali jako „dotek skutečnosti“ — to jest nějaké (být i nečpíné a kusé, ale přece) přenesení skutečnostního realismu do abstraktních tvarů malířství, filmu, baletu atd. A zároveň vzpírám se viděti v „doteku skutečnosti“ tu postávost, pro kterou ležice v létě na mezi pozorujeme mraky zmínící se z myšl hlavy na muše a raketou, nebo pro které vytváře směje před zdí svého pokoje, v němž vidíme v malbách tvary Papajců i baletek

o jedné noze. Myslím, že termín „dotek skutečnosti“ nevzbuzuje představu malíře, který v rozmýšlení, má-li namalovat nohu, namaluje jen botu. Přes tyto snad zbytečné strachy špatných výkladů, myslím, že „dotek skutečnosti“ nebudu moci vložit do nějakého estetického soudu, ani že budu moci jeho pojmový kruh naplnit aspoň trochu přesným obsahem, dokud se nezbavím zcela možnosti omylu v tom, co je to „skutečnost“ v uměleckém díle, dokud neprozumním vztahu, na který jsem narazil již výše: to co zvu skutečným naturalismem uměleckého díla a to co je „naturalismus“ nížící umělecké dílo v jeho předpokladech. Tento poměr vyjasním diagramy vztahů:



S hlediska těchto vztahů, myslím, že by byl špatně postaven problém „abstraktního umění“, jež přísnou metodologií rozvrhne tvarových, harmonii stejně cudnou jako prostomyslnou, jednoduchost vznešenou jako chudou, působivost dobře zaměřenou, ale přece jednocmírnou staví před smysly diváka a posluchače. Nejde myslím dnes už o to, aby byl ještě naturalismus vyhádněn z metody uměleckého tvoření. Konstruktivismus nás naučil poznat materiál a naučil nás rozkládat hmotu po prostoru a čase účelně k její funkci. Strach před jinými náměty než je linie, kruh a čtverec je myslím stejně zbytečný jako bázeň před „realistickou situací“ v románu, před „naturalistickým a fyziologicky bezprostředním gestem“ v tanci. Tyto „naturalismy“ nás netangují, je-li střed pozornosti, je-li všechna zvědavost diváka i posuzovatele obrácena ke způsobu organizace, jakým je i třeba naturalistický subjekt, realistická situace a nestylizované gesto složeno v celek.

Snad si kubismus nevybral z negerské plastiky jen to, čeho potřeboval pro své představy nové plastiky, snad vyšly smohde na prázdno tv umění úvahy, které spojovaly do paralel kubismus a negerské sošky, a jistě není nejlepší metodou ke klasifikaci černošského umění, hledat u něj rozluštění problémů současného umění, protože všechny návraty nejsou leč přiznáním, že se neví, jak dál.



*Černošská socha
Une sculpture nègre
Negerplastik*

Ale přece, budeme-li tvrdit o exotických maskách, že jsou „naturalistické“, potřebovali jsme předcházejících vět, abychom nezavedli termín, který by více zatemňoval než objasňoval. Nechceme se poučovat o tomto „naturalismu“ u masek prim tivů, abychom jej učinili novým ismem moderního umění, ale myslíme, že budeme-li se držet nikoli výkladů a požadavků estetiky moderního umění, ale půjdeme-li k otázce



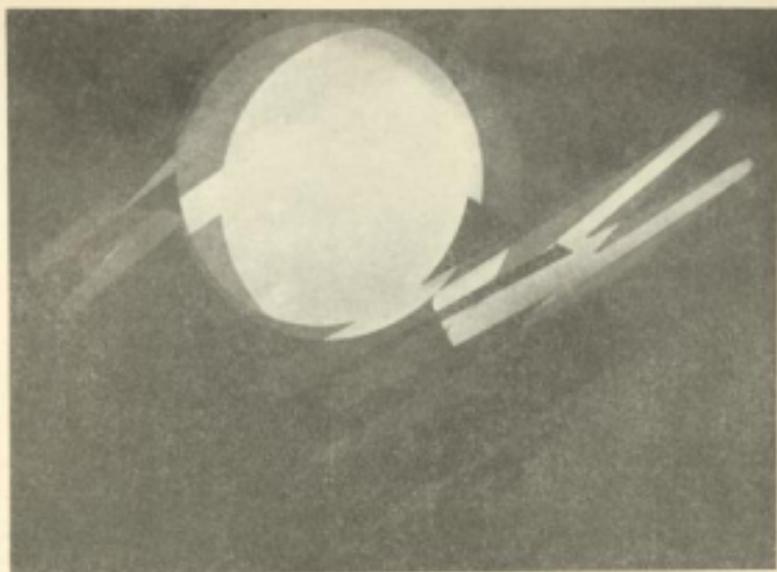
Aljaška

psychologicky, musíme najít i pro nás poučení a základ k výkladu o tom, jak je to s aristotelským „napodobením přírody“, co to je podržet „arcádio přírodě“, co je to pojem cézannovské „realisace“, co myslí apollinairovský surrealismus termínem „plus vrai que le vraie“, co je to teigeovský „dotek přírody“, co je to surrealistická přirozenost snu.

Kdesi četl jsem Goethovo motto „Das Urdenken geschicht in B ldeern“, a myslím, že přesvědčivost a básnický vtíp této myšlenky získá nás ihned k tomu, abychom si myšlení primitivů představovali jako souvislý řetěz básnických metafor, abychom viděli v exotovi básníka spontánně vytvářejícího představu světa a dění jako změny a akce fantastických osobností a vybášených postav. Nejsem však touto myšlenkou nadšen tolik, abych neviděl, že psychologický pojem „myšlení“ pro civilizovaného Evropana a „myšlení“ pro primitiva nemá tertium comparationis v tom, že myšlení primitivní děje se konkrétními obrazy a ono pojmy a vztahy mezi těm to pojmy, ale že se liší něčím daleko podstatnějším. Více než s touto myšlenkou Goethovou souhlasím a tvrzením ethnologa o myšlení primitivové, že „charakter a zákony primitivní mentality neodpovídají charakteru a záko-

nům naší vlastní mentality.“*) Tento psycholog dodává ovšem ihned, že „není třeba proto věřit, že charakter a zákony našeho myšlení jsou úplně rozdílné od zákonů myšlení primitivního, ale shodnost je vzdálená, nikoli primární, a přichází v úvahu až na drabém místě.“ Tedy chci-li postavit proti Goethově představě primitivního myšlení představu, kterou má o tomto myšlení moderní ethnolog (několik estetik), řeknu, že *myšlení primitivní děje se v komplexech*. Vybral jsem si toto slovo, které trochu páchne psychoanalýsou, nikoli pro tuto jeho podobnost, ale abych zdůraznil neintelektualnost primitivního myšlení, abych slovem „komplexnost“ vyznačil ten zvláštní charakter divošské mentality, již se představu o věcech, ať je to rostlina, zvíře nebo představa smrti, lovu — či jiného faktu — tak velice váže na citový dojem, je tak silně naplněna emocí, zachvívá tolik nitrem esota, že v pradkých otřesech dojmu zatlačuje, deformuje představu, nebo ji činí někdy zcela zbytečnou. Obraz, který má o určité skutečnosti primitiv je velmi nejasný, zatím co cit způsobený touto skutečností a skutek a čin vyvolaný jí je silný, rozhodující a natkavý. *Přesné zobrazení předmětu,*

*) L. Blondel: La mentalité primitive.

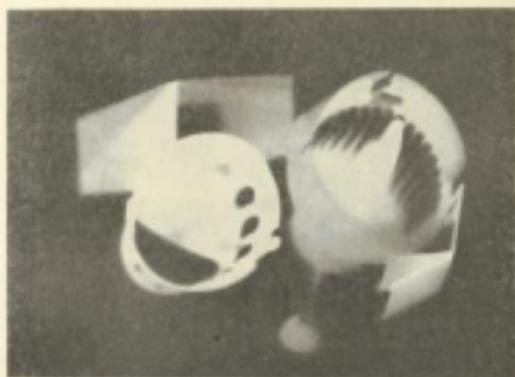


Fotogram

Photogramme

Photogramm

Moholy-Nagy (Bauhaus)



Fotogram

Photogramme

Photogramm

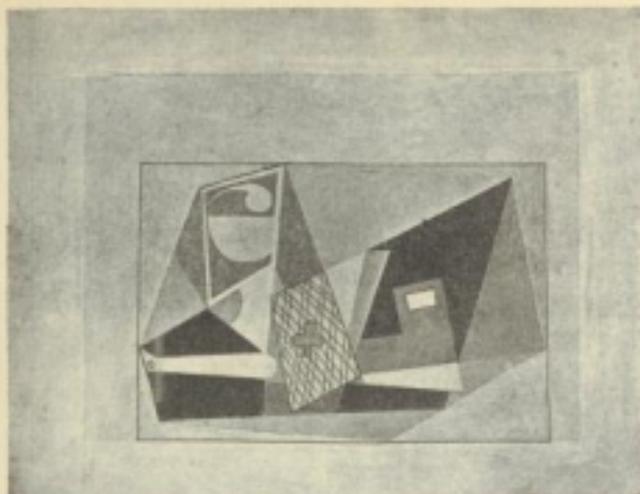
J. Tršický

Pablo Picasso

Zátill

Nature morte

Stilleben



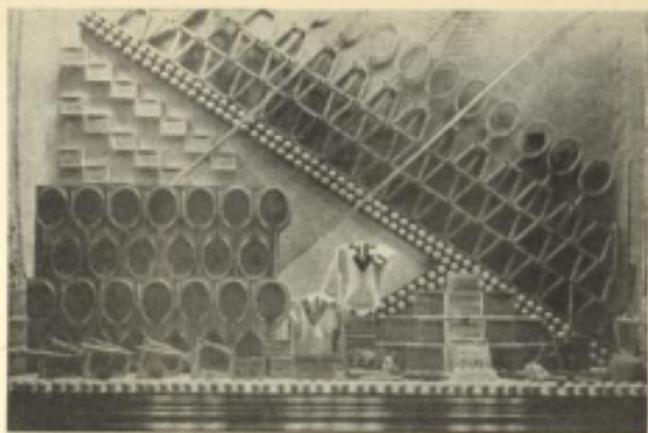
Obrazí Pabla Picassa

stavu či děje, kterého má zapotřebí kulturní Evropan, aby byl dojat — toho dovede postrádat nitro černocha z necivilisované Afriky. Zobrazení, pojmovosti, toho vůbec není třeba primitivnímu člověku. Jeho posvátné tance a rituály obřadů ztratil vůbec pojmovost nebo zobrazovací vztah ke skutečnosti; slova ritu neznamenají stejně nic jako jsou také bezobsažná slova negerské písně. Mlhavý obsah mají i některá slova prosté řeči, nedají se vůbec ohraničiti pojmovou čarou, neodpovídají jim konkrétní představy, ale je „to spousta představ emotivního charakteru.“ která znamená slovo „mylmy“ ve střední Africe, slovo „wakom“ u Indiánů Sev. Ameriky slovo „mana“ u Melanésanů atd. Toto spojení slova nebo představy tak silnými pouty s hmotným emoce, spontánní představové mobilitou psychy s citovou a volní — to nazýváme tedy myšlení primitivů v komplexech. Komplexy u primitivním myšlení, spojení slova, představy, dojetí a akce jsou tak mocné, že jsou slova, která se primitivní člověk bojí vyslovit, neboť vyvolávají stejně strach jako zlý čin a nelétsví, jsou kletby, které jsou už zhoubeou skutečností

už i skutkem, jsou orakula, jež vzbuzují šťastné rozehvěnění citu z té příznivé skutečnosti, jež „nepřijde teprve“, ale jež už *trvá* nyní.

Metaforičnost představování a myšlení primitivního, kterou pozoruje a vyzdvihuje Goethe a po něm mnohý estetik, není tu hlavním charakterem. Neboť metafora je představa — byť i posměšná — kterou lze vnitřně nebo i materiálně maxirát jako jinou představu, kterou lze stavět ve vztah k původní představě i k ostatním představám a realitám a s níž je možno souzením normálními cestami. Ale primitivní člověk, oděný maskou, není metaforou kteréi jiné bytosti, nýbrž je zcela novou realitou. A to není „souzení“, jímž reaguje mentalita primitiva na tuto novou skutečnost, to není srovnávání „obrazu a předmětu“, jímž je zachvácen negr při tomto zjevení posvátného zvířete nebo totemické sošky, to je náhlá reakce celého komplexu niterného a s'e komplexu, který je odpovědí všech jedinců určitého kmene a jež je stejně věcí kultu, a výchovy, jako skutečné bázně nebo skutečného strachu. Na tolik, jak je mentalita moderního člověka v prudkém vývoji,

Výkladní skříně
parížského
velkoobchodu
„Printemps“
Grands
Magazins
du Printemps
Vitrine
d'articles
de Sport sur le
bd. Haussmann
Auslag des
Geschäfts-
hauses
„Printemps“



jak se psychické stavy jeho mění, jak citové přízvuky slábnou nebo přecházejí prudce do pravého opaku původních stavů — natolik, lze si představit, je mentalita a citové přízvuky a celý niterný citový obsah primitiva konstantní a nemá paradoxů nervosního vývoje. Tento nesouhlas přitímivní a evropské civilisované mentality lze buď motivovat nebo spojit s tím poznatkem Bergsonovým, jenž hloubě temnosu propast mezi intelektem a vitálním jádrem člověka. Veliký vývoj civilisovaného intelektu vzdaluje jej více a více skutečnému obsahu lidské bytosti, formy jeho úsudků a čtverečky jeho syllogismů už vůbec nejsou s to, aby se do nich vtěsalo skutečné proniknutí a pochopení života. „L'intelligence est caractérisée par une incompréhension naturelle de la vie.“ A z tohoto stavu věci vychází stejně důsledky bergsonovského názoru, jako proustovské estetiky a výkladu, který jí dává třeba Pierre-Quint: „La vie affective a ses lois propres, toutes différentes de celle de l'intelligence. Il y a une association et une mémoire des sentiments qui ne sont pas celles des idées. Leur mécanisme obscur se cache dans l'inconscient qui forme la partie la plus essentielle de notre moi“.

Zde tedy máme generální rozdíl těchto

dvou srovnávaných mentalit. mentality, jejíž tvary „rozumového úsudku“ jsou podvědomě výchovou, kultem, návykem a zkušeností zároveň hnutími afektivního života spjatý tak úzce, že přízvuk nebo síla těchto citů a niterných hnutí je rozbohující pro způsob intelektuálního života (nikoli tak, že by citová hnutí musela podněty, ale tak, že stav psychy váže je do jednoho komplexu, jenž se zvláštním tvarem „premitivního myšlení“) — a naproti tomu mentalita, jež se sevřeným úsilím a složitými psychologickými cestami dostává k probuzení emoce, kde síle intelektuálních překážek se zbavujeme nejsubtilnější analýsou, kde zachycujeme „dojmový život“ sledováním allogismů podvědomých asociací, analýsou snů, reprodukci neintelektuální činnosti psychy; náhlých a bezpříčinných leknutí hrůzy z všedního faktu, nepovědomých přeráznutí a záměny předstev, nevědomých gest atd. Stejně jako tato práce psychoanalytika je dílo umělce úsilím nade vše odvážným a nade vše vyčerpávajícím, aby se dotkl neintelektuálního, vitálního a instinktivního nitra, z něž prýští citová hnutí, cit štěstí i hrůzy, plnost života i zoufalství a požádnoty bytí. Pro moderního umělce je to obtížná cesta k emoci, že obtíže této cesty způsobují mnohdy neporoz-



Giorgio de Chirico: 1914

Jarní zátíží

Nature morte printanière

Frühlingsstilleben

(Coll. Musée Royal)

umění celému dílu, že jsou tu důsledky „poëtes mandits“, nebo případ Proustův, jenž nebyl s počátku přijat leč z lásky, nebo: že umělá a vědomá stavba Nerzvalových verzů je pokládána „cilevědomou“ kritikou za lehké hračkářství s představami, s obrazy, jež jsou k sobě libovolně stavěny „bez vědomí vztahu“ a „bez vědomí důsledků“. A přece je celý nový svět za touto „hrou“.

Co je „skutečnost“ dvěma mentalitám: primitivní a evropsky civilizované, co je „pravdivé“ v psyché divocha a co je „pravdivé“ v psyché komplikované kulturovy, uměleckým vzděláním, společností a fakty moderního života, jedná-li se o dojemový a estetický zážitek?! Jak mlde a jak nevyrazné tu dopadne odpověď o „napodobení přírody“ nebo o „věrném jejím otisku“! Jak málo je tu osvětlena básníková cesta a metoda uměleckého tvoření, mluví-li se o dojmech z abstraktních harmonií koule, krychle a válce! „Dotek skutečnosti“ — totiž ta věc, která je schopna nám dát zažít pohnutí bouřící

ptáč nebo smích, nebo která námi probíhá jako chvění šťastného okamžiku z dokonalosti uměleckého díla, cit hlubokého životního obohacení, nebývalé zintenzivnění emoce — ten „dotek skutečnosti“ není žádná parcelní připomínka na skutečnost, na objektivní pravdivost věcí a jejich vzájemný vztah, ale je to věc stejně obtížně definovatelná jako lze právě těžko pojmově zachytit ono „pravdivé“, cmo „skutečné“ bytí podvědomého já a jeho vztahu k vědomí i k fyziologii nervstva a drážďení. „Skutečnost“ objektivní, intelektem posuzovaná a vědecky fazenou do kauzálního nexu — tuto skutečnost může umělec stejně tak považovati za pětvátku, za „obálku“ právě a pravdivě skutečnosti a umělecké, protože „jen hluboké dojmy jsou jedinými realitami zevotřního světa“ a jen „za těmito ilusemi je skutečnost, spojené umění a štěstí“ — tak jako primitivní nitro nedbá i té reality, té skutečnosti, již může ohmatat, jejíž vývoj může sledovat všemi svými smysly,

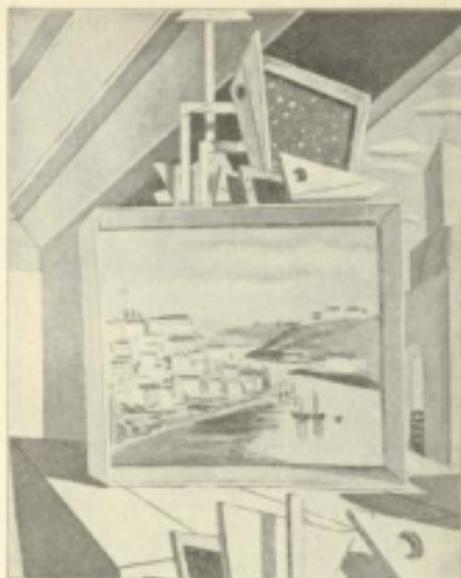
Giorgio de Chirico 1925

Metafyzický interieur

Intérieur métaphysique

Metaphysisches Interieur

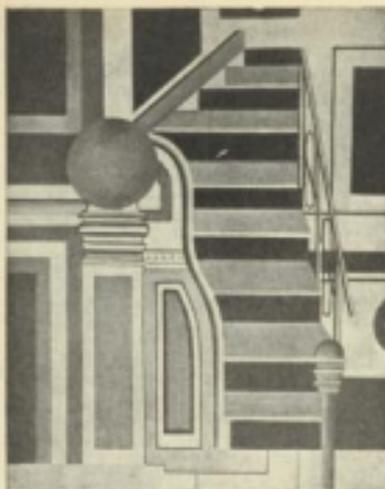
(Coll. Léone Baasberg)



kteřá způsobuje změny nejen v jeho okolí, ale která se dotýká i jeho samého, jestliže tato skutečnost nesouhlasí nebo odporuje *afektivním přízvukům jednou až získaným*. Podle svědectví etnologů je pro primitiva úplně pomíjena objektivní podobnost dvou skutečností, stejně tak jako pro něj vůbec není pozoruhodná nepodobnost jejich, a jsou pak dvě věci téhož rodu, dub a buk, vzdáleny sobě představou tak, jako pro nás jsou vzdáleny potok a elektrický motor, anebo dvě věci naprosto různých tvarů, objektivně nepodobných: papoušek a obilí, ztotožňovány tak, jako my ztotožňujeme oblázkový kámen a krystal. To není patologie intelektuálních mohutností, to není „naprostá neschopnost“ rozumových soudností nebo paměti primitivů, říká-li sobě kmen Bororo „my jsme papoušci“, stejně tak jako Češi říkají, že jsou lidé, to není obraz nebo metafora, o které se Goethe domnívá, že je způsobem divošského myšlení, ale to je ta odlišnost primitivní psychy, která váže k

představám afekty tak silně, že tato shodnost citového vztahu k sobě a věcem okolí buď je vzájemně ztotožňuje, nebo je činí sobě nepřátelskými, nebo způsobuje, že určitý fakt skutečnosti máine před smysly primitivovými úplně nepozorován, že je zcela potlačen, anebo velmi zdeformován.

Snad to byla krása papouščích per, snad to byl estetický dojem, který učinil představu „papouška“ tak žádoucí, a touha po ztotožnění nebo přiblížení realizovala se hned ve slově a skutku. Lidé stali se papoušky. Neboť (jak vykládají psychologové) pocítit přání je pro primitiva zároveň už dosáhlost z části splnění, stejně tak jako pocítit strach, že přijde bouře, nebo nemoc, znamená přivolávat bouři i nemoc. Je to tedy snad v tomto případě „dojem krásy“, který způsobuje pojmovou nepřesnost a objektivní nepravdivost ve ztotožnění pojmu: já — papoušek, v jiném případě to bude pocítit strachu, jenž ztotožní milé a neškodné zvíře s nepřitelem na smrt zaujatým.



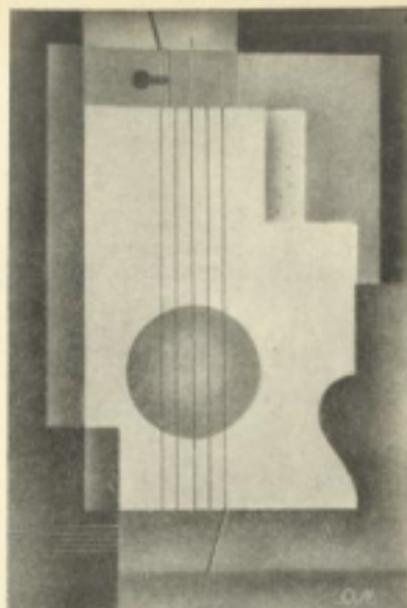
*Schodíště
Escalier
Die Treppe*

Fernand Léger

Nemí tedy přirozenějších: „naturalističtějších“ cest, aby se nějaký předmět nebo zvíře stalo emotivním, aby vyvolávalo záchvěvy radosti i smutku, než jsou cesty, kterými společnost primitivů reaguje na fakty vnějšího světa. Slova náboženského ritu, masky tanečnicků a sošky předků nejsou výronem specialisace umělecké, nevyrábějí city „krásného“ ani „vznešeného“, nejsou samoúčelné „harmonickými“, jsou živým a životním projevem. „Naturalismus“ jejich působení a jejich — s našeho hlediska — podstaty, to je naturalismus nebo „přirozenost“ a „životnost“ těch cest, kterými vstupují do vědomí divocha a způsobují afekty i skutky. Nemí nic „přirozenějšího“ nebo „naturalističtějšího“ nad způsob, jakým vzbuzuje extase radosti tato „krásná maska“ javanské Lodjany, k jejímuž este-

tickému ocenění a k jejíž moderní umělecké působivosti bylo potřebí stoletého vývoje civilisovaného umění od klasicke antiky až k francouzskému kubismu. Myslím, že v šamanské taneční masce „Narogangoak“ od řeky Koskoquim z Aljašky není „naturalismus“, že v ní není podobnosti se skutečným obličejem lidským leč v tom, že má oči, nos, ústa a „uší“ deformované až tolik, že sotva v pětiprstých vidlicích na stranách poznáváme tvar ucha, a v kyjovitých přívěscích hledáme analogii zubů — a přece zcela dobbě pochopíme naturalistické působení těchto surrealistických a snově nestvůrných tvarů. Neboť tyto masky — nemající podobnosti s obličejem lidským a jež není třeba srovnávat s žádnou jinou skutečností, aby nabyly oprávněnosti, a před nimiž se neptáme po žádném „proč toto“, ani „jak tamhleto“ a jimž větší, či menší dávka obrazivosti původce neukládá býti obrazem nebo zobrazením, ale naopak je zobrazování vzdaluje — mají své oprávnění a svůj význam pro affektivní život celého klanu a kmene, dávají jim zažít přirozená a silná hnutí myslí jako málokterá přirozená skutečnost. Masky jsou přírodou pravdivější než je pravda, jsou faktem, věci a ještě lépe osobnosti, k níž lze vstupit v citový vztah, již lze milovat, obdivovat, bát se jí, nebo jí nenávidět. Tedy tyto masky jsou nejnaturalističtějším projevem „umění“. Jež si lze myslit, neboť tu se nepřipodobňuje artefakt skutečnosti, ale artefakt je samou skutečností, samou přirozeností, ba jeho mystickými silami, jež se do něho vkládají, je podmínkou bytí. A my, stojíce nyní před těmito maskami a hledající třeba jejich podobnosti s kubistickou plastikou, zesmutníme velmi z toho faktu, že v nich nenalzáme leč tyto formové podobnosti, že všechny jejich „naturalismus“ je ztracen v nedohlednu věků a že naše představy o „živém“ umění, o umění jako projevu života, o umění, které přestane být uměním, že všechny tyto umělecký naturalismus neobnovíme si ani u negerských plastik, ani u kubismu, jenž primitivní plastik analoguje do svých forem. Formální poučení, které nám přece zůstává z plastik, z masek a z primitivního umění, hledíme nikoli v souhlase a v náhodných podobnostech Lipšice nebo Zadkina s mexickou kamenou sochou z Iztapanu, představující Xochiquetzala, nebo podobnost masky Alberta Fratellini s maskou ze Sumatry nebo Aljá-

ky — nesrovnávejme tu formu, kterou lze napodobit a přenášet, ale hledejme strukturu *díla a práce*, nalézájme jak „reprodukční metoda“ evropského umění současného je tu nahrazena *pracovní tvářovou produkcí*, a jak tato produkce: výroba nových předmětů, jaké má pracovní odvislosti — to jest jak kámen nebo dřevo dávají strukturu „obličejí“, „oku“ a „nosu“, jak se odráží *zákonitost obsažená ve hmotě na formu*. Můžeme stejně tak dobře zkoumat působivost primárních forem na fyziologii nejen černocho nebo kmene (kde tato plastika zastávala svůj náboženský úkol), ale jak primárně působí na vnímavost člověka každé rasy a každého vzdělání. Neboť před věšinou negerckých plastik n'kdo nezůstane lhostejným. Vybírají u našeho dítěte hrůzu nebo posměch, stejně jak u dospělého podiv, nejživější interest, protože až do nedávna neměly analogií pro svůj zjev. Byly překvapením, které se tím silněji dořadovovalo apercepčních představ, které tím uslovněji hledalo ve vzpomínkách na hrůzy snů, na neurastenický strach nebo na odvážné kombinace naší fantazie vydrážděné četbou, únavou, horečnatými stavy nebo nemocí. Neboť i při fantaskních tvarech negerckých plastik a primitivních masek při veškeré „nepřirozenosti“, při novotě s jakou anonymní sochař vyřezal z dlouhé tyče nemožně dlouhý obličej šamana nebo z nízkého kvádru široký majestátní zjev císaře Inků, při veškeré „neproduktivnosti“ tohoto umění, nemůžeme se ubránit dojmům, že toto umění je nám čímsi známým, že není jen vynálezem, že není jen konstrukcí z tvarů odvozených dřeva, kůži, nebo rostlinného pletivu, že je tu hmota opravdu přemáhána, formována k reprodukci čehosi, co je nám buď z dávná známým nebo již zapomenutým. Rozhodně to není *reprodukce představ* s veškerou isamostí uváží nám z halucinací strachu nebo z fantastiky snů. Ale cítíme, že to byl přece halucinovaný stav, nebo nezapomenutelný dojem radosti z obnoveného dne po strašlivých temnotách bouřící noci, který v primitivovi hledá s nadlidskou námahou svou představu, svůj výraz, přemáháje při tom i neurčitost jeho vidění i nezpůsoblost jeho ruky; byť by byl tento silný dojem veden puklinou kamene, která mu okamžitě vybavuje neúměrné proporce dlouhé, spuštené ruky vedle krátkého těla, byť tento suk dává mu zapominání na oko, na místo něhož formuje z tváře vyrůstající roh,



*Obráz
Tableau
Bild*

Otakar Mrkvička 1927

přece je to stále jen *dojem*, kterému se primitiv přibližuje každým řezem a každým úhohem. Jak mnoho afekt primitiva zůstává *tyž* a jak imperativně si hledá výraz a formu, tak naproti tomu představa (která má v tomto případě původ skoro jen z afektivního života, z nevyjádřitelného snu nebo strachu z neznámého šamana) je poddajná, přimyká se víc a víc k tvaru, který vystupuje pod rukama černošského sochaře, až se ztotožňuje úplně tak silně s výrobekem, jak je dosaženo vyvolání nebo reprodukce emoce. A my stojíce v zmateném

krhu přirozeného — nepřirozeného, umělého — biologicky samozřejmého, hledaného — daného, konstruktivního — reprodukčního, poznáváme, že tyto termíny jsou velmi citlivé k tomu, v jakém vztahu jsou použity, že se essayemi a básnickými kritikami zatemnilo a skazilo mnoho jasných a velmi samozřejmých úsudků. V tomto zmatku a na půdě psychologie, která sama jest stále terra incognita, je nejméně zapotřebí másti těch několik určitých představ, ke kterým se vždycky můžeme odvolat, chtějice postoupit dál. A proto zdálo se mně, že vzta-

hy naturalismu, realismu, surreálismu v negerské plastice a masce bude snadněji osvětlit a najít než v komplikacích moderního umění. Hledat tady přítomnost přirody a přirozenosti. Ne s hlediska těch ekletických ismů, jež odkoukávajíce formu domnívají se, že přicházejí na kloub uměleckému formalismu, ale s hlediska toho formalismu, který vidí vztahy tvůrčí představy a vyrábějící práce, usměrňujícího názor a věcného řádu, jenž dává základy.

(Dokončení příště)

BAUHAUS DESSAU

Nábytek a bytové zařízení

representace pro ČSR
architekt Jaromír Krejcar
Praha II. Spálená 33



Niklovací nábytek M. Breuera v Gropiově rodinném domku v kolonii Weissenhof na výstavě „die Wohnung“ ve Stuttgartu 1927

Walter Gropius & Marcel Breuer (Bauhaus Dessau)



V' pralese

Forêt vierge

Urwald

Henri Rousseau, le Douanier 1904

HENRI ROUSSEAU

Nové knihy o celníku Rousseauovi:

Christian Zervos: Rousseau. Editions Cahiers d'art.

Adolphe Basler: Henri Rousseau. Librairie de France.

André Salmon: Rousseau. Crés.

Philippe Soupault: Henri Rousseau le douanier. Editions Quatre Chemins.

Je to velmi neekonomické a pro autory i nakladatele nepříjemné, vyjde-li současně několik knih o stejném tematú. Ale stává

se to — zejména ve Francii — velmi často; je tu zřejmě nějaká chyba v organizaci práce. Tak vyšly v této saisoně čtyři knihy o celníku Rousseauovi, z nichž tři mají celostránkové reprodukce a vyčerpávají thema téměř stejným rozsahem.

Všechny čtyři knihy neliší se ani hodnocením díla, — jsou různé jen akcentováním některých postřelů a vlastní literární a odbornou kvalitou.

Kniha Zervosova (Christian Zervos je jedním z dobře orientovaných francouzských kritiků) stojí na prvním místě jako

SPÁNEK

František Halas

Hrášek pod desíti peřinami
tlačí sen zlý
přežralé ovoce hlavy
stíny ujídají

Slyšíš růst trávu jak to děsí
uhodnouti vždy víc než se má
sen cizopasí
na spánku jenž život tvůj padělá

Hnízdo křtice tak zavšivené
noc bez konce had svůj ocas požírající
a nutkání bláznivé
klepnouti boha přes prsty

*Z právě vyřel knihy
„Sepie“*

příklad stručného, jasného, v základě správného výkladu díla. Zervos snaží se vyjasnit postavení Rousseaua v jeho poměru k francouzskému malířství a velmi doobře akcentuje tu celnikovu jedinečnost, prostě náhodnost jeho zjevu, který nijak nesouvisí s intelektuální prací francouzských kubistů a všech těch revolučních lidí, kteří byli Rousseauovými druhy a objeviteli. Je to uvědomělá vůle, která rozhoduje v díle nového umění Picassa, Braquesa a všech jiných, kteří stáli nebo dosud stojí v čele francouzského umění, ale celník Rousseau, básník a člověk z Lidu, pouze instinktem talentu a citovým bohatstvím dochází náhodného účinku, který nesdělitelnou magičností okouzluje dobu. A Rousseau není také primitiv v tom smyslu, jak slovu rozumí umělecká historie. Srovnávají ho s Uccellem, ale kde je v celníkovi Uccellova věda a mocný pohled do věčnosti? Zervos definuje celníkovo dílo jako dílo člověka z lidu, který je básníkem a jemuž dovošla náhoda postaviti čisté, imaginativní

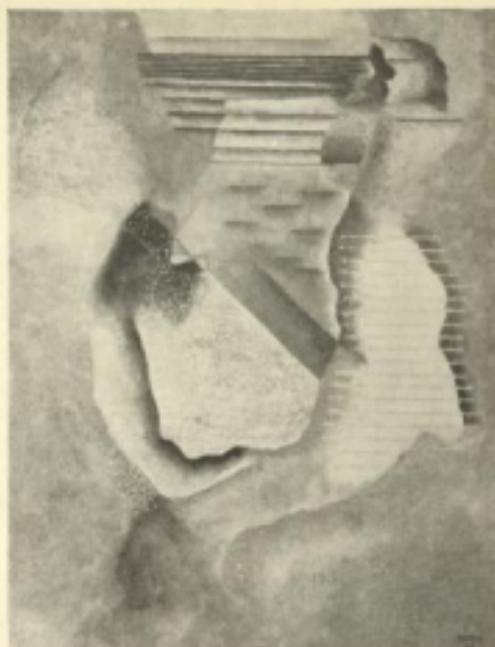
dílo doprostřed doby, která vědomě hledala a našla nové cesty umění. Kniha má 90 celostránkových reprodukcí a je bezvadná v tisku i v úpravě.

Kniha Baslerova (Basler je obchodník obrazy, objevitel našeho Coubinea) má nejbohatší výběr reprodukcí (je tu asi 100 celostránkových obrazů, z nichž některé jsou úplně neznámé) a je také nejobširnější pokud se týče životních událostí celníka. Text je však nepřevratitelně zatížen zbytečným přívalem slov, kde ve spoustě citátů z různých umělecko-historických knih Basler propaguje dnes už samozřejmý názor o suverénitě osobně volemého uměleckého výrazu nad pouhým sdánlivým napodobováním přírody. To všechno je už příliš passé a pak — proč tolik slov k čisté poezii celníka?

André Salmon, jediný z autorů, který Rousseaua osobně znal, předestlá sbírce třiceti ne zcela dokonalých reprodukcí, svěží, teple psanou causerii, která připomíná zá-

T o y e n

1 9 2 7



Rýžoviště

Champs de lavage

Goldwäsche

kladním rysem Uhdeovu starou knihu o celníkovi. (Ale na místo německého citu mluví zde francouzská jasnost a přímočarost.) — Salmonovi je Rousseau velikým mistrem, znovuvybudivatelem typicky francouzské kázně. Rozeznává v něm přímo vlastní úmyslný sloh, který svým klidným řádem přemohl impresionistickou anarchii, aby znovu upevnil konstrukci obrazu, zcela ve smyslu tradic francouzské rasy.

Soupaultova kniha (bezvadné úpravy s třiceti celostránkovými prvotídními reprodukcemi) ponechává stranou všechny umělecko-historické rozborry, aby tím a větší jasností postřehla základní tón celníka člověka. Soupault snaží se odpoutati ode

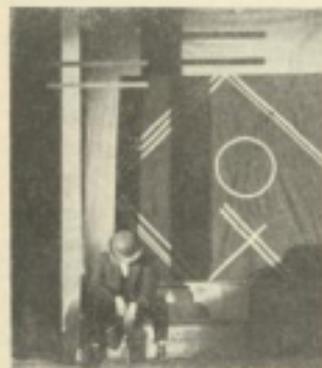
všech legend a žte život celníka z jeho dopisů a z výroků jeho nejbližších přátel, aby osvětlil nejsprávněji podivuhodnou osobnost umělce, „největšího malíře konce 19. stol.“ Na rozdíl od převládajícího názoru, že byl Rousseau pouhým geniálním amatérem, dokazuje Soupault celníkovo odborné vzdělání a jeho všeobecně uznávanou kvalifikaci malíře. Je to především síla, která v celníkovi Soupaulta nejvíce udivuje, neobyčejná jistota, umělecké sebevědomí, které se nedá otfásti ani kritikou, ani výsměchem, ani osobními bolestnými zážitky a bídou, a které, poháněné pravou uměleckou vokací, vytvoří přímočaré, jisté, klidné zakončené dílo.

V. G.

Jindřich
Štyrský
1927



Utouulá
Noyée
Die Ertrunkene



V. Vančura: Učitel a žák. Premiéra 14. října 1927 - Režie Jindřich Honzl
Scéna: Vít Obrtel

Osvobozené divadlo v Praze ● Théâtre Libre à Prague ● Befreites Theater
in Prag

krev dětství

František Halas

Ztracenou končinu Šlarafie
kde had hospodářčok v mandelu šelmovství spí
mi vraťte

Zpustlo šihadlo na chytání lelků
potměšile se trouší krhavé stíny
slyš cupot rarášků v pleskotu dešťů

S dětských hodin poslední chmýří odlétá
zabloudiv jsi v letech svých
a z dálky anděl strážný zkormoucen halekú

z právě vyšlé knihy
„sepie“

P A N O R A M A

KNIHY O RUSKU. V hradbě menávisťi, kterou nahromadil kolem ruské revoluce a porevolučního Ruska umírající a sověty ohrožený společenský řád, byly světlými průrvami knihy těch evropských návštěvníků, kteří pochopili historický význam ruské revoluce. Chci zde vzpomenouti těch některých knih, jež zejména po stránce kulturního a celkového ocenění ruské revoluce otevíraly cestu jasněmu poznání. Byla to dlouhá cesta od prvních zpráv žurnalistických, od zpráv dělnických delegací a prvních knih, jež přirozeně šly jen na hlavní rysy, smažily se postihnouti celkové obrysy toho nového, jež v Rusku vznikalo. Němci nás i ostatní Evropu rozhodně předstihli v této pozornosti. Dovedli si i přeložiti takový „Ruský denník“ Dána Kirkebyho, jenž je typem oněch starších knih, jež v ústředí, v Moskvě smažily se centrálně postihnouti hlavní rysy, pracující interviewy, statistikami sovětských instancí a rychle polapenými dojmy. Jaká distantance je odtud k posledním knihám o Rus-

ku! Ne v početi dění v Rusku, ani v zjištěných faktech, ale v metodě těchto knih! Vezmeme-li si takového Kische („Zaren, Popen, Bolscheviken“, vyd. E. Reiss, Berlin), pochopíme to nejlépe. Pathos prvních „objevů“ nového světa zmizel. Cítíme, jak nové Rusko porevoluční je dnes už faktem, jenž se vtělil do obrazu přítomného světa. Jen jeho tvář, rychle se měnící a vyvíjející, se studuje. Kisch, jenž má za sebou tradici západoevropského reportéra, zvlášť sleduje věci malé, drobné, aby v nich objevoval věci velké. Zahrnuje ve svůj zájem stejně hospodářský život, remont průmyslu, kolektivní podnikání průmyslové, studuje právě tak dělníkův poměr k osvobozené práci, „socialisovaný taylorism ruský“, jako ruskou vědu, ať už tu nejvíce od přítomného světa odvrácenou v Pulkavě, nebo neaktuálnější v Marx-Engelsově ústavu. Psycholog typických kriminálních případů má především také zájem o soudnictví a věznicství, ale i o ruské děti a všechno to, na čem nový život

se projevuje. Ve veliký obraz protikladu starého a nového světa vyrůstá jeho kniha tam, kde líčí naftová pole u Kaspického jezera. Zde se slovesná práce stává účelným spojením mezi dvěma úseky revolučními, budujícími a bojujícími. — Stejně i F. C. Weiskopfův „cestopis“ *Umstelgen ins XXI. Jahrhundert* (Malik, Berlín), jenž právě vyšel v českém zpracování autorově v ed. „Odeon“ a názvem „*Do XXI. století, přestoupit!*“, je knihou o věcech drobných, pokud se v nich zraří velká přeměna, již navodila revoluce. Weiskopf podává s beletristickou zábavností své zážitky, jak mu je daly jízda drahou, příležitostné rozmluvy, setkání a pozorování každodenního sovětského života. Jeho kniha vyniká právě teplým prožitím a bystrým postižením veliké přeměny v každodenním životě ruského člověka, ať už filosofuje s izvostíkem nebo ševcem v jeho dílně, ať se dává zajmouti dětmi, hrajeckými si „na propusk“, ať naslouchá skrytému reptání lidí, kteří látejí na bolševický dnešek, v hloubi raději se z jeho vymožeností, ať nás vede do univerzity východních národů, tohoto pro život orientu tak významného institutu, ať v zapadlých končinách Ruska se setkává s vítězně pronikající, socialisovanou civilizací. Ani zde není pathosu, spíše dosti dobré ironie a porozumění pro slabé stránky lidské (i v nové společnosti). Weiskopf je dobrým průvodcem a interpretem této cesty celého jednoho zemědělu do 21. století. — Nebylo by správné nepřipomenouti těch, kdož ani dnes ještě nevidí nové tváře sovětského Ruska;

Takového *Bérauda* v jeho knize „Co jsem viděl v Moskvě“ nebo R. *Filippa-Müllera* v jeho ohromném svazku „Geist und Gesicht des Bolschevismus“ (obsahujícím jedinečné snímky z let revolučních a porevolučních). Je však jasno, že i dnes ještě je vládícím Evropy rouháním psáti o Rusku pfišenivě, byť kriticky, a že ani dnes nemůže se individualistický duch mnohých lidí, jinak bystrých, smířiti s kolektivitou zmáklujícího fádu. Když ještě dnes je možno, že si, ať upřímně či ne, přinese dělník, navštívivši Rusko, potvrzení pro oprávněnost svého oportunistu!!!

Také v českých publikacích o Rusku našli bychom podobný vývoj, jaký jsme už konstatovali. Od *Olbrachtových* „Obrazů z sovětského Ruska“, od prací *Šmeralových*, *Hrdinových* a *Weilových*, od zpráv delegací, přes značně věcnou knihu *Šromovu* k živým obrazům *Marie Majerové* („Den po revoluci“) a ke sborníku kulturní delegace „SSSR“ (vyd. Čin). Zejména zde byl podán všestranný obraz přítomné sovětské společnosti, sovětské státní soustavy, výtvarné práce porevoluční, ruského divadla, poměru církve a státu, literárních tendencí, sociální vědy a j. v SSSR. Některé články jdou zde až na kofeny nové se rodící kultury a zůstanou jistě i při rychlé se měnící trvátnosti ruského života ještě dlouho důležitou pomůckou, informující značně všestranně a při tom z hloubi. — Podobnými pomůckami stejné ceny silbují posléze se státi i *Teigeova* kniha „Sovětská kultura“ (vychází současně v Odeonu) a sborník „Deset let diktatury proletariátu“, vydaný k letošnimu výročí.

Karel Konrád: *Risaldino*. Román. 1927. Edice Odeon. — Humor, lyrika a sentimentalita vytvořily vlastní žánr Karla Konráda již v první jeho knize „*Robinováda*“, a také jeho „*Risaldino*“ (vyd. Odeon) je z nich složen. Příběh milostného života Ant. Zemánka, rozvržený ve tři části, se v prvních dvou blíží nebezpečně *Práňovi Srámkovi*, ale posléze vyhnul se Konrád banalitou realistického příběhu, a tak vyznívá nekaširovaná

sentimentalita paberty části první a příběh studentské lásky druhého oddílu posléze fantastickou kumpánského loupežnického života, pestrým kolotočem života, věcí a snů. V drastické banalitě hodin svítí poesie okamžiků, rozmarným vypravováním i typickými smutky mládí bleskají poetické výbuchy. Prostota chlapeckého srdce pojí se s gaminským vtípem a klackovitou obhrobností. Konrádovu knihu zachraňuje od nemilé

sentimentality jeho převaha nad životem, takže přes všechny smutky, jež v knize jsou, je dalek toho, aby utínil ze svého příběhu výlev osobní problematiky a svých bolestí. Proto zmohl i tu dnes již těžko smesitelnou sentimentalitu paberty. Nemí tu vůde čistá elementární práce poetická, cesta jde smoha troskami, ale poskytuje přece okamžiky výhledů a smí na ní hluboké lyrické vzlyky. B. V.

Dnes víme již dosti o Rusku také přimou cestou, z ruské literatury, hojně v Evropě překládané, z ruských informačních pomůcek a článků, z orgánů rozličných společností pro podporu styků s novým Ruskem (u nás „Nové Rusko“). Ale přes to nepozbývají tato svědectví západoevropských návštěvníků Ruska ani svědecké ceny, ani význam důležitého dokumentu o porozumění velikému dění historického a obhajoby pravdy ze strany svých autorů.

B. Václavěk.

ISADORA DUNCAN

Isadora Duncanová byla reprezentantkou a zakladatelkou nového tanečního umění. Opustila zastaralá zděděná balet a zavedla rytmické, výrazné a dramatické evoluce doprovázené hudbou.

O její taneční metody a učení vedl se kdysi prudký boj. Hnutí, jehož byla iniciátorkou, nicméně proniklo a stalo se dnes samozřejmostí. Její antiklasický sluh byl časně překonán, takže dnes vidíme v ní spíše ukazatelku nových cest než představitelku živého tanečního umění.

Její život byl dosti dobrodružný a pestrý. Za války byla nadšena militarismem dohodových velmocí. Po válce dala se obecným úpadkem buržoasní kultury přivést do tábora proletariátu. V sovětském Rusku založila slavnou taneční školu, pak uspořádala v mnohých městech Evropy taneční představení pro proletářské obecenstvo, tančila i na hudbu hymny „Internacionály“. Vzbudilo rozruch její vypovězení z U. S. A., kde pro své styky se sovětským Ruskem, a pro své ohnivé řeči při tanečních představeních a pro svá rudá taneční roucha, jimiž chtěla též vyjadřovati své sympatie k potlačované třídě, byla vyklíčena jako „rudá tanečnice“.

Isadora Duncanová nebyla ovšem revoluční a proletářskou umělkyní. Úpadkem buržoasie vyřtvána ze své cesty nedovedla však již nalézt svého místa v měšťáckém prostředí a pokusila se přiblížit se proletariátu. Jedině u proletariátu nacházela porozumění pro svou tvorbu, která chtěla být čímsi vážnějším a čímsi více, než lechtáním smyslu po způsobu starých „baletů“.

G. R.

Vítěz Závada: Panichida. Nakladatel Alois Brdce. Praha 1927. V. Závada přinesl si v svém debutu „Panichida“ nesporně značný básnický fond, vlastní obor poetič-

KNIHY K VÁNOCŮM:

- Apollinaire G.: *Sedící žena.* Román. Vázané Kč 38.—
 Cendrars B.: *Zlato.* Román z Kalifornie. Ilustr. Šíma. Váz. Kč 37.—
 Delteil Jos.: *Cholera.* Vázané Kč 29.—
 Ehrenburg Ilja: *Historie jednoho léta.* Román. Vázané Kč 36.—
 Ehrenburg I.: *Život a smrt Nikolaje Kurbova.* Román. Vázané Kč 48.—
 Konrád K.: *Rinaldo.* Vázané Kč 36.—
 Maurois André: *Básník a svět.* Život, lásky a smrt básníka P. B. Shelleya. Román. Vázané Kč 36.—
 Nezval Vít: *Falešný mariáš.* Vázané Kč 29.—
 Nezval Vít: *Karneval.* Váz. Kč 36.—
 Nezval Vít: *Menší růžový zahrada.* Básně. Vázané Kč 34.50.
 Philippe Ch. L.: *Matka a dítě.* Román. Vázané Kč 48.50.
 Proust Marcel: *Radosti a dny.* Vázané Kč 41.—
 Proust Marcel: *Swann.* Vázané ve dvou dílech Kč 106.—
 Ribémont Dessaignes G.: *Ano a ne žilí klec v ptáku.* Vázané Kč 37.—
 Romain J.: *Donogoo-Tonka.* Humoristický kinoromán. Vázané Kč 34.—
 Seifert Jar.: *Slavík zpívá špatně.* Ilustr. J. Šíma. Vázané Kč 31.—
 Soupault Ph.: *Bratři Durandeu.* Román. Vázané Kč 28.50.
 Vančura V. I.: *Pekal Jan Markouš.* Román. Vázané Kč 32.40.
 Vančura V. I.: *Pole orná a válečná.* Román. Vázané 41.40.
 Vančura V. I.: *Rozmarné léto.* Váz. Kč 33.—
 Verhaeren E.: *Svitání.* Váz. Kč 31.50.
 Vildrac Ch.: *Růžový ostrov.* Román. Kartonované Kč 31.—, Vázané Kč 37.—

BIBLIofilská edice ODEON:

- Ch. Baudelaire: *Fantasio.* Románek. Studie K. Teige. Celokož. Kč 90.—
 J. Laforgue: *Hamlet.* Román. Ilustr. O. Mrkvíčky. V celokož. vazbě Kč 80.—
 Markýz de Sade: *Zoloe a její dvě společnice aneb několik týdnů života tří bezkých žen.* V celokož. vazbě Kč 85.—
 Apuleius: *Amor a Psyche.* Jonská pohádka lásky. V celokož. vazbě Kč 90.—
 Chateaubriand: *Atala-René.* Román. V celokožen. vazbě Kč 85.—

NAKLADATELSTVÍ ODEON

J. Fromek, Praha III., Chotkova ul. 11

kých zážitků a vlastní básnický způsob, zejména ve větné skladbě. Rytmus jeho zážitků je dán prudkým vnímáním jeho citlivé a křehké sensibility. Jež je dojmy často zalita, oslněna, zmámena až k bolesti — až ustupuje, sublimuje dojmy nebo se rozteskuje. Dává to určitou svěžest (Závadovo vnímání je určeno přírodou, venkovem) a lehké smutky, ale smutky stále víc rostou a tíží, až básník pocítuje odpor proti sobě, „marné a choré vegetaci, již neštěstí a smutek pohnojí“. Tak Závada hned v první knižce vycítuje už sám kořen dnešní tragické a problematické situace poesie a básníka. Převažovaly-li v první části vitalistní náklady, v druhé noclí se do svého nitra, aby posléze objal celý svět polyfonní poesii. — Závada básní celou osobností, až bolestně reaguje celý, proto látka jeho básní je složitá, není to čistá zkušenost poetická, ale jeho obrazy jsou nabitý surovinou zážitku a také vnitřní dění zhmotňuje názornými, hmotnatými obrazy. Není tu divu, že dlouho nese osnovu básně sám naturalistický

zážitek, jež jen poeticky vyjadřuje, přepisuje; je nálada a citové rozzechvění plní jeho básně. Než stále častější jsou odbočky do autonomního světa poetického, neboť u Závady se se smyslovým dojmem pojí vždy svrchtní tón nesmírně čistého rozhoření a poetického dojetí. Teprve později, zřejmě v šleptějších symbolické tradice, spoju s ponořením do vlastního nitra a probíjováním vnitřních problémů čistí se látka jeho básní a z přetváření stává se poetická tvorba v „Panichidě“, lyrické eposeji o vnitřním životě básníkově, jež, uvozena citátem z Apollinaira, připomíná jeho „Pásmo“. Od dynamického impresionismu, prosyceného poesii, od šánrů dospívá Závada k polyfonní poesii. Imaginace zesílila, proud poesie převládá nade vším. I řeč, trochu přetížena, se čistí. — Kniha Zavadova je zatopena v poetickém oparu, až dusivě silném, jako bývají letní rána jim zatopena. Ale má i neurčitost těchto rán, v nichž se tají události dne. Cesta elementární básnické práce povede k bílým vrcholům dne. B. V.

NA SKLADĚ U KAŽDĚHO KNIHKUPCE

BROŽOVANĚ KĚ 90^{.-}

PŘÍSPĚVEK K MYŠLENÍ SOUČASNÉ DOBY

TŘICET LET NOVINÁŘEM

ZRCADLO PŘEDVÁLEČNÉ I VÁLEČNÉ EVROPY

VÁZANĚ KĚ 120^{.-}

„ORBIS“

PRAHA XII. FOCHOVA 62.

BUGRA. Letošní velká mezinárodní výstava knižního umění „Bugra“ (zkratka = Buch-Graphik) v Lipsku vydala velký katalog, který je významnou přílohou pro knižní grafiku a dosti úplným mezinárodním adresářem všech autorů-knižních grafiků, typografů a konstruktérů knihy. Lipská výstava, jak ostatně se rozumí samo sebou, byla obsáhlou směsí. Mimořádný dojem působí tu knižní kolekce SSSR. Česká kolekce byla uspořádána Svazem Českého Díla; následkem toho má v ní dekorativní typografie n: prostou převahu. Tuto dekorativní stránku české knižní grafiky a typografie zdůrazňuje i v předmluvě katalogu české sekce dr. V. V. Štech. Celkem, jak kritika konstatovala, ukázala se tato česká typografie jako velmi blízká knižnímu umění německému a na něm přímo závislá, nicméně její relativně vysoké niveau a znamenitá kvalita práce došly ocenění. S potěšením však můžeme konstatovati, že přece v české expozici nalezla trochu místa i moderní naše typografie, a že jediné zde nacházíme zajímavé ukázky konstruktivní typy, vedle ovšem bohatých ukázek v kolekci sovětského Ruska (Altmann, Lisickij, Gan, Šterenber, Mitarič a mnozí jiní), kdežto mezi autory expozice německé zastupuje moderní, konstruktivní hnutí polygrafické jediný Moholy-Nagy. Ostatní kolekce nevykazují vůbec ukázky typografického konstruktivismu, typografická úprava tu je převážně tradiční; častější jsou ukázky moderních ilustrací, zejména v kolekcích Francie, Belgie a Německa. Moderní česká knižní grafika je tu reprezentována prací O. Mrkvičky, J. Štýrského, Toyen a K. Teigeho. —S

TYPOGRAFIE, odborný list čs. knižníků, věnuje v novém ročníku, takto již třicátém čtvrtém, za redakce O. Poskočila, mnoho zájmu moderní, konstruktivistické typy. V č. 3 je významný článek od L. Moholy Nagy; časová typy, doprovázený ukázkami prací autorových, Bayerových, Joost Schmidtových, Teigeových; dále vidíte tu Herberta Bayera pokus o nové písmo o jednotné abecedě, bez majuskulí a minuskulí; v 5.—6. č. je Poskočilův referát o „Frontě“ s ukázkami polygrafických prací O. Mrkvičky, Moholy Nagy a Flachlindera, převzatými z tohoto sborníku. Trojčíslo 7—9, vydané u příležitosti mezinár. knižní výstavy v Lipsku, „Bugra“, je věnováno moderní české typy a knižní grafice. Obsah článků a

Doporučujeme

z ruské porevoluční literatury tato díla:

V. IVANOV:

PARTYZÁNI. Přeložil Boh. Mathešius.
Stran 96, cena Kč 5—, váz. Kč 7—.

A. TOLSTOJ:

DOBRODRUŽSTVÍ NĚVZOROVA ěIB
IBIKU. Přeložil K. Horvát. Stran 182,
cena Kč 10—, váz. Kč 12—.

J. BABEL:

BEŇA KRYK. Přeložil B. Mučík. Stran
75, cena Kč 5—, váz. Kč 7—.

N. NIKITIN:

VZLET. Přeložil Em. Moravec. Stran
147, cena Kč 10, váz. Kč 12—.

A. TARASOV-RODIONOV:

ČOKOLÁDA. Přeložil Jos. Hora. Stran
211, cena Kč 15—, váz. Kč 18—.

Seznam knihovny „Dobrá četba“,

zdarma!

Dětem k vánocům kupte

Pohádky

Vlasty Buriana

ilustroval Jos. Lada.

Krásné vydání Kč 23—, lidové vydání Kč 1650.

U všech knihkupců, neb přímo v nakladatelství

POKROK, Praha II.,

Malá Štěpánská 11. Telefon 28221

125

vyobrazení tohoto bohatého, imponantního svazku, tof stručný přehled vývoje moderní české typy a knižní grafiky od Preissiga, přes úměrný klasicismus Membartův, Kalábry, Dyrynkův, přes dekorativismus Brunnerův a expresionistický dekorativismus Čapkův ke konstruktivismu. R. Hála oceňuje význam práce Preissigovy, Dyrynkovy a Kalábry v obsáhlé, historicky založené studii, Artur Novák líčí vývoj českého knižního umění, retrospektivou od Joa. Mameza až po dnešek, a Karel Teige v článku Moderní typy podává základní zásady konstruktivismu v oblasti typy a polygrafie. Svou stať resumuje: Konstruktivistická typy znamená a předpokládá: 1. Osвобоzení od tradice a předsudků. Překonání archaismu a akademismu, vyloučení kteréhokoliv dekorativismu. Nerespektování tradičních akademických pravidel, pokud nejsou opřeny o optické důvody, ale jsou pouhou ustrnulou formou. 2. Výběr typů dokonale, jasně čitelné, geometricky jednoduché kresby, pochopení ducha a magie tvaru toho kterého typy, užívání těchto typů podle povahy textu, kon-

trastování sázečního materiálu, k vůli většímu zdůraznění obsahu. 3. Dokonalé vystižení účelu a splnění úkolu. Rozlišení mezi jednotlivými účely. Jiné posteláty klade reklama, jež má být viditelná z dálky, jiné vědecká kniha, jiné poesie. 4. Harmonické vyvážení plochy a rozvrhu sazby podle objektivních optických zákonů. Přehledné rozčlenění a geometrické zorganizování. 5. Využitkování všech možností, které poskytují nové a poskytnou další technické objevy, (linotyp, fotografické sázeční stroje, tisk emulsemí), spojení obrazu a tiskem v typofoto. 6. Žádoucí jest nejúžší spolupráce projektanta-grafika s odborníky v tiskárně, tak jako je nutná kooperace projektanta-architekta se stavebním inženýrem, podnikatelem a realizátorem; le tu nutná specialisace a dělba práce a zároveň nejtěsnější kontakt. V tomto resumé, které citujeme, jsou podány v hlavních rysech principy moderní, funkcionální typy. Číslo je doplněno Brašňovským článkem o knižních vazbách a Chvátlovou studií o českém exlibris. Nová česká knižní grafika je tu zastoupena jednou ilu-

KNIHTISKÁRNA „ORBIS“

PRAHA XII., FOCHOVA 62

DOPORUČUJE SE KU PROVEDENÍ

PRACÍ TISKOVÝCH VŠEHO DRUHU

TELEFON Č. 519-4-1*

126

straci J. Šimy a četnými ukázkami prací O. Mrkvíčky a K. Teigeho. Toto trojčíslo je důležitý, dokumentární a velmi poučný, při své obsáhlosti, sborník moderní české typy a knižní grafiky. Vzhledem k tomu, že bylo vydáno pro lipskou výstavu, jsou připojeny německé překlady všech článků. Přátelům krásné knihy a nové typografie doporučujeme toto trojčíslo a vůbec všechna nová čísla „Typografie“ velice vřele. — 2 —

Ruský balet Diagilevův v Praze v „Neues Deutsches Theater“ dne 21., 22., 23. listopadu 1927. Byl poučením v několikerém ohledu. Tento soubor je nejen moderním baletem, je celou historií od Petipy k Fokinovi, Nižinskému a Masinovi. A v této historické přehlídce, kterou předvedl pražským repertoárem, tím více zdůrazňuje se technický názor Diagilevovy družiny na umění. Tato technika vzdaluje jej diletantismu duncanovskému, sociální hygieně dalcrosovské i obsahové výrazovosti labanovské. Umění jest umění. Ruský balet přinesl tedy doklad, čistotu formy; tanec není ani herectvím ani tělocvičkou, ani náboženstvím. A při veškeré té technické výzbroji neztrácí jedinec z baletu vůbec působení svého temperamentu: Lifor, Vojčikovský, Čerkaš, Danileva, Petrova. Samy o sobě jsou hodnotami kostýmů Picasso k „Tricornne“, průsvitné konstrukce Gabovy a Pemsnerovy (bohužel nefunkčně užitě, v baletu „Kočka“). Choreografie moderní je jedině choreografie Masinova: A hušba: jen Aureova.

J. Honzl.

VANČUROVA SCÉNICKÁ BÁSEŇ.

(Vl. Vančura: *Učitel a žák*. Po první v Osvoboz. divadle v říjnu 1927; režie: J. Honzl, scéna: V. Obrtel. Knižně v edici Plejada R. Škeřtík, Praha 1927.)

U nás, kde hodnota se oceňuje v poměru k přízemnímu okolí a každá dobrá práce je tak překvapivě osamocena, že nedostává kritická měřítka sotva obsáhnou její polehání stín, nebude snad nikdy zcela vystižen klad první scénické básně Vančurovy. Jsme nebezpečně poutáni přeměrem, který nás k soudům rozvázným o opatrným, stahuje se před objevem jako had před nebezpečím. Ale Vančurova práce má význam, jemuž nutno přifknouti predikát: zásadní. Dává na scénu věc hotovou býti divadlem ve smyslu všech moderních divadelních potřeb; je to první české moderní drama, které svou funkci může konati beze zbytku.

Co chceme od divadla? Chceme pohyb preciznější a ohromivější než pohyb ulice, chceme hlas silnější a jemnější než hlas života, chceme v krychli jeviště vše, čím vládně svět, je-li mnohost života roztláčená a ztracená v nepřehledné síti rovnoběžek a poledníků, je větší divadlo, aby jí dalo řád, aby ji organizovalo, neztrácejíc ani píď z její půdy, ani zvuk z jejího hlasu, ani jediný rys z její tisícíhlavé tvárnosti. Fantastické efekty, grotesknost, scénické utopie, bohatství revuí, to chce vyjadřovati tuto potřebu organizovaného zmožení. Nuže — Vančura provedl svou v útvaru, který by technicky snesl podobnosti a komorní hrou. Zúžil si scénu, aby v prostoru několika metrů postavil člověka. Celého. Podivného, nesmírně složitého a překvapujícího tím nedozírným světem myšlenek a citů, které tírá bližního prozradit nedovede. Jeho strýc, trpký a zarputilý, stařecky moudrý — a hle, plný touhy po činu, který mu nebylo dáno vykonati! Jeho Jan, bouřící, mladý — a hle, končící v moudrém měšťáctví bez poznání onoho bohatství, které se zove mužstvem! A jeho učitel, básník a vědec, nejvácnější typ muže, jehož vážnost a znalost je jedinou oslavou věčných poletlostí, bláznovství udržujících zemi v dobrodružné gravitaci! V člověku staví Vančura všechnu divadelní dojmavost, všechnu sensačně hledá v proměňání, které člověk žije a které jeho lidé *hraji*. Bez psychologizování. V divadelním dění není místa pro psychologické výklady; Vančurova práce nenese ani stopy tohoto cizorodého života. Život Jana, toť Jan na scéně. Život Doktora, toť Doktor na scéně. Bez předstírání. Ano, Vančurova dramatická básně názorně ukazuje, jak bylo třeba rozbit divadelní realismus, aby se realita dostala na jeviště.

Vančura je divadelním básníkem. Uskutečňuje osen typ, po němž volalo moderní divadlo, dává mu plnou míru té práce, která je básníkovy v divadle určena. V tom je zásadní význam „Učitele a žáka“. A myvíme-li o jeho lyrčnosti, nevzpomínáme Paul Claudela; ale — Apollinairea a epochálního významu jeho „Průš Tireslových“.

Hercům Osvobozeného divadla bylo pracovati se slovním materiálem, vzrácným a křehkým, jehož ohlasu lze sotva nalézt u českých dramatiků. I zde ukazuje se dra-

maticky debut Vančurův jako práce výjimečných formérů, bez příkladů a bez předchůdců. Čtete-li jeho dramatickou báseň pouze očima, chvění těžkých a vybraných slův probíhá patrem úst jako jednotlivé lyrické pásmo, jež nelze navázat, přetřhně-li se. Úkol, kladený tím hereckému souboru O. D. byl vykonán pouze z části: Návlekov, Nedbalem a Rádlem. To byla nejcitlivější stránka představení.

Zcela jinak režie a scéna. Všechny teorie, budované v dobách předcházejících

k praxi Osvobozeného divadla, jakoby byly znovu zopakovány, aby se ukázala jejich pravdivost. Nic z jemného organismu Vančurovy básně, žádná z možností scénické emotivnosti neuniká ani Honzlovi v režii, ani Obrtelovi v jevištní konstrukci. Byl to jeden z nejdokonalejších večerů Osvobozeného divadla. A nejradostnějších. Neboť dokumentoval po své čistý výsledek úsilí o moderní české divadlo, v spolupráci, jakí oficiální scéně je tak naprosto cizí.

Julius Fučík.

Tím, kdož letos prohlásil, že poetismus je mrtvý, říkáme, že přišli ze svého objevu pozdě, neboť romanisti Kuttrové, Kodíčkové et consortes jej přece užili hned při vzniku, a neboť přišli ažky si přišli nevdan, prohlásivše za mrtvých každé v roce, kdy vycházeli řada básnických sbírek Navrálových a především jeho „Akrobat“, kdy se tiskne Bieblova kniha „S lidí, jež dávají čaj a kávu“, kdy vstul Seifertův „Slavík zpívá křemíkem“, kdy F. Halas debutoje nadřadit svou „Sestřičko“, kdy Vančura přelévající svou dramatickou básně „Uliel a Šk“, kdy Závadova španělská „Pasichová“ svázil spíše o novém obkacení než o zániku poetismu! Objevitelů zániku poetismu, čas od času, svědčí se nevídomě sňabovau pseudokritiků, kteří setouli, je obecnostvo není tak početil, aby nevěděla, že opravdu mrtvé je jen to, o čem se už nikdo nemluví. Fakt, že poetismus byl hrubě zplastován přetvárnými epigony a slápkatery, kteří nepochopili vůbec podstatu jeho poslání a drželi se jen klamného povrchového zdání, že sice i nám trápí, ale není důkazem zániku poetismu — spíše naopak! Nezář sňabodu, že ti „kritikové“, kdož prohlásili „zánik poetismu“, byli sami vřikáři „pseudokritičtí“ epigony jeho estetiky, jak smělých vypáči kampaň proti

poetismu, o sň se Pilsa domaliv, že ji vybral, v kalas „Směry a cíle“, jak smělých je mudrování Franklovo, Götterova a španěl, když sňabovč se vzrůstající sílou, intenzitou a bobohatěním poetismu, probouzel se o toto krasit sňabov slůvku, W. Glazzi vřeklil v „Evidata di Letteratura slava“ informativně sňabok o poetismu a oficiální list, „L'Europe Centrale“ glosuje jej, sňe dokonce: „Certe jeune école technique est encore peu connue à l'étranger, mais elle y trouve de toutes parts des analogies, et ne peut manquer d'y influencer vivement les nouvelles générations. M. Glazzi souligne le sens profond du poésisme, réaction de la libre fantaisie contre le réalisme et l'idéologie de l'école prolétarienne. En s'appliquant à définir l'originalité des trois principaux représentants du poésisme, M.M. Seifert, Nezval et Konstantin Biehl, M. Glazzi présente de nombreuses traductions de fragments de leurs poésies. Cette tendance poésique, bien vivante en dépit de tout ce qu'on peut lui reprocher, „a déjà laissé une trace profonde dans les lettres tchéques“, auxquelles ses trois jeunes représentants ont apporté „une note nouvelle, sňabre et jeune, qui se péria posit dans le changement constant des tendances et des sňabov“. Nejděje nás bavělo, když jsme čili v S. Č. le-

posledho sešalou „Raspav Avenida“ nový důkaz o zániku poetismu. Pan F. Kubka (!!) píše tu blaboholně Miroslavu Rutnecu ke knize „Mládě noc“, Těbabe by nás neobtěžlo tato kniha čísti, když jsme nicméně velmi uprostřed témiu látky: „A bylo to i valc čelství, které pletavilo hračky a intelektuálnětické gšé pro quo, t. z. poetismu, a sňabě jte také dlouho sňabpil, až vám polebnal. Napěli jte sňco, co musilo a poetismu vzniknouti: Synthèse mystické a formy — buďba čítu.“ Těbabe neměl p. Kuttrovc jako přitál důkaz! Křavem terevili sňabci: Rutte postistoval Americki groteska, sňabně proveděna, jako když Kodíčke prohlásil 1927: „my básněteli parizana a konstruktivistu“, když jeho básnět štoky protiv prvěm projevu těchto sňabů a sňe ve sňabotičích „Dřevěnků“ a „Žest II.“ jsou ži všobecně sňabepomenoty, a jako když „Mládě divadla“, Dostál a Vř. Holmanna limitři vřkli Osvobozeného Divadla a Jindřicha Honzla, sňe terevto tato hruběchá imitace je kritikou dvošobedovědně sňabky sňaběna za rýřl a zřalou mudrost a hruběchou originalitu. Těbabe se, že poetismu není tak sňabě mrtvé — když je i pan Rutte postistov. R.

Spisovatelka Helena Malířová oslavila své padesáté narozeniny dne 31. října t. r. v kriminále v Kutné Hoře, kde je pro ni uchystána několika-měsíční „sinecura“ za neobhroženou práci pro proletariát a zejména proletářské ženy.

K. M. Čapek-Chod, mládem senior českých spi-

sovatelů, náhle zemřel. Tento významný představitel literárního naturalismu napsal monumentální cyklus románů „lidských dokumentů“, dokumentů, jež dovedou také karikovat své hrdiny. Velikolepost a monumentalita konservativního stylu, které vyznačuje jeho dílo, třeba že nám dnes snad brání, abychom je ještě čili,

nutí nás nicméně, abychom se jí obdivovali.

•

Pro stálý nával látky a nedostatek místa bylo nutno odložit do příštích čísel řadu textů, vycobraných zpráv i referátů. Redakce upozorňuje pp. spolupracovníky, že nemějí jim odpočívati zvláštními dopisy a že rukopisů nevrací.

RED

měsíčník pro moderní kulturu

4



Jacques Lipchitz

spolupracovníci: collaborateurs: mitarbeiter:

Hans Arp, J. Babel, Willi Baumeister, Konstantin Biebl, Pierre Albert Birot, C. Brancusi, Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Max Ernst, J. Fučík, L. Feininger, J. Honzl, Paul Klee, Lautréamont, E. Linhart, Jacques Lipchitz, El. Lissickij, Jiří Mařánek, Pierre Minet, Moholy-Nagy, Murayama, P. Picabia, E. Piscator, V. J. Průša, Man Ray, Z. Rossmann, J. Seifert, Yves Tanguy, V. Tatlin, L. The-remin, Tristan Tzara, B. Václavěk, J. Vesko-vec, F. C. Weiskopf

leden 1928

DEON

6 Kč

ReD

Tel. 43300, Čis. bek. sítna 209971.

REVUE SVAZU MODERNÍ KULTURY „DEVĚTSIL“. Vychází 1. každého měsíce, kromě prázdnin. REDIGUJE: KAREL TEIGE, PRAHA. Redakci zastupuje v Braš Dr. B. VÁCLAVEK, Brno-Židenice, Vaškova 11. Vydavatel a nakladatel: Jan Fromek, nakladatelství ODEON, Praha III., Chotkova 11. Předplácí se na rok 60 Kč, na půl roku 30 Kč, jednotlivá čísla po 6 Kč. Pro cizlou valutární úprava.

Čís. 4. N° 4. N° 4.

Leden 1928. Janvier 1928. Januar 1928.

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III. Chotkova 11.

redaktor: *Télégramm adresses: — Envoyer toute la correspondance concernant la direction de la revue:*
directeur: KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague-Tchécoslovaquie
Schriftleiter:

ReD, revue internationale illustrée de l'activité contemporaine. Publiée par l'Union des artistes modernes „Devětsil“, à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Éditeur Jan Fromek, librairie. ODEON, Praha III. Chotkova 11. Abonnements: Un an (10 numéros) — 60 Kč, un numéro — 6 Kč. Pour l'étranger d'après le change du pays.

ReD, internationale Monatschrift für moderne Gestaltung. Schriftleiter: KARL TEIGE, PRAG. Herausgeber: Verein für moderne Kultur „Devětsil“, Prag. Verleger: Jan Fromek, Odeon-Verlag, Prag III. Chotkova 11. Abonnement: Ein Jahrgang (10 Hefte) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

KNIHTISKÁRNA „ORBIS“
PRAHA XII., FOCHOVA 62
DOPORUČUJE SE KU PROVEDENÍ
PRACÍ TISKOVÝCH VŠEHO DRUHU

TELEFON Č. 519-4-1*

Isidore Ducasse comte de Lautréamont

Zpěvy Maldororovy

Seina unáší lidské tělo. Za těchto okolností bere na sebe vznešený vzhled. Napuchlá mrtvola drží se nad vodou; pod mostním obloukem mizí, dále však se objeví poznovu, točíc se pozvolna kolem své osy jako mlýnské kolo a čas od času se potápějíc. Plavčík na lodi zachytí ji bídlem a přitáhne na břeh. Dříve než je tělo odneseno do La Morgue, nějaký čas bývá ponecháno na břehu, aby bylo přivedeno k životu. Sražený dav se sbíhá kolem těla. Ti, kdo stojí vzadu a nemohou nic vidět, tlačí se na ty, kdo stojí vpředu. Každý z nich říká: Já bych se byl neutopil. Lituji mladého muže, skončivšího sebevraždou, obdivuji se mu, ale nenapodobí ho. Leč on, nenalézaje na světě nic, co by ho mohlo uspokojiti a touže po něčem vyšším, shledal zcela přirozeným se usmrtiti. Jeho tvář je jemná, jeho šat je bohatý. Je mu již 17 let? To znamená zemřítí mlád. Ohromený dav nepřestává upíratí na něho své nehybné oči. Počiná se noc. Každý se potichu vzdaluje. Nikdo si netroufá obrátiti utopence, aby z něho vylil vodu, která plní jeho tělo. Každý měl strach, aby se nezdál citlivým a nikdo se ani nepohnul, hlavu vraženou do límce své košile. Jeden odchází, pohvizduje si pronikavě absurdní tyrolský popěvek, jiný luská prsty jako kastaněťami.

Hnán chmurnou myšlenkou, jede Maldoror na koni rychlostí blesku kolem tohoto místa. Spatří utopence; to stačí. Okamžitě zastavil svého klusáka a seskočil z třmenů. Aníž by se štitil, zvedá mladého muže a vylévá z něho množství vody. Při myšlence, že toto nehybné tělo může v jeho náručí ožiti, cítí, že se mu srdce rozbouchává a zdvojnásobuje svou odvalu. Marná námaha! Marná námaha, pravil jsem, a je to pravda. Mrtvola zůstává nehybná a lze ji otáčeti do kterékoliv polohy. Tře mu spánky a jeden každý úd. Dýchá mu hodinu do úst, tiskna své rty na rty neznámého. Konečně se mu zdá, že pod rukou, přitisknutou na jeho prsa, cítí lehký tlukot. Utonulý žije. V tomto vrcholném okamžiku bylo možno pozorovati, že s čela neznámého zmizelo několik vrásek a že omládl o deset let.

Přel. J. S.

KONSTANTIN BIEBL:

S lodi, jež dováží čaj a kávu

S lodi jež dováží čaj a kávu
pojeđu jednou na dalekou Jávu

Za měsíc loď když vypluje z Janova
stane u zeleného ostrova

Pojedem spolu já a ty
vezmeš s sebou jen kuffík a svoje rty

Pojedem okolo pyramid
Loď počká až přejde Mojžíš a jeho lid

S vysokou holí zaprášenými opánky
jde první přes mořskou trávu a rozkvetlé sasanky

Hejno ryb na suchu zvedá svá křídla jako ptáci
letí za vodou a ve vlnách se ztrácí

*Úkoly z první vytištěné knihy básní
K. Biebla: „S lodi, jež dováží čaj
a kávu“*

Na blém polštáři vypadáš jako mulatka
bestak ti svědčí teplejší klima
chouliš se ke mně máš na uších sluchátka
a posloucháš koncert z Říma

Tvé vlasy voní jako vzácné koření
Maňenko má
kdo jednou k tvým vlasům přivoní
stane se kuřákem opia

Na bílém polštáři

Nejdřív po ovoci zvedám ruce
a nejmýš jak na světě mohu.
O tropické slunce, o rovníkové slunce,
ty nejstarší ze všech malajských bohů!

Malý uličník, palmy, před vámi smutně sklání hlavu,
ten, co nejlíp lez po stromech z celé vesnice,
Rád by se dostal k vám na byt a dobrou stravu
mezi kokosy a opice.

Rád by se vyáplhal mezi pestré ptáky.
O barva křídél zářívá!
Tak snadno vznesou se nad oblaky
a do nebe letí za živa.

zrušení interpunkce

pierre albert birot

Výtah z předmluvy k románu-báňi „Grabinoulor“ (300 stránek prózy bez jediného interpunkčního znaménka)

Po přečtení prvního vydání první knihy „Grabinoulor“, kritik Frédéric Lefèvre prohlásil: „Je to krásná kniha, škoda, že jste vynechal interpunkci.“ Četní jsou písemníci a čtenáři, kteří, plni dobroty, vyslovili totéž poňtování.

Všichni tito „přátelé“ mne litovali, že maje podle jejich názoru určité schopnosti, všechno jsem zkazil svou touhou honositi se křiklavou a lacinou originalitou; je zřejmo, že pro ně pro všechny jsem se nepokusil ulít jednodlitou mluvu, nýbrž že jsem jednoduše zrušil interpunkci.

Interpunkce je vynález dosti nový, který možno do jisté míry považovat za projev dekadence.

První písničtí lidé nepocítili potřebu učinit tento vynález, poněvadž to byli básníci a poněvadž poesie — a ta nerozumuje — naprosto nemusí vyznačovat časové intervaly, odpovídající stupňovaným úkonům uvařování; tato psaná báseň byla věcí samou o sobě, jakýmsi záznamem básně zpívané, modulací na několik not, jež vůbec nechtěla být napodobením mluvené řeči. Básníci jsou však vzácní, kdežto rozumáři bují; a jelikož se psalo, chtěli i oni psát a právě oni — skorem okamžitě — byli nutně pfinuceni tím, co chtěli říci, rozkouskovat svou psanou řeč, kterou omezili na pouhé napodobení řeči mluvené, neboť lidský duch za svého přirozeného každodenního stavu je vskutku udýchaný a leze po

schodech stupeň za stupněm. (To, co jsem právě řekl, se ovšem vztahuje na doby quasipředhistorické a opírá se to rozhodně spíš o intuici než o autentické prameny.)

Beru-li v úvahu novovek, nemíním připomínat první tištěné knihy, jež neměly interpunkčních znamének, nebo neobsahovaly než mlhavé pokusy o interpunkci, neboť z tohoto fakta nemohu získat argument, svědčící v můj prospěch; umění interpunkce nebylo ještě stanoveno, avšak podstata textů po něm již volala, očekávala již interpunkci. Je dokonce překvapující, kolik autorů dlouho nemohlo zvyknout jejímu užívání, ač už ji v duchu prováděli: je známo, že spisovatelé 16. století ji dosti zanedbávali a že dokonce ještě La Bruyère velmi špatně interpunktoval své spisy, avšak jeho nakladatel provedl opravy, v čemž měl, na mou věru, zcela pravdu.

Užívání interpunkce se odůvodňuje dvěma účely, jež se navzájem prostupují: rozdělení, odpovídající stupňovanému sledu myšlenek během duševního rozvíjení, rozdělení, jež po stránce fyzické odpovídá usnadnění a umožnění oddechu; když duch postoupil o krok, odpočine si a hlas toho používá, aby si odpočinul také.

Jak jsem již řekl výše, jde-li o to vyloučit čtenáři nějakou myšlenku nebo nějaký fakt, jedná-li se o to vyfotografovat mu jaksi tuto myšlenku a tento fakt tak, jak se jeví tomu, kdo ji pojal nebo kdo jej zná, aby čtenář se ocitl v totožných podmínkách a aby jim stačil, tu čárky a tečky způsobí, že se neudýchá — ani v pravém slova smyslu, ani obrazně —; proto na příklad užívám interpunkčních znamének v této předmluvě.

Nechápu však, že se nepozoruje zásadní rozdíl mezi spísem, který bych nazval logickým a mezi poetickou koncepcí.

Že publikum a čtenáři zůstali v kolejích zvyku, na tom není nic zvláštního; jak však básníci také v nich mohli tak dlouho vydržet? I zde, jako ve všech ostatních uměních, je to vinou nadvlády realismu, povrchního napodobení přírody.

Kterýsi filolog cituje dva Racineovy verše „Ten, kdo chce zabrzdit . . .“ atd. a konstatuje, že za slovem „vlny“ by čárka nebyla škodila, neboť první část věty je značně dlouhá a rádi bychom si oddechli, ale Racine neužil čárky, protože cítil, že oba verše, spojeny, tvoří rozsáhlou křivku, kterou by bylo škoda zlomit. Nuže, mně se zdá nanejvýš samozřejmým, že každé básnické pojetí nemůže být celé než jedinou křivkou a má být jako most o jediném oblouku vrženo jediným rozmachem bez jakékoliv trhliny a bez jediného oddechu. Básník tvoří podle svého rytmu a užívá své slovní hmoty, aby vydal nejplnějši formu, jaké je schopen; tu pak již nerozhoduje krátký dech logiky a nabírání vzduchu, nýbrž jediné jeho tvůrčí síla; jedním slovem, nerozhoduje dech čtenářův, nýbrž dech básníkův — což není vskutku básnickovou povinností zatajit čtenáři dech? Znamená to snad, že škrtám příliš bezstarostně fyzické zákony, kterým vlíční podléháme? Naprosto ne. Naše básně, naše knihy jsou dnes většinou čteny očima; v tom případě tedy otázka dechu nepadá v úvahu. Co se týče ducha, jedná se jen o zvyk: může velmi dobře sledovat báseň, neboť nepotřebuje přemýšlet, usuzovat — nemá jaksi než ulehnout na záda a přijímat; dovolím si jej při-

rovnat v tomto případě k samičce: básník jej právě oplodňuje. Přesto se nijak nebojím čelit předčítání nahlas: dech potřebuje skutečně odpočinku, nemusí však tyto odpočinky podtrhovat, neboť se dá velmi dobře nabírat dechu, aniž by to bylo znát. Jenže až dosud se naopak s radostí užívalo těchto vděchů, aby se naznačily intonace, aby se působilo přízvukovými efekty. Bylo to zcela v pořádku, neboť autor sám vyžadoval svou interpunkcí tento přízvuk a výraz. Já nežádám vůbec od čtenáře expresivnost: nemá, než čísti mé stránky s nejnutejším míním porozumění a s maximálním článkovaním. Jeho čtena má být jakýmsi vrčením, jež vyvolá u posluchače poetickou křeč, je-li ovšem posluchač citlivý a nevzpírá-li se vstoupit do stavu, příznivého vnímání.

Doufám, že údaje, které jsem tu podal, postačí, aby si čtenář domyslíl vše, co by se o tomto tematu dalo říci; rozhodně doufám, že postačí polehtat jeho nejčistší básnickou sensibilitu a přesvědčit ho, že jsem „nevynechal“ — z touhy po originalitě — interpunkci na stránkách, které ho očekávají, nýbrž že naopak tyto stránky jí vůbec nemohou potřebovat, neboť každá kapitola byla ulita jedním rázem a v jedinou slovní hmotu.

Autoris. překl. J. V.

paříž v květnu

pierre albert birot

bulvár slunce jde rovnou k srdci napříč jarem cukr nebo malý obláček vázanka
cifelova věž toho nechápe roztahuje příliš nohy chtěla by si sednout na lavičku a trochu
se strážníkem anebo navštívití museum v trocadéru aby ujistila gotiku svých ^{rozprávět} čtveročko-
vaných citů
ale posléze usnula v stoje jsouc nucena hovořit toliko o výstavě a dívat se jak jezdí
a pak a pak mám všecko paříž na rtech jako cigaretu a toť paříž již vdechují v jerním
kouři
jehož mám plno v ústech nepočítejte tak bolí mne z toho oči když jsou plné barev
o krásné modré zákruty jež kreslí paříž v zahradách mého míru kde vdechují svéžest své
podzemní dráha auto autobus a žert ví co strhnete žalounické papíry a vraťte mi hluk
města
nechtí se zbavití klívek jež klade slunce na květnovou paříž toť bůh jehož vidíme v plných
ulicích
hýím slavně s prostorem a v konečích prstů mám duši mám věčnost jež se mi obrací
na žele
necht' orloj obrací stránky zbývá ještě čistý papír a pohledy jsou květiny které nabízíme
slunci
má radost defiluje v přímce od královského paláce k cisařské hvězdě v plavém životě
osázeném zelenou něhou
celý vesmír je v mé kůži držím léto za ruku v rukavici a všechny obzory jsou na konci
mého pára
koupeme se v geometrických myšlenkách jež rýsuje naděje podle pravítka a kružítká
jme plodem plným šťávy
jme čmárajíce poesii potravu básnickou a dobře nám chutná ten plod jimž jsme my

Pról. J. N.

Original této básně byl atříděn ve sborníku „Frons“

L A S K A V Ý V R A H

Jiří Mařánek

Rolf nevěřil.

Ferry mu nezištně nabídl důkaz.

Trojúhelník? Maskovaný Rolf se domníval, že je asentimentem nekonečně vzdálen jeho grotesky. Proti jediné možnosti znal nesmlouvavě jedinou: Rolf a Nella.

Nella a Tom.

Nevěřil.

Ferry při práci. Momentka se zdařila. Ve chvíli, kdy hlava Tomova sklesla do Nellina klínu a chyprovaný kapesník v její ruce nahradil roucho Veroničino. Málo světla. Plenér není kulisa pro tajné milování. Přesto Rolf neuvěřil momentky ze lži. Ale neroztrhal ji. Zachoval mramorový klíč Japonky, která nedořekla harakiri a vrazila si nůž do břicha.

Dva dny byl Rolf nevěstný.

Chodil za město, pohvizdoval si a střílel z browningu, co mu přišlo do rány. Nediplomatictí milenci neměnili místa a času svých milostných určení.

Třetího dne vstal Rolf z mrtvých. Neúnavný Ferry mu ukázal cestu a pojistil úkryt.

Divadlo v divadle. Jako v Hamletu.

Tomova hlava klesla do klínu Nellina. Malý kapesník v její ruce nahradil roucho Veroničino.

Rolf hodil Nelle k nohám drzou momentku. Polekaně se pro ni shýbla a užasla.

Potom, (dosud z úkrytu), napřáhl ruku, zamířil browninem a povel: Ještě jeden snímek. Mnoho na něm záleží. Posice je dobrá. Pět minut klidu. Než zaostím.

Tom bledl, Nella vyzývavě mlčela.

Pouhých pět minut, opakoval Rolf. Přivítivě! Budete zvěčnění. Myslete na nejkrásnější věci. Můj kodak nelže. Věrně podle skutečnosti. Mnoho na tom záleží.

Uplynulo vražedně tichých pět minut.

Rolf vystoupil z úkrytu, podal polomrtvému Tomovi ruku a řekl hladce: Děkuji vám, pane. Snímek je skvělý. Jste dokonalý objekt pro fotografa. Myslel jsem dokonce, že jste mrtev. Prokázal jste mi svou službu. Poručím se vám.

Osvobozený Tom se vymrštil jako spirála a prchal, nepočítaje stromů satyrského háje.

Nella ho vyprovodila nesoucitným pohledem. Pak zamířila neklidným úsměvem v ústí browningu.

Rolf porozuměl a odpověděl: Jste v době aeroplánů velkolepý snáf. Dnes se mi zdálo o krásných věcech. Prošla jste hlavní této bambitky, abyste políbila Rolfa. Zatím jste nedopatřením našla Toma. Unikl čas půlnočnímu demasko-

vání. Skalpovaná lebka, bez očí, bez mozku. Uchráníš jsem vás oba tohoto rozčarování. Zbývá Ferry. Odměna jeho nezištnosti.

Trpíte vlastní pomstou, řekla chladně. Neváhejte!

Zasluhujete obřadného pohřbu. Půjčte mi svůj kapesník — ten, ten, jímž jste měkce osušila čelo sladkého trpitele.

Vystavil si jeho ozdobný monogram jako cíl a pevnou ranou jej prostřelil. Prázdné místo orámoval černý kroužek.

O mrtvých dobré.

Políbil jí ruku a řekl dvorně: Loučím se s vámi bez epitafu, nebožko LK. Snad se nesetkáme nikdy. Snad jednou, až náhodou objevíte cizí kapesník s prostřelenými iniciálkami. Budete to zase vy a zase já.

Odešel lebce, pohvizduje si, a vesele střelil, co mu přišlo do rány.

Nellu vyprovodil Ferry.

Z chystané knihy: „Milování o ceny.“

GEDALI

I. Babel

Hustý smutek vzpomínek smáčí se na mne vídýckv v předvečer soboty. Kdysi v těchto večerech hladil můj děd žlutou bradou svazky Ihu-Ezra. Moje babička v krajkovém šepci uzlovitými pesty čarovala nad subotní svíčkou a sladce plakala. Dětské srdce se kolébalo v těchto večerech jako korábek na zakletých vlnách. Ó, zletlé talmudy mého dětství! Ó, hustý smutek vzpomínek!

Toulám se po Žitomiru a hledím bázlivou hvězdu. U starodávné synagogy, u jejích žlutých a hostejných zdí prodávají staří židě křída, šmolku, knoty — židě s bradami oroků a s hadry plnými strasti na vpádě hrudi...

Hle, přede mnou bazar a smrt bazaru. Zabíjí se tučná duše přebytek. Němě zámký visí na kramářských boudách a žula dřásdění je čistá jako lysina mrtvého. Míhota a hasne — bázlivá hvězda...

Štěstí mi přišlo až později, přišlo před samým západem slunce. Obchod Gedali schoval se v hluchých, uzavřených řadách buděk. Dickensi, kde byl v ten den tvůj laskavý stín? V tomto obchodě starožitnosti uvídlí bys pozlacené střevice a námořnické provazy, starodávný kompas a vypaněho orla, loveckou vinčestrovku s vyřtým datem 1810 a rozbitý kastrol.

V růžové práznosti večera starý Gedali prochází se kolem svých pokladů — malinký majitel v šedivých brýlích a zeleném kaftanu dlouhém až k zemi. Mne bílé ruce, štipí sivou bradičku a naklání se hlavu poslouchá hlasy neviditelných, slepých se k němu.

Bouda, jako krabička zvědavého a seriosního hořka, ze kterého bude profesor botaniky. Jsou v ní i knoflíky, i mrtvá baňočka, a jejímu malému majiteli říkájí Gedali. Všichni odešli z bazaru, Gedali zůstal. A prolétá se labyrintem globů, lebek a mrtvých křetů, mává pestrým košťátkem z kohoutích per a ztoulává prach z uvadlých květů.

A už sedíme na prázdných soudcích. Gedali zkrucuje a rozkrucuje úzkou bradu. Jeho cylindr houpa se nad námi jako černá branka. Teplý vzduch teče kolem nás. Nebe nemá barvu, Němá krev lije se z přečvržené láhve tam nahoře a mne obklopuje lehká vůle tlení.

— Revoluce — dejme tomu ano, ale což sobotě řekneme ne? — tak začíná Gedali a spoutává mne hedvábnými provazy svých šedivých brýlí. — Ano, křičím já revoluci, ano křičím já, ale ona se schovává před Gedalim a posílá do předu jenom kulky... — Do zavřených očí slunce nevchází —

odpovídám já staříkovi — ale my rozpá-
feme zavžené oči...

— Polák mi oči zavřel — šeptá stařík
sotva slyšitelně — Polák, zatracený pes.
Vezme žida a vytrhá mu bradu. Ah, pes!
A vída, bijou ho, slého psa. Toť znamení,
toť revoluce. A pak ten, který bíl
pes, říká mi: dej mi v kontrolu tvůj gra-
mofon, Gedali... Mám rád hudbu, pane,
odpovídám revoluci. Ty nevíš co máš rád,
Gedali, střílet do tebe buďna, pak to po-
znáš, a já nemohu nestřílet, neboť jsem
— revoluce...

— Nemůžete nestřílet, Gedali — říkám já
staříku, — neboť je — revoluce...

— Ale Polák střílel, můj laskavý pane,
protože on je kontrarevoluce; vy střílíte
proto, že jste revoluce. A revoluce — to
je potěšení. A potěšení nerado má v domě
sirotky. Dobré věci dělá dobrý člověk. Re-
voluce, toť dobrá věc dobrých lidí. Ale
dobří lidé nevraždí. Znamená, že revoluci
dělají zlí lidé. Ale Poláci jsou taky zlí
lidé. Kdož pak řekne Gedalima, kde je re-
voluce a kde je kontrarevoluce? Studoval
jsem kdysi talmud, mám rád komentář
Rake a knihy Majmonida. A jistě jiní
chápevní lidé jsou v Žitomíru. A tu všichni
my poučení lidé padáme na kolena a vo-
láme nahlas: běda nám, kde že je sladká
revoluce?...

Stařec zmákl. Spatřili jsme první hvěz-
du prořadající se mléčnou drahou.

— Nastává sobota — důležitě pronesl
Gedali — židé musí do synagogy.. Pane
soudruhu — řekl vstávaje a cylindr jako

černá branka zahoupal se na jeho hlavě
— přivezte do Žitomíru trochu dobrých
lidí. V našem městě je jich nedostatek,
aj, aj nedostatek! Přivezte dobré lidi a
my jim dáme všechny gramofony. Nej-
sme nevrzdílanci. Internacionála — my víme,
co to je Internacionála. Já taky chci Inter-
nacionálu dobrých lidí, chci, aby každá
duše byla vzata pod kontrolu, aby jí dali
příděl podle první kategorie. Na, duše,
jž prosím, těš se ze života. Internacio-
nála, pane soudruhu, to vy nevíte, s čím se
to jí...

— S prachem se jí — odpovídám staří-
kovi — a koření se nejlepší krví...

A pak, do svého křesla z modré tmy
usedla mladá sobota.

— Gedali — povídám — dnes je pátek
a už nastal večer. Kde je možná dostat
židovský přeclík, židovskou sklenici čaje
a trochu výměnkářského boha v té skle-
nici čaje?...

— Není — odpovídá Gedali dávaje zá-
mek na svoji krabičku — není. Vedle je
jídélma a dobří lidé v ní obchodovali. Ale
tam už nejedí, tam pláčou...

Zapnul svůj zelený kaftan na tři koš-
témé knoflíky. Oprávil se koboťtými pery,
polil vodičkou měkké dlaně a vzdálil se —
drobouzný, osamělý, snivý, v černém cy-
lindru a s velkými modlitbami pod paží.

Nastává sobota. Gedali — zakladatel vy-
sňené Internacionály — odešel do syna-
gogy modlit se.

Z knihy „Rudá jízda“ přel. J. F.



Schnurrhut



Das Meer



Ein
Nabel



Die Nabel-
flasche



Schnurruhr



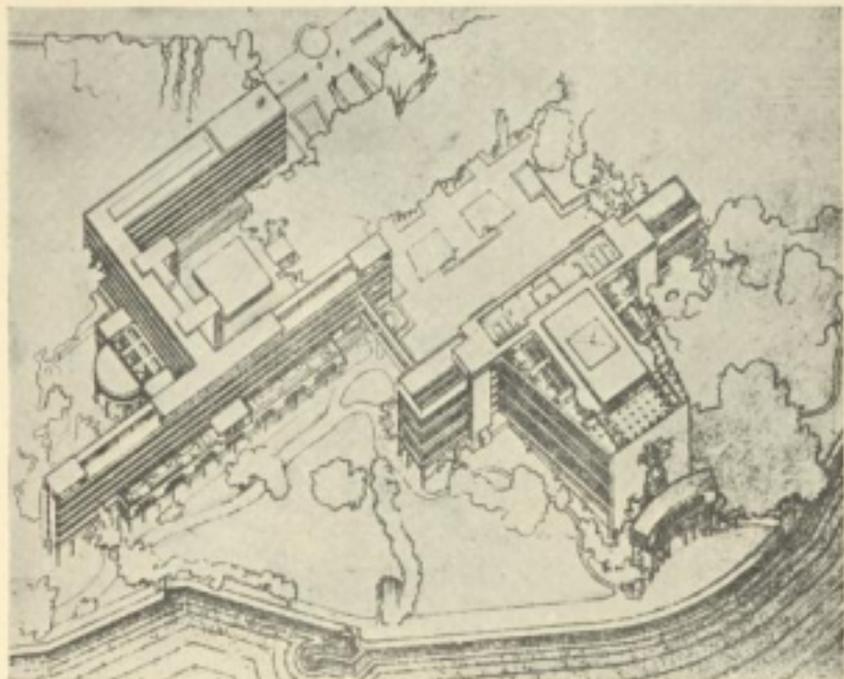
Eierschläger



arabisch

hans arp: arpaden

Le Corbusier & Pierre Jeanneret

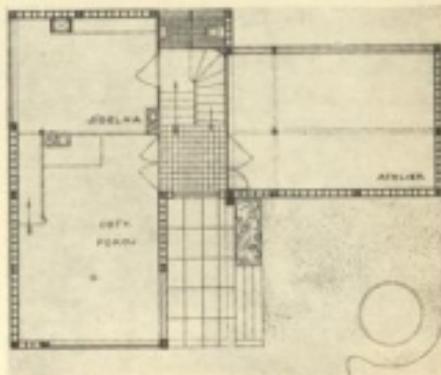
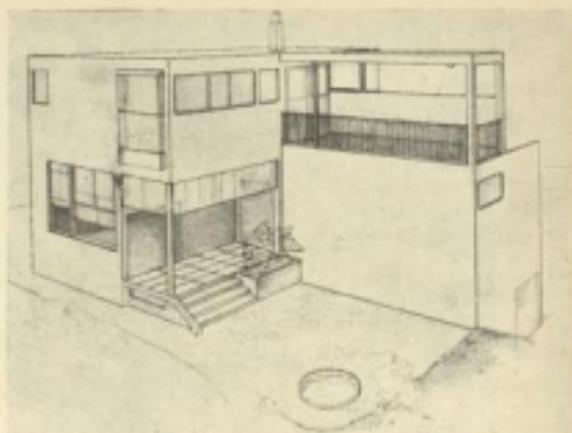
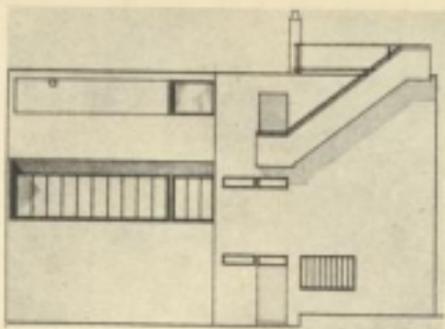


Cizé „Stavba“

Soutěžný návrh na palác Společnosti Národů v Ženevě

Palais de la Société des Nations à Genève. Vue perspective

Völkerbundpalast in Genf



Evžen Linhart:

Atelierový obytný domek v Praze

Maison particulière à Prague

Atelier-Wohnhaus in Prag



f y s i c k á k u l t u r a v s s s r

Boj za Rusko syté, zdravé, vzdělané a světlé

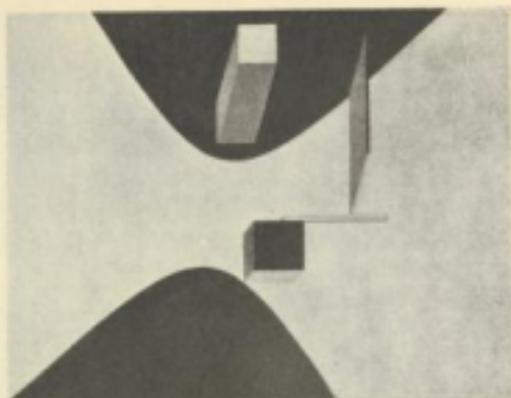
F. Pilek

Roku 1920 na konferenci krasno-presněnského obvodu řekl Lenin: „Začali jsme veliký boj, který hned tak neukončíme, boj za Rusko syté, zdravé, vzdělané a světlé.“ K tomuto boji byly zmobilisovány všechny síly sovětského státu, mimo jiné i všechny prostředky tělesné výchovy. Sovětské zákonodárství zajistilo již mnohé úspěchy na této frontě: v desátém roku svého trvání sovětský stát snížil dělničtí pracovní dobu na 7 hodin denně. Práce žen a dětí je chráněna, mládež do 16 let má kratší pra-

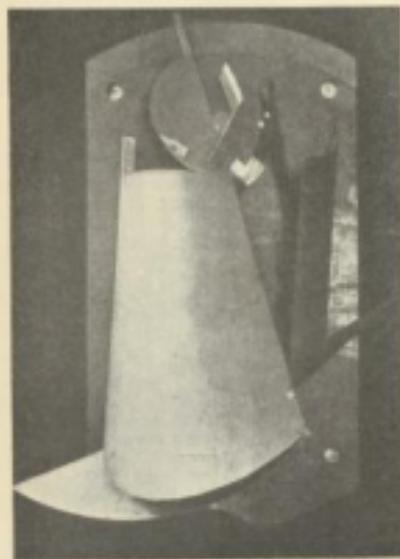
covní dobu, v továrnách je zaveden stálý zdravotní dozor, pro dělnictvo jsou zřizovány ozdravovny, domy odpočinku atd. Komunální politika dalekosáhle řeší otázky zdravého bydlení, zásobování vodou a světlem, kanalizace a pod. Nade vše však vyniká otázka *ozdravení a uchování pracovní síly ve výrobním procesu*. K řešení této otázky povolána tělesná výchova, jejíž úkoly, stručně shrnuty, jsou: *1. Podporovat normální dovršení období růstu a uzpůsobování organismu. 2. Připraviti mládež-*

El. Lissickij:

1919



PROUN



Centre-relief

1917

Centre-relief

V. E. Tatlin

stvý organismus na různé druhy práce a zvýšiti jeho kvalifikaci pro ně. 3. Poskytnouti dospělému pracujícímu obyvatelstvu metody jeho ozdravení. 4. Dovésti na úroveň plného zdraví a udržeti na ní bojovníka, bránícího vymožnosti revoluce.

Agitace, propaganda a praktické zavedení návyků osobní hygieny v životě každého dělníka, všestranná tělesná příprava zdravé, organizované dělnické síly, spolupráce při výběru povolání, uchování zdraví základních revolučních kádřů dělnických, zlepšení potomstva dělnické třídy, součinnost v díle povznesení produktivnosti práce, profylaxe, ochrana před nemocemi z povolání, a boj proti škodlivému vlivu některých pracovních odvětví, to jsou momenty, s nimiž musí počítati tělesná kultura a také dostává se do úzké souvislosti s racionalisací v sovětském státě.

„Tělesná kultura v dělnickém státě musí především racionalisovati a tudíž i ozdraviti náš pracovní režim, umožniti i naučiti pracovat jak náleží, musí vytvořiti disciplínu v práci, abychom nepřepínali svoje síly a získali maximum výsledků při nejmenší ztrátě sil, t. j., abychom povznegli produktivnost práce. Proto vědeckou organizaci práce lze považovati za jeden druh tělesné kultury.“

Tyto úkoly zřejmě liší tělesnou kulturu v sovětském státě od tělesné výchovy v buržoasních státech:

Lyonel Feininger:

1926

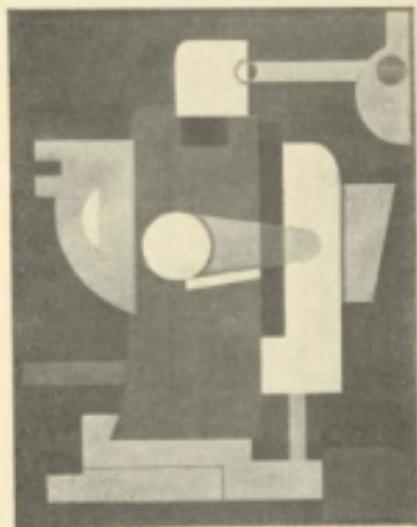
Moře
Stiller Tag
am Meere
La mer



„V kapitalistickém státě proletariát nemůže si vytyčiti úkoly tělesného ozdravení, nevytyčív si současně předběžnou podmínku tohoto ozdravení, — zničení kapitalistického zřízení. Tuto předběžnou podmínku u nás splnil Říjen.

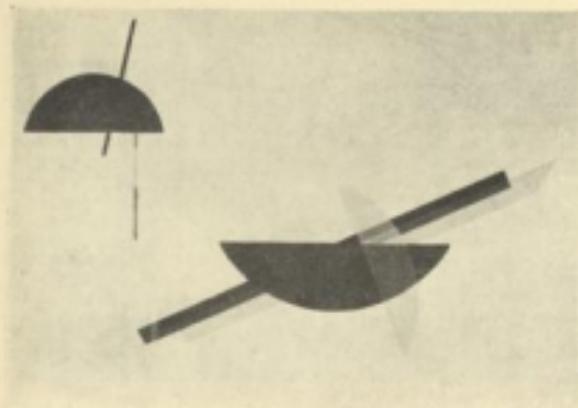
Kapitalistický režim byl zničen a objevila se zásadní možnost vytyčiti problém tělesné výchovy a ozdravení osvobozeného lidu. Hle, proč v Sovětském svazu problém tělesné kultury proletariátu staví se jinak, šfe, než v kterémkoliv evropském státě. Můžeme mluvit o rozsáhlých eugenických, obecně ozdravujících úkolech fyzické kultury, o ozdravení rasy.“

Před tělesnou kulturou v SSSR. stojí ještě mnohá a mnohá překážky. Je to především neblahé dědictví carského režimu, za nějž umírala více než tři miliony lidí ročně, v srovnání s průměrnou evropskou úmrtností dvakrát více. 25% úmrtí bylo zaviněno barbarickými podmínkami životními a pracovními. Válka ještě zvýšila tyto bídné poměry. Ztráty Ruska jsou vyjádřeny číslicí 7 milionů mrtvých. Invalidů zbylo 1½ milionu. K tomu druzí se i důsledky epidemií. Jen skvrnitý tyf zachvátil na 10 milionů lidí, což při průměrné úmrtnosti 10% znamená ztrátu jednoho milionu životů. Tuto neutěšenou bilanci doplňují ještě leta boje s protirevolucí a hladová léta, jež zkrušila 15 milionů lidí a pohltila 5 milionů lidských životů. Doplňme-li tento obraz biologického stavu obyvatelstva Ruska cha-



Obraz - Tableau - Bild

Willi Baumeister



Moholy-Nagy:

(bauhaus) 1922

Konstrukce
Construction
Konstruktion

rakteristickou črtou, ukazující nám pracovní metody primitivního ruského člověka, vyjádřené v příslovi: „Dokud si nestříhneš pupek, nearubneš doubek“ a připomeneme-li, že tělocvik a sport za starého režimu byly výsadou bohatých, lid že zůstal neuvědomělý ve směry sanitárním, pak nám tím více vyniknou velké úkoly tělesné kultury v Sovětském svazu.

Tělesná kultura v SSSR, má však i jiné úkoly. Stala se důležitou součástí všeobecné kultury, je magnetem přitahujícím široké vrstvy pracujícího lidu v městech i na venkově, k politické i všeobecně-kulturní výchově.

„Tělesná kultura musí být chápána nejen s hlediska tělesné výchovy a odzdravení a jako jedna ze stránek kulturně hospodářské a vojenské přípravy mládeže, ale i jako jedna z metod výchovy mas a zároveň jako prostředek přímknutí širokých vrstev dělnických a rolnických k té či oné stranické organizaci, jejím prostřednictvím dělnicko-rolnické masy uvádějí se do sociálně-politického života. Tělesná kultura musí být nerozlučitelnou částí všeobecně-politické kulturní výchovy a vzdělání, odzdravení mas a musí být zahrnuta ve všeobecný plán činnosti veřejných i státních organizací a institucí (odborů, rudé armády, kom. svazu mládeže, školy, orgánů zdravotnických atd.).“

Tak určuje ústřední výkonný výbor vše-

svazové komunistické strany (v resoluci z 13. července 1925), další úkoly tělesné kultury. V praxi také vidíme, že jsou to především odborové organizace a komunistické mládež, jež jsou hybnou pákou tělesné výchovy v Sovětském svazu, podporovány státními orgány zdravotnictví, školství a osvěty, ochrany práce, rudé armády atd.

Obyvatelstvo SSSR, podalo nejlepší důkaz pochopení úkolů tělesné kultury přímo živelným nástupem do tělovýchovných organizací.

Rozvoj tělesné kultury nezastavil se pouze u měst, nýbrž šíří se i na venkově, zasahuje i východní národy, proniká i tam, kde za carského režimu nebylo vůbec potuchy po nějaké kultuře. Postupuje od nejútlejšího věku až po nejzráší hranice lidského věku, zasahuje mužské i ženské pohlaví.

Tento rozvoj postupuje ruku v ruce s vědeckým badáním v oboru tělesné kultury, jež soustřeďuje se hlavně v moskevském Inžyskultu (gosudarstvennyj centralnyj institut fyzičeskoy kultury — státní ústřední ústav tělesné kultury). Vytkl-li si Inžyskult „sblížiti vědu s životem za účelem přímé pomoci dělníkům a rolníkům v jejich boji za nové zřízení a nový způsob života“, vidíme, že v praxi opravdu tento úkol plní, projdeme-li třeba jen jeho budovou v bývalém nikolajevském sirotčíně.

ci, kde vedle poslucháren jsou zřízeny laboratoře vědecké kontroly, experimentální psychologie, psychotechniky a výběru povolání, kardiologická a fyziologická laboratoř, kabinet gynaekologický, pedologický, pedagogický, biometrický a roentgenologický, poradna pro tělesnou kulturu, pro léčebný tělocvik a zdravotvědu, poradna psychotechnická a pro volbu povolání, kabinet léčebného tělocviku a kabinet lékařské prohlídky. Infyskult má základní čtyřleté oddělení s dvěma odbočkami: a) inspektorsko-organizační, b) léčebně-profylaktiční, dále pak lékařsko-pedologické roční oddělení, krátkodobé speciální kurzy pro lékaře pedagogy a praktické pracovníky, roční technikum. Za léta své existence Infyskult dal Sovětskému svazu 1299 odborně školených pracovníků. S Infyskultem pracuje CIT (centrální institut truda — ústřední ústav práce), vojensko-medicinská akademie, ústav pro nemoci ze zaměstnání,

universita, charkovská akademie věd, vyšší kurzy tělesné přípravy rudé armády a jiné ústavy. V Leningradě pracuje Leningradský ústav tělesné výchovy P. F. Lesgafta, na Ukrajině zřízena katedra tělesné kultury. Konají se vědecké konference odborných pracovníků, vydává se bohatá literatura — a ve městech i na vesnicích mohutní tělovýchovné organizace, síť rad tělesné kultury roste v guberniích i újezdech, východní kšlaky přijímají tělesnou kulturu stejně radostně jako vesnice na Bílé Rusi.

Sovětský svaz na příklad užitím tělesné kultury realizuje slova Marxova: ve výchově budoucnosti práce a věda budou zaujímat stejné místo, tělesná výchova, tělocvik, práce rukou i práce rozumu musí harmonovat i vzájemně se doplňovat, protože to jest jediná metoda pro výchovu všestranně vyvinutého člověka a také jediný správný prostředek k povznesení společenské výroby.

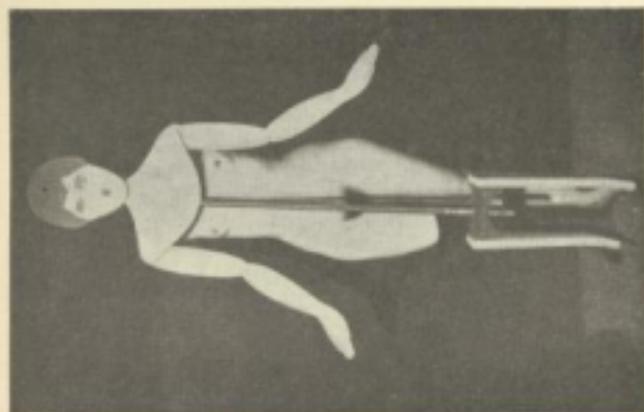
*sur un clou
machine à coudre décomposée en hauteur
déranger les morceaux du noir
voir jaune couler
ton coeur est un oeil dans la boîte de caoutchouc
coller à un collier d'yeux
coller des timbres postes sur tes yeux*

*partir chevaux norvège serrer
bijoux vers tourner sèche
veux-tu? pleure
lèche le chemin qui monte vers la voix
abraham pousse dans le cirque
tabac dans ses os fermenté*

*abraham pousse dans le cirque
pisse dans les os
les chevaux tournent ont des lampes électriques au lieu de têtes
grimpe grimpe grimpe grimpe
archevêque bleu tu es un violon en fer
et glousse glousse
vert
chiffres*

**Tristan
Tzara**

saut
blanc
cristal



MAN RAY

1922

tristan tzara:

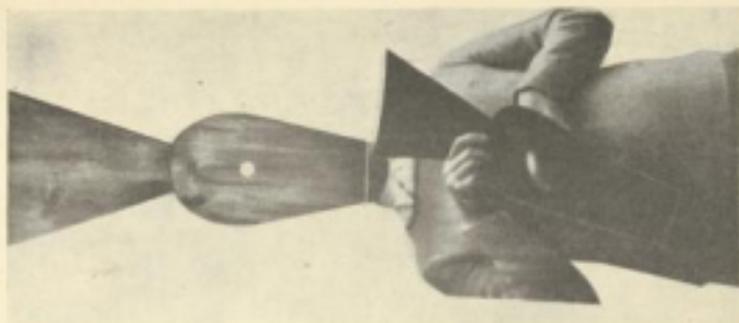
skok bílý kristal

*na hřebíku
šicí stroj do výšky rozložený
porouchatí kousky černí
viděti žlutou teci
tvé srdce je oko v kaučukové schránce
přilepiti k náhrdelníku oči
přilepiti poštovní známky na tvé oči*

*odjeti koně norskó tisknouti
klenoty verše otáčeti suchá
chceš? pláče
lízej cestu která stoupá k hlasu*

*abraham pohání v cirku
tabák kypí v jeho kostech
abraham pohání v cirku
moči v kostech
koně se otáčejí místo hlav mají elektrické lampy
šplhá šplhá šplhá šplhá
modrý arcibiskupe jsi železnými houslemi
a kdáká kdáká
zelený
číslice*

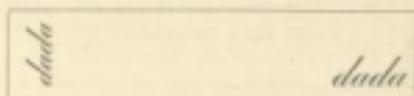
(Přel. Jaroslav Seifert.)



hans arp
1924



T. Murajama (Tokio)
1923



Francis Picabia
1920

Pierre MINET:

● BEAUTÉ

Immuables crispations de faces ployées—

Membres restrictionnés sur des contorsions satisfaites—

Et la plainte a chue, comme le ronflement d'une hélice en mer; les yeux renfermés dans l'attente, écoutent craquer la chair brutale qui se soulève et se pâme en soubresauts élastiques—

Même il y a les tentures nulles qui dansent une ronde, devant les paupières baissées—

Et après, il n'y a plus que le dégoûtant saisissement de la nudité brusquante—

● AMOUR

Seule, était sa tête d'archange—

Il y avait autour d'elle les expressions boueuses de la concordance nue des idées sans valeur—

Je l'avais vue se styliser en de longues étreintes avec ses membres —

L'exorbitante musique se plaisait en des contours vicieux, planant sur les étoffes trop unies et divagantes—

Seul, était le soleil qui minaudait sur les risques des caresses— Mais hypocritement, il savait taquiner les feuilles balançantes, qui se pâmaient en effluves phosphorescentes—

TANEČNÍ MASKY PRIMITIVŮ

Jindřich Honzl

(část II.)

(Dobrotě)

To, co taneční masku primitivů vzdaluje věcné reproduktivnosti, co na nich je nenapodobivého, to je činí přes všecku vzdělanost věků moderními. Neboť jsou poučením pro emocionální prostor, pro nové výtvarnictví. Krychle, koule a válce jsou dokonalostmi harmonického prostoru, jenž jímá také ducha, asi stejně jako harmonie matematické rovnice nebo přesnost energetického vzorce fyzikálního. A péče schází jim nějaká skutečnost, „dotyk“ čehosi, co se zdá neanalyzovatelné. Vzorce matematiky a dokonalosti geometrie nejsou „milčím“, jsou jenom vzorci harmonie a „krásy“. Plastika černooká nemá ani neskutečnosti abstrakt, ani skutečnosti přírodním. Nezobrazuje předmětů. Zobrazuje, vyvolává, produkuje emoci. Nemí jen vzorcem nebo zákonem bez skutečnosti, ani nechápe a ne-

napodobuje nějaké přírodní jednotliviny, ve které není „zákona“, nebo vztahu, jež by nebyl s to působit a soustřeďovat kolem sebe vlnění vnímajícího nitra. Taneční maska primitivních národů, středoasijských, afrických, vnitrozemních Indiánů, Laponců, Javanců atd. liší se — právě tímto velmi moderním ponětím „přirozenosti“ a „reproduktivnosti“ — od klasické masky řecké a římské. Antická maska — byť byla typická, byť její dokonalost se zákonitě vyvíjela po dlouhá století, aby dosáhla maxima účinnosti — tato maska je v základě vedena stejnou formální zásadou, jako líčení nebo maska starého herce v nedávném dramatu. Byť i antická maska měla ty přednosti, že byla více objektivisována než líčení hercovo, jež je zcela individuální, byť i maska antická byla divadelnější, než maska dnešního her-



*ani dada, ani surrealistický obraz, nýbrž reklamní tableau
toudrny na kartóle*

*Ni dada, ni surrealisme, mais un tableau de réclame d'une manufacture de
brosses*

*Nicht dadaistische oder surrealistische Malerei sondern Reklametafel
einer Bürstenfabrik*



Kraba — Dessin — Zeichnung

Ives Tanguy



Paul Klee:
1923

Ohoivý vltř
Vent de feu
Feuerwind

ce, to jest: proměňovala zcela herce, neboť přikrývala na něm povrch, jež nelze proměnit kostymem: tvář a její výraz, a odnaturalisovala tak projev divadelní—přece antická maska má zcela jinou ctižádost (a již vědomé uměleckou), než maska primitivů (jež není uměním a uměleckou specialisací). Maska antická zobrazuje tváře zlosti, hledí charakterisovat smějící se tvář, stává se umělecky dokonalým představením toho, jak se duševní hnutí citová odrážejí na lidském obličejí. Masky antické jsou typy strachu, hrůžnosti, hrůžného zaslětí zločinem, bolesti atd. Tyto reprodukce vnějšku, který se utváří emoci, nejsou a nemusí vyvolávat emoci u diváka. Vzbuzují jeho soudnost, nutí ke kritičnosti, která srovnává skutečnou lidskou tvář zvrážděnou hněvem nebo hrůzou a masku Oidipovu nebo Aiantovu.

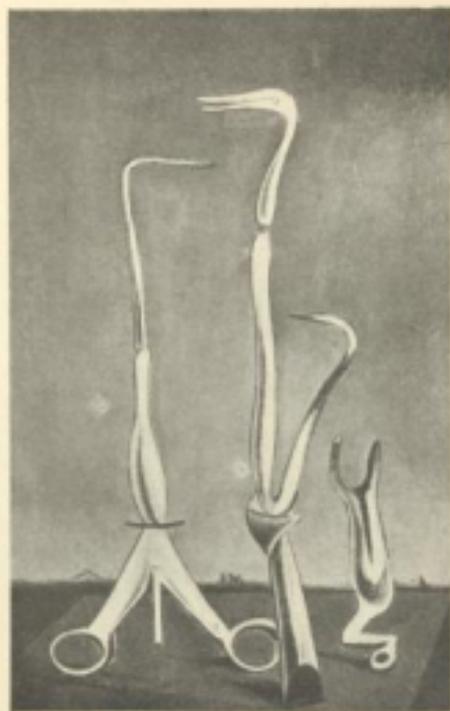
Ctižádost řeckého umělce divadelního směrem k dokonalosti má původ ve větší životní členitosti antického života, který proti homogennosti a jednoduché organizaci primitivního klanu nebo kmene je už pokrokem civilisace v postupu pracovních metod a zároveň specialisace řemeslné a výrobní. Hodnoty nejsou již bezprostředně dány a bezprostředně zažitý. Hodnoty se mění, srovnávají, kritisuji, jsou nahrazovány lepšími, jejich trvalost je relativní a řád,

který je pro primitiva trvalý osadově, neměnný a předurčený (jako jméno dané při přijetí novorozence do kmene určuje zároveň jeho místo ve společnosti a je takřka orakulem jeho budoucího života a jeho osudem), tak antický řád naproti tomu je ohrožen ze všech stran, jako jsou ohroženy nejen hodnoty dožství, zákona a vlády,—ale i práce a umění. Stejně tak i obsah psychického života antického je již velmi diferencovaný, a nakořik jsou vniterná hnutí u primitiva komplexní (představy, jež jsou spojeny s afekty v nedělitelný psychický celek), natořik naproti tomu řecký kriticismus ohraničil již představu od hnutí citových, ale nejen to, vymezuje představu až k samé mezi přesnosti, nadřazuje představě logicky dokonalější pojem, tvoří definici, zákony logiky, abstrakta nezávislého intelektu a... je krátce předokladem filosofického názoru moderní společnosti i s jejími krisemi intelektu, citové vnitřnosti, podloměné vůle i s její dekadencí.

Maska a líčení herce našich divadel je jen dovršovaná řada vývoje od antické masky a má ještě tytéž formální zákony a snahu k téže dokonalosti. Není-li už maska našeho herce typem strachu, stařecké rozvahy nebo utrpení, typem nehybným a tím tedy důraznějším, chce přece být typem, avšak a bohatším množstvím výrazů, cha-



Polka — Le fauil — Gewehr
 („Les malheurs des immortels“)



Pterodopsis — L'histoire naturelle — Naturgeschichte

Max Ernst



Constantin
Brancusi:

Spící
Musa
La Muse
endormie
Schlafende
Muse

rakterem, jehož jednota a trvalost spočívá nikoli v jediném záchvatu psychy, ale ve stejném usměrnění *každého hnutí citového i voňního*. Nestačí tedy už nepohyblivý typ, ale pohyblivá tvář naličená do Hamleta, Solnessa a Živé mrtvolky. Herec, jehož naličená tvář stala se hranicí dokonalosti *v zobrazení obličejů*, cítí však a poznává, jak ztrácí vztah k obecnstvu, jak z temného hlediště na něj zárají spousty nešťastných očí, nezakrývajících svou lhostejnost, svůj odstup, nesouhlas kritika, hledající pozoruhodné chvíli, kdy difference charakteru zobrazeného a herce vydráždí je k protestu, smíchu, pobavení. Ličení a maska hercova nestřídá v diváckých hrůz, překvapení, veselost a nenávisť, ale střídá v nich uspokojení nebo protesty, ironii nebo zadostiučinění. A tak na konci vývoje poznává se, že maska a ličení herecké ztratily vůbec účel, že proti ličení dnešního herce je primitivní maska formálně uměleckou dokonalostí, neboť má to, co jí zařazuje do moderního umění: svou emocionální funkci. Její funkce ovšem nelze přenést ani napodobovat modernímu životu, neboť nám nelze

se přibližovat k věcem tak jako primitivovi, jemuž jsou nejen „hmotou“, a jenž pokaždé „k datům svých smyslů o věci vnějšího světa připojuje naději nebo bázeň z ní, a pod touto formou bázně nebo naděje cítí emanaci skutku příznivého nebo škodlivého; emanace — ačkoli je nehmotná a nepozorovatelná smyslům — není péče o to méně skutečná než city, které vzbuzuje“ (Ch. Blondel). Každá evropská mystika a každý evropský symbolismus je slabý proti živoucí síle, jakým vstupují věci a zvláště tyto umělé skutečnosti masek do nitra primitíva. Nám už nelze „pocítovati“ slov, „pocítovati“ kamenů, oblak ani hvězd. U primitíva jde toto „pocítání“ masek až k základním pocitům podmiňujícím život. Neboť maska = hlad, tanec = válka a smrt. Učiníť slova nositeli symbolů místo pojmů, a zachvátíť liníí přímo nitro, to, oč se stejně namáhá Mallarmé jako Picasso. Ve snaze po odpředmětnění došlo se po Picasovi až k tvarům zcela abstraktním a po Mallarméovi ke hře se slovy a slabikami. Chceme-li nazvat vztah primitíva k věcem mystickým, pak moderní „zmy-

Philippe Soupault: Westwego

Podivný cestující bez kufrů
Nikdy jsem neopustil Paříž
Moje paměť mne sledovala krok za krokem
moje paměť šla za mnou jako psík
byl jsem hloupější než beránci,
kteří o půlnoci na nebi svítí
je velmi horko
říkám si tise a velice vážně
mám velkou šířeň mám jistě velkou šířeň
mám jem svůj klobouk
herbát a smát
otec vzpomínek
ale dnes večer jsem v tomto městě
za každým stromem na ulici
čláh vzpomínka až půjdu kolem
to jsi ty má stará Paříži
tvé památky jsou kilometrovými patníky
mé únavy

poznávám tvoje mráčky
které se chytají za komíny
aby mi daly zlobem či dobrém jitra
v noci světélkujíš
mám tě rád jako máme rádi slona

všechny tvé výkřiky jsou pro mne výkřiky
něhy

jsem jako Aladin v zahradě
kde kouzelná lampa svítila
nic nehledám
jsem tu
sedím na terase kavárny
a směji se na celé kolo
myslím-li na všechny své proslulé cesty
chtěl jsem do New Yorku nebo do Buenos
Aires
poznat moskevský sněh
jednoho večera odcestovati na palubě
parníku
na Madagaskar nebo do Šanghaje
vzhůru po Mississipi
jel jsem do Barbizonu
a četl jsem znovu cesty kapitána Cooka
ulehl jsem na pružný mech
psal jsem básně ve stínu chudobky
trháje slova jež visela na větvích
vláček mi připomenuť pacifickou dráhu
a dnes večer se usmívám protože jsem tu

PŘEL. JIŘÍ FOSKOVEC

Byl to dlouhý proces, jímž krystalisoval onen románový útvar, který vyloučil všechny jiné zřetele a soustředil se na cíle poetické. Romantika, dekadence a symbolism byly důležité etapy tohoto vývoje, jenž ještě dnes probíhá a není ukončen. Nový útvar prosaický pro výraz a ztvárnění poetické zkušenosti je obdobou onoho (abstraktního, absolutního) malířství, jež chce pouze ztvárňovati estetickou zkušenost, dojímatí jen tvarem a barvou, utvářením elementárních barevných vztahů, prosaickým pendantem čisté lyriky. Jako abstraktní malířství přenechalo spodobování věcné fotografii, postoupila tato prosa referující funkce prose žurnalistické (a namnoze ovšem obrázkovým listům a filmu). Z takto vymezené funkce vyplývá znenáhla nový tvar. Především mizí z románu děj nebo se stává jen pomocnou konstrukcí, jež je podřazena poetickému cíli. Znamená to popření epičnosti tohoto útvaru, jeho destrukci a ironisaci. Důležité slovo tu promluvílo čada svým smyslem pro komičnost konvenčních útvarů. »Absurdní« romány, jež jsou jeho dědictvím, znamenají tedy především rozklad epické prosy. V hranicích takto pojetého »románu« krystalisují dva útvary: Jeden se soustřeďuje na duševalbu, usiluje býti přesným a jenným záznamem i nejjemnějších výchvěvů duševních. Jeho předbojovníky jsou Stendhal a Proust, abych jmenoval jen některé, jeho přestíteli Soupault, Ribémont, Dessaignes, Tzara, Delteil, Apollinaire, Jacob a Cocteau a surrealisté, u nás Hoffmeister, Nerval. Druhý sleduje především cíle objektivně poetické (na př. Vančura). Je tu pak řada přechodů a polotvarů. Ale celkový obrys této prosy je zřejmý. Znamená domýšlení elementární tvorby v prosě.



*Maska M' Puugwe
z pobočí Ogoué (Gabon)*

stila po „Zlomené lilii“), k dějům nepřílehavá maska Beaster Keatona, jemuž svrchovaně aristokratické povrhování nudnosti tohoto světa dovolí jen v rozhodujících chvílích akrobacie obličejové stejně záračně jako akrobacie tělesných výkonů. To, oč se marně namáhal Strindberg ve své aktove, totiž zvnějšit obličejem divadelní děj, věty, dojeti, přenést celé divadlo na obličej jedné herečky, toho dosahuje film tak účinně a se samozřejmostí materiálu daného filmovým uměním, zatím co v divadle zůstala věc neúčinným experi-

mentem a půdou opatřenu dřív, než bylo začato a jejím obděláváním. Tedy zase axiom — filmový obličej, filmová maska není maskou divadelní. A tu jsme zas u problému obličejové působivosti v divadle, tu jsme zas u experimentů moderního scénického umění, které vrací se někdy k masce — již ne anticky formované — ale k masce realizované novými materiály s čistotou shodnou s čistotou moderního výtvarnictví. Myslím třeba na balety zpracované výtvarně Picassem, na práce Schlemmerovy, na realizované i theoretické návrhy Moholy-Nagyho, na masky baletu Dagileva, na figuriny Légerovy a Larionovy. Je jejich výtvarně čistá práce prací divadelní? Není to divadelnost ne-pohyblivé kulisy? Není to krása, jejíž výtvarný půvab musí být opuštěn, protože člověk nepůsobí přímo, ale vypomáhá jen působivosti anonymně? Není mechanický balet potud nedokonalým, pokud jeho mechanizmus neotane se úplně strojem, bez mechanismů navěšených na člověka? Snad lze i přikrytou tvář považovat za kostým přikrývající také ostatní údvy lidského těla. Ale pak bylo zcela zbytečným, že jsme a Meierholdem obdivovali biomechanické funkce lidského těla a nikoli kostymy, že jsme, od Duncanovy počínaje, prodělávali v baletu celý vývoj neotříkované, bosé, ne-sceiněrované a konečně nahé tanečnice a tanečníka. Že jsme ve vitální rozpoutanosti taneční a pohybové nalézali jediný důvod, proč živý herec, tanečník a tanečnice měli býti zachováni jevištnímu umění.

Problém, jenž se nám jeví tak jasným, zpracováváme-li jej v jeho historické podobě, v jeho vývoji v objevech skutečných umělců a v činech, které získaly působivosti i uznání, tento problém stává se ihned nesnadným a zdánlivě neřešitelným tehdy, jakmile chceme jej položit pojmově vymezený a jako připravený pro použití novému umění. Z logiky a přesvědčivosti, se kterou před námi i historickou zkušeností postupoval až do dneška, z té nutně uzavíráme logičnost dalšího vývoje. Zachycení některých zásad této umělecké logiky — to bylo úkolem článku.

A důkaz, že neobsáhle možnosti lidské a umělecké vynalézavosti žádají nových výkladů a nové logiky, to je úkolem té práce na objevech, kterou ukládáme sobě a která vzpružuje všechna divadla a všechny tvořivé myslí. (Konec.)

Piscatorovo divadlo v Berlíně

F. C. Weiskopf

Když v březnu roku 1927 desavouoval předseda berlínské „Volksbühne“ svého nejnadanějšího režiséra bezpříkladně draným způsobem za to, že se odvážil inscenovat umělecky ne příliš význačné drama: Ehm. Welk: „Gewitter über Gothland“ takovým způsobem, že se zmateného, citlivě revolucionářského historického dramata užilil dobovou, přítomností nabitou a vskutku revoluční hru, bylo jasno, že Piscator musí prostě voliti mezi svými umělecky revolučními tendencemi a mezi kariérou ve „Volksbühne“. Piscator neváhal tedy ani okamžik, zřídil se práce ve „Volksbühne“. Plán vlastního jeviště, dosud mlhavý projekt, stal se rázem imperativním požadavkem dne. Učinili tento plán skutečností se podařilo. Piscatorovo divadlo, spol. s r. o., (Piscator Bühne, G. M. B. H.) bylo založeno a tak má Ervin Piscator své vlastní jeviště a Berlín své první revoluční divadlo. To znamená: tohoto Piscatorova jeviště a revolučního divadla v Berlíně dosud není, ale vzniká tu. Divadlo samo, program repertoaru, herecký ensemble, to vše teprve vzniká. Vše jest ve stavbě. Piscator ostatně sám nechce předložit nám do podrobnosti, propracovaný program, zdůrazňuje dokonce, že jeho jeviště vlastně neztělesňuje žádný nový princip a že si nechce vytvořiti žádný vlastní sloh, což ostatně, podle Piscato-

rova mínění, je zcela nemožno, poněvadž naše doba, jako typická perioda přechodu z jednoho společenského útvaru v jiný, je tak plná protikladů a úplně nejednotná, že nemůže míti vůbec uzavřeného jednotného jevištního stylu. Z tohoto důvodu může dnes býti jeviště toliko laboratoř, kde jsou podnikány stále nové a nové pokusy.

V Piscatorově repertoáru nalézáme asi tyto kusy: Ernst Toller: „Hoppla, wir leben“.

Leo Lania: „Konjunktur“
W. Herzog: „Rings um den Staatsanwalt“.

Jaroslav Hašek: „Dobrý voják Švejk“ (zpracovali Max Brod a H. Reimann.)

Upton Sinclair: „Šibeničnick“.

Alexej Tolstoj: „Asev“.
Leo Lania: „Generalstreik“.

Alexej Tolstoj: „Rasputin“.

Lion Feuchtwanger: „Pentroumimeln“.

Shakespeare: „Troilus a Cressida“.

Georg Büchner: „Wozzek“.

Inszenace vesměs od Piscatora, výtvarná spolupráce: Traugott Müller. Hudba: Edmund Meisel. Film: Curt Oertel.

Tento repertoár má býti podle možnosti rozšířen. Pohledu dosud jest nedostatek her. Německé drama je totiž příliš chudé na re-

voluční hry, které by měly vysokou uměleckou úroveň. Někdy musí sám Piscator přiložiti ruku k dílu a pracovat i jako dramatický autor, totiž musí některé hry sám „přetavit“ a „překvat“, podobně jako Meyerhold, jehož inscenace však Piscator nikdy neviděl, jakkoliv to připadá při nepopíratelné podobnosti Piscatorových a Meyerholdových metod zvláštní. Při této práci jej podporuje jeho dramaturg Gasbarra, jenž ostatně jest jedním z nejlepších autorů politicko-satirických revues; právě nyní zpracovávají spolu drama „Rasputin“ od Alexeje Tolstého, jež má přijíti na řadu po Tollerově hře: „Hoppla, wir leben“.

Vedle velkého jeviště vytvořil Piscator i malé studio, které má metlicko sloužiti rozmanitým experimentům scénickým, literárním a hereckým, nýbrž i — a zde přichází Piscator s něčím zcela originálním — poskytovat dramatikům příležitost přezkoušeti divadelní účinnost ještě nedokončených prací nebo jejich jednotlivých scén. A tak bude i tito nový dramatický autor v tomto studiu možnost přezkoušeti svá díla ještě v reortě a podrobiti je mnohým praktickým experimentům, což je vymoženost, které nelze ani doceniti.

Pro definitivní Piscatorovo divadlo, pro jeho novostavbu, vypracoval návrh architekt Walter Gropius, šéf „Bauhausu“ v Dessau.

Nové cesty hudební tvorby

(Hudba éterových vln)

L. Thermanin

Výstava nové společnosti vyžaduje ustavičný, neúnavný vývoj ve všech oborech. Jestliže přicházejí vědy v úvalu v první řadě problémy průmyslové, vojenské a národohospodářské, nesmíme zapomenout, že také umění je velice důležitým životním faktorem.

Je jasno, že nesmírné pokroky v oboru technicko-vědeckého tvoření přicházejí ze světa praktických hodnot do říše umění. A zvláště silně v Novém Rusku se ukazuje ono působení přicházejících velikých možností těchto vědecko-technicko-uměleckých podniků.

Moje práce ve Státním fyzikálním technickém Institutu v leningradské technicko-fyzikální laboratoři potvrdila úplně tuto možnost a dokázala jako novum, že vymoženosti současné techniky a vědy, podobně jako v odvětvích průmyslových a hospodářských, budou směřovat nezbytně k pokroku i v umění, budou-li jim poskytnuty.

Za pomoci materiálů, které současná fyzika, elektro- a radiotechnika poskytuje, sestrojil jsem aparát, který tyto možnosti pochopitelně a zřejmě ilustruje.

Je samozřejmo, že umělecké kruhy byly proti všem technickým novotám. Snažil jsem se nejprve zaopatřit si takový nástroj, na kterém by bylo nejlépe umožněno dosažení kontaktu mezi přednášejícím umělcem a reprodukováným tónem. Dnes mohu ukázat nástroj, kterým každý pohybem ruky v prostoru hraje, při čemž i ten nejmenší pohyb působí co nejjemnější nuance zvukové. Namísto se: umění bude elektrisací znesváčeno — vyvláštěno. Každý jest dnes ochoten elektrisací a pod pokládati za symbol automatizace a popření duševna.

Jest zřejmo, že v nejbližší době symfonická hudba, při které takové a podobné elektrické nástroje naleznou široké možnosti uplatnění, získá nejjší interca. Zde to absolutně není spojeno s obtížemi, barvitost zvuku takového nástroje na elektrické cestě má všechny jednotlivé jasnosti a v partitúře udané frázování — až ke zvukovému zbarvení lidského hlasu, zde

dále hra orchestrální hudby umožňuje nejjemnější nuancování volnými pohyby ruky v prostoru — a proto se smí s určitostí tvrditi, že takový orchestr je způsobilý uskutečnit hudební myšlenky.

A mimo to jest zde zřejma možnost syntesy nejjrozmanitějších umění: hudba + barva, hudba + pohyb, hudba + tanec, hudba + šich, hudba + hmat a t. d.

Za pomoci speciálních hudebních aparátů — mnoh a tomu účela konstruovaných — mohu provésti důkaz, že použití elektromagnetických jevů umožňuje již dnes kráčet k uskutečnění všech uměleckých idejí tohoto oboru.

Moje práce v tomto oboru získala stálou velkou morální podporu nejen od zástupce hudebního umění a příslušných hudebních institutů, ale také od široké veřejnosti. Pro tuto veřejnost uspořádal jsem na četných místech SSSR, asi 150 přednášek o svých vynálezech, s předvedením aparátů.

V srpnu 1927 dostal jsem se na podnik komissariátu pro národní osvětu do ciziny, aby také tato s našimi vynálezy v technice, umění a vědě, krátce s onými problémy, jimž moje práce byla věnována, — byla seznámena.

„Společnost pro kulturní sblížení SSSR s cizinou“ umožnila mi k tomu úspěšné působitě na Mezinárodní Hudební Výstavě ve Frankfurtě n. M. ve formě předvedení mých aparátů a zajistila mi další pokračování v mé práci na této cestě.

Přeji si, aby svět mohl poznati, že země pracujících a její dělník spolupracují na stavbě nové kultury.

Ing. L. Thermanin (Leningrad).

Přel. Vladimír J. Průša.

**agitujte pro Red
mezi svými známými!**

BRNO SPÍ SLADCE SPÍ....

Majíce referovati o podzimní sezoně v Brně, vzpomínáme na jedinou událost divadelní: Byla to řeč p. chefa činohry Waltra při zahájení komorních her v Rudě, událost *in spe*. Slibil nám totiž pohostinské hry. Dál jsme se zatím nedostali, neboť v brněnském divadle vládne dále jedna rodina, v níž nemůže být událostí. Hostovati tu může jen exotický (pro Brno) Dagilev; už hostování pražské činohry Národního divadla je nebezpečné, protože až příliš křiklavě mluví o brněnském úrovni. Pak byla na brněnské scéně ještě jedna událost. Politicky tonoucí se rádi chytají kultury a umění. Tonoucí, jak známo, i stěbla se chytá. A tak se chytli tonoucí divadelník tonoucího příseděcího zemského výboru, a ejhle, vyšla z toho hra p. Sebranského „Pod vlastní střechou“, která se málem stala předmětem vlasteneckého vzrušení a obdivu na 28. října. Závěstivci to zmařili. Zůstaly jí jen nové dekorace, pořízené pro soukromé představení, k němuž pomalovaný autor vzal útočiště. — Dojemná je shoda všech brněnských kritiků, svázaných mnohonásobně navzájem a s divadlem zájmy „uměleckými“, rodinnými, pivními, vpravdě monopolní shoda, podporovaná rádiem, lidovýchovnými institucemi atd. atd. Toto monopolní sdružení (až snad na věc p. Sebranského) vyrábí kolem rozkvětu brněnského divadlnictví onu atmosféru, v níž jedině mohou růsti velké věci. Halo, onehdy se jeden kritik zmýšlí a přifadil se k jedinému opozičnímu divadelnímu kritikovi, Hněv n. šéfa činohry vybil se ironickými verši v „Divadelním listě“. „Pánbu s námi, kdo proti nám, toho pan šéf smete...“ — Kóybych se vás otázal, jak nazvete místo, kde si dá rande asi sto lvů, tu mi bezelstně odpovíte, že tím místem je zvířinec, eventuelně Sahara. Já vás však ubezpečuji, že s tímto stem lvů měli jste přiležitost se seznámit na výstavě plakátů pro výstavu soudobé kultury v ČSR. P. T. ředitelé výstavy, můžete mít děbelskou radost z těchto lvů a lvíčků, kteří se mde a esteticky protahují nebo pro změnu obcají s panami pochybného rázu — pane Süssere — vyvolení mezi povolanými, na vzdury všem tak drazé vykoupenými pomatkům

o moderní reklamě a typografii, nadiktovali jste podmínku, že plakát musí být litografický. Tím jste světili celou akci bohem nadaným umělcům a vyloučili jste všechny typografy a moderní lidi ze soutěže. Z toho důvodu nemohu zde vysvětlovati, jak musí moderní plakát na kulturní výstavě vypadat. Nechci býtii pesimistou ani ironikem, ale probůh, ti lvové, mládenci i panny znamenají plakát kulturní výstavy, nebo anonci cirku Kludský?

Osvědčený kulturní snobism p. Bati slibuje pro výstavu soudobé kultury Brno sensaci evropského řádu. Po ztroskotané akci v Praze byl p. Bafa jat lokálním patriotismem a prohlásil, že Brno, této velké vesnici, daruje 60metrový mrakodrap. Máme rádi mrakodrapy, jež vyrostly z potřeby, ale ne ty, které nadiktovala zlínská Amerika, a ve čtrnácti dnech realisoval mrakodrapový odborník p. Gahura. V době, kdy se vypracovává regulační plán města Brna, nevíme, nebude-li státii tento mrakodrap jednou na periferii mimo obchodní a průmyslové centrum jakožto pomník pýchy p. Bati, o níž nelze říci, zda není větší než slibovaný 60metrový mrakodrap.

Ze spánku, kterým se chystá Brno na výstavu soudobé kultury, neprobudí jej ani mrakodrap p. Bati.

Rossmann & Václavek.

PANORAMA

CAHIERS D'ART. Poslední číslo Cahiers d'art je zahájeno vervným projevem Zervosovým pro Le Corbusier. Jeannere-tův projekt Paláce národů v Ženevě. Zervos probírá zde všechny fáze rozhodování, podrobně líší stanovisko jury a poukazuje na zřejmé diplomatické pletičky v pozadí věci. Zdá se, že Mussolini považuje za věc národní prestiže, aby palác národů byl stavěn Italem. Odtud nátlak italských členů Společnosti národů (předsedou stavební komise je Ital markýz Palucci) na provedení návrhu italského architekta Vaga, jehož návrh, který je nemožnou směsí renesančních forem a přesahuje náklad 30 milionů, byl povýšen do první řady pouze díky náhle zvýšenému kreditu a to pouze jedním hlasem proti osmi druhým hlasům jury. Od tří měsíců nejlepší revue celé

Evropy bojují o návrh Le Corbusierův a Jeanneretův, který je nesporně jediným rozumným návrhem pro Palác národů vůbec. Projev rostou každý den, věc sama není už jen záležitostí architektů, ale stává se kulturní otázkou Evropy. Je to boj nemohoucné ustrnulosti s živou a novou přítomností, jedna z těch příhod, tak častých v historii, kdy pojednou na nějakém nápadnějším místě svede se bitva mezi starým a novým, která pak pro budoucnost znamená určitý mezník: je dnes na Zenevě, zdá-li to bude mezník výhry, nebo znamenání kulturní hanby, neobratného, krátkozrakého zmeškání příležitosti."

Kromě obranného článku Zervose, referátu o Stuttgartu, Matisseovi a Gargalovi (všechny články s výběrymi reprodukcemi, jak je vždy přináší tato skvěle vedená revue) je celý sešit věnován černošskému umění. Výtečné, stručné články o černošské plastice, architektuře a hudbě s prvotními celostránkovými reprodukcemi většinou neznámých věcí tvoří přehledný celek, který dává sešitu hodnotu jednotného díla. Zajímavé jsou zde postřehy o černošské hudbě. (Od Henri Monneta a Patricie Nelson.) Zdá se, že nikde jinde není naše schopnost vnímání tak ochráněna prostorově i časově, jako v hudbě. Milujeme exotickou a archeologickou plastiku, která dávno už přestala být pro nás předmětem kuriosity, ale jsme hloupi k antické hudbě i k soudobé hudbě Japonska a neuzijeme hudební produkce primitivů v jejich původní čisté formě. Aby bohatá hudebnost černošské rasy dotkla se naší inteligence s přímostí svého umění, bylo třeba, aby duše africké hudby přijala vnější formu, přístupnou našemu sluchu. Bude zajímavě prostudovati jednou podrobně vývin a kvality černoško-americké hudby; zdá se, že zde vedle dominující role černošů (kteří přinesli vnitřní podstatu i instrumentální transpozici, akcent blasu i původní nástroje jako balafon, tambur, banjo) měl též veliký vliv čistě evropský rytmus: skotské, anglické, francouzské národní písně, popěvky námořníků ze všech krajů světa zanechaly neklamně stopy v tomto novém a nejživějším umění, které přes všechny cizí vlivy nutno nazvat americkým, protože mohlo vyrůst jen na půdě bestradiční země. Černoško-americký jazz je snad dodnes nejživější a nejceněnější poselství americké civilizace. V. G.

3 romány

V četné produkci románové najdeme dosud zřídka důslednější slovesnou práci, jež by píše pochopila dnešní předpoklady prosaiské tvorby. Stále ještě se jeví estetickým cílem rovnováha mezi tvárnou stránkou a dějovou, myšlenkovou „náplní“, zatím co vývoj zřejmě oddělil od sebe proum dobovou, žurnalistickou, s věcnou funkcí a proum poetickou s funkcí výlučně estetickou. Toto staré hledisko spojuje i práce, jež jsou od sebe odděleny generacemi a „směry“. Román *Karla Nového „Městečko Raškov“* (vyd. Čin) patří celým svým založením k tvorbě předválečné, impresionistické generace, jež žila roztěhání doby, bezvýhodnost vnitřních osudů a anarchistické vzpory jednotlivců. „Městečko Raškov“ je obrazem venkovského města v jeho průřezu a téměř bez ústředního děje. Tedy náběh k obrazu prostředí. Místo jednotného obrazu je to však spíše kronika mnohých příběhů. Nový ovšem pokročil nad impresionistickou proum kámi slovesného výrazu, jež projevuje stopy vlivu slovesné práce Vančurovy. „Městečko Raškov“ stojí někde mezi Vančurovým „Pečašem Janem Marbošem“ a Horovým „Hladovým rokem“, nedosahuje však ani úrovně Vančurovy, ani nemá bystrého proniknutí sociální skutečnosti, jaké nacházíme u Hory; spíše je přechodným útvarem mezi starší proum a jimi.

Jeřábkův román „Svět holf“ (vydal Pokrok), je znamením návratu k realismu, jaký prodlávají mnozí expresionisté, u nichž expresionistický rozklad, deformace a analýza nebyly cestou k zásadnímu řešení tvárného problému slovesné tvorby, ale cílem, jenž ovšem nemohl trvale uspokojit. V tom smyslu znamená krok zpět. Ale v tvorbě Jeřábkově je zjevem zajímavým, neboť znamená odvrát od expresionistické abstrakce a polosymbolických románů, opírajících se o detektivku, či lépe o K. Čapka a Chestertona, k životu, k silnějšímu prožívání skutečnosti. Je to příběh dvou vojáků, z nichž jeden padl na Plavě a druhý udržuje jeho milenku po návratu domů v domácnosti, že její milý je živ — tak dlouho, až znova vzplanuvší láskou smýje zapomenutí, do něhož počínal její milenec u ní už upadat. Tim je smířena památka kamarádova a otevírá se cesta ke společnému štěstí nových milenců.

Tradiční románová stavba je užita umírněně, ale je stále ještě podstatnou součástí Jeřábkovy stavby. Uvědomujeme si vždy znova nad ní, jak psychologická zápleтка, její rozvíjení a peripetie jsou nám dnes nepřijatelné. Jeřábek oživil, občerstvil a zhmotněl také svou feč, jež se stala významnou součástí jeho práce a jeho poetisace. I tu je zřejmý vliv Vančurův. Bohužel nebyla na obrazivě zlate feči zbudována celá kniha. Nырř vzato útočité k psychologické zápleтке, takže i zde zůstalo při polotvaru.

Úspěch A. C. Nora, jehož došel svým „Bürkentalem“ a pak „Rozvratem rodiny Kyrů“, měl svůj původ ve faktu, že v době, kdy autofi přestávají psáti tradiční „sábovné“ romány (zejména z venkovského života), existuje stále ještě v tomto směru u čtenáckého obecenstva poptávka po novinkách tohoto oboru. Z tohoto dobře známého rozporu producentů a konsumentů literatury vzešla pochvala, jež Nora utvrdila v přesvědčení, že může pracovat nadále stejným způsobem. Bylo to prohrání naší bezzásadové kritiky na jeho talentu. Jeho nová kronika venkovského života z doby světové války „Raimund Chalupník“ (vyd. Svoboda a Solaf jakožto 1. sv. „Výbrané česky“) potvrzuje nám, že Nor ve svém rustikálním poklidu, robustnosti a konzervativnosti patří vývojově až kamsi hodně dozadu, rozhodně také ještě před generaci bratří Čapků. Neboť kdežto ta vstupovala do literatury celá již úplným rozkladem dosavadních útvarů, pohybuje se Nor ve svých naturalistických venkovských kronikách, slibujících svými podtituly jednak klasický venkovský „román“, jako ve svém rodném světě. V „Rajmundovi Chalupníkově“ podal kroniku války a převratu ve slezské vsi a městě, jakási osobní vzpomínky na skutečné události, spíše jen slabě jakýms takýms rámcem dějů rodiny Chalupníkovy. Nor je nejlepší, kde takřka okřesluje lidovou psychologii a lidovou mluvu, kde je opravdu naturalistou. Jinde vpadá často do banality výrazové, podává zcela rozumné poznámky o venkově, nepřetavené a nezacelené do děje. Že i jeho ideologie je v podstatě venkovská, selská, netřeba dokazovat. Jeho feč, pokud se neopírá o lidovou mluvu, nekopíruje ji, nemá ani té kázně a síly jako třeba u Nového, Jeřábka, Klíčky, natož ovšem Vančury. Tvárně úsilí existuje u něho jediné ve

smyslu naturalismu, jak jsme je svrchu charakterisovali. Považují za nutno to Norovi říci — aby začal konečně jednou slovně tvořit, t. j. pracovat.

B. V.

DR. EMIL SOBOTA: ROZPAKY S DEMOKRACIÍ. Essaye. (Društvení Práce, Praha: listopad 1927.) Nevíme, co donutilo autora, aby sebral své články, a nimiž hauseíroval v listech českého liberalismu od „Nové Svobody“ až k „Přítomnosti“. Nemí v nich aktuálnosti. Nemí v nich řešení. Polovina knihy nemá s dneškem co dělat. Proč tedy pietně vydávat politickou makulaturu? K čemu abstraktní povídky o demokratických principech, k čemu jejich kodifikování, máme-li možnost každodenního styku s realisací těchto „idejí“, které nám přinesla panem Sobotou „dlouhou želaná svoboda?“ (Str. 23.) K čemu toto rozvláčné, platonické povídkání loyálního pana občana? K čemu hledat recepty pro zachránění tohoto zákonem chráněného nevěstince státotvorných promiskuit? Naše skutečnost je docela jiné, než aby ji uklidnily prognosy kulatých slovíček, než aby československá demokratická realita byla oddisputována tímto perpetuem mobile našich a očekávání. Pan Sobota nemůže pochopit chorobu společnosti a jedině možný způsob jejího léčení. Jeho sympatie má dnešek čechráfů, korupčníků, korytářů. Vědycky naleme omluvu pro tyto „chyby“, vědycky umá, že na konec je nejlepší, co máme, a že je nutno celovit vlebnot naším ideální soustavu jódlováním této spanilosti: „Tolik bohovláda, kdyby byla uskutečnitelna, mohla by přetrumout demokracií“ (Str. 12.) Věř. Doufá. — Jedno je jisto: dobře, až příliš dobře mohou kormidelníci demokracie vládnout lidem tohoto druhu. Jsou pokorní. Ocituji s upřímným obdivem i ministrpresidentské klágy o prvním agrárním človekú (str. 13). A ve své fanatické devotnosti nemohou tito otrávení liberálové prohlédnout skutečnost nej-sktečnější: že měšťácká demokracie neodvratně se musila stát koprokracií.

Vlad. J. Průša.

CHARLES BAUDELAIRE: FANFARLO. Šedesátileté výročí úmrtí Charlesa Baudelaires vzpomnělo naklad. Odeon pietním vydáním jedné z jeho prvích prós: „Fanfarlo“ (Cena Kč 33.—, Přeložila J. Nevařilová.) Tato prósa je nejvýš zajímavá, neboť je v ní předjat vývoj poetické

prósy, takže ji čteme jakožto něco nanejvýš současného. Pěkně přelošenou knihu doplnil K. Teige studií o Baudelaireovi, jež zasluhuje připomenutí sama pro sebe. Teige sleduje zrod čistě funkcionální poezie: jak se poprvé v romantismu osvočuje, zbaňuje se cizích prvků poslání a funkcí, jak Gautier po prvé teoreticky vyslovuje její definici, definici poezie, jež by o ničem nevypravovala, nic nehlásala, nikoho nepoučovala a nesmravňovala, ale dojímalá toliko svým vlastním řádem, harmonií, ladem a skladem slov; — jak se poezie dále štěpí ve dva proudy: poezie obsahové, literární, ideologické, rétorické — a poezie čistě. Baudelairea zafazuje pak jakožto velikého otce této čistě poezie. Teigeova studie je příkladem literárně-historické studie, jež znalost minulosti slovesné tvorby užívá pro poučení a orientaci literárního dneška.

B. Václavěk.

FANFARLO č. 2. Asi čtvrt roku po vydání Baudelaireova románu v bibliofilské edici Odeon vyšlo v Topičově nakladatelství jiné vydání téhož díla. Je to vydání velice smutné: zde dostalo se Baudelaireovi překladu, jenž má bez chyb a neobratností snad toliko věty kratší než tři slova. A tento překlad, jehož nespřávnosti zarůstají na každé řádce, je opatřen ilustracemi jakési malířky Marešové; takové obrázky jsou dnes již možné jen v „Humoristických listech“. To že je uctění Baudelaireovy památky?

F.

TANEČNÍ SKUPINA JAR, KREŠLOVÉ měla svůj první večer 17. listopadu. Tato „Skupina pohybu“, jak zní její oficiální titul jest moderně orientována a zejména ráda staví své síly k dispozici pro propagaci moderní hudby. Tentokrát to byla premiéra B. Martinů „Kuchyňské revue“ a Felixe Potzka „Dětské scény“. Skupina Jarmily Krešlové jen v jednom se zásadně rozchází s pořadákem moderního divadla; totiž tím, že úsilím Skupiny je výraz, někde dokonce i výraz literární, kdežto pro moderního diváka jest nejdůležitějším komponentem uměleckého účinnu divadla tělo hercovo a jeho dokonalost, kterýžto požadavek se sám sebou zdůrazňuje zejména u tance. Taneční má nejbližší k fyziologické — tedy v podstatě kolektivní — účinnosti divadla. Krása těla pro mnohé tanečnice nebyla jen pouhým materiálem, nýbrž prostředkem

k rychlému úspěchu. Pohrdají-li chovanky J. Krešlové účinností v tomto směru, jest možno nesouhlasit, ale buďti účtu takové asketické chůzi. Konečně ztráta této stránky tanečního umění jest nahrazena milou, často neodolatelnou naivností „Skupiny“ na jevišti.

Hudba Felixe Potzka jest dobrým a typickým projevem dneška. Je roztomilá ve svém kolísání mezi naivností a velkou rafinovaností. Vliv na její podstatu měla hlavně „Šestka“ a Stravinský. B. Martinů komorní balet jest nejlepší z dneška provedeným jevištním projevem svého autora. Zvlášť po stránce stylové se podařilo Martinů vyrovnat dosavadní nesbohy. Dílko má velký švih i účín. Po stránce instrumentální (písno pro kom. soubor s dech. nástroji) je dílem mistrovským. Zdá se však, že jevištní projev není pravým polem pro B. Martinů. Jeho pravým domovem je abso-

Díla a knihy
v prostém i bibliofilském
provedení
dřevotypy
exlibris
dodají nejvýhodněji

KNIHTISKAŘI
KRYL a SCOTTI

v Novém Jičíně - Morava - Telefon č. 203

lutní hudba, kde podal svým kvartetem (vyšlo v „Univ. edici“) důkaz nevšední síly a formové zralosti. Tento kvartet a Ješkův klav. koncert jsou dosud jedinými plody českého snažení v duchu záp. moderny, které snesou měřítko evropské. K.

PRAŽSKÁ OPERA na Nár. div. je letos vedena velice konservativně. To nám divadlo je daleko pokrokovější a nezanedbává aktuální novinky západu. Nejmodernější instituci se ukázala dosud pražská konservatoř, která provedla, první v cizině, Stravinského „Mavru“ za řízení kap. Dědečka. Zajímavé, že provedení nezbudilo zasloužený rozruch, ač šlo o dílo (třebas slabší) aktuálnějšího pro dnešek směru než vykřičený „Wozzek“. K.

PŘÍBĚH VOJÁKA (C. F. Ramaz) s hudbou Stravinského 10. prosince 1927 v Městském divadle na Kr. Vinohradech. Hosté: Elisabeth van der Vies, Heim. Bloch, Abraham v. d. Vies. Zasloužilo si lepší premiery ve své pantomimické části. Úspěch virtuosních hudebníků a českého dirigenta (K. B. Jiráka) tím silněji nutí nás klásti přímé požadavky na hosty; ale rytmy šly mimo, pohyb proměnil se na několik postojů, tanec na cvičení ani ne sličné, ani ne temperamentní, která mimo to počouvala o rozdílu, co je ovládnouti své tělo a ovládnouti jevištní prostor (strašně monotónní vracení se Dcery královské do

téhož místa s malými výkyvy z něj); obnošené pantomimické hraní vojákovy byto nad to někdy nezřetelné. A nař se změnila autorova představa, aby mluvil jen předčítatel? Neboť v této myšlence čistě básnické práce, čistého tanečního umění a dokonalé hudby — v tom je modernost „Histoire du soldat“. K většina ještě nechtějí nejméně že jsme nerozuměli Holanďanům, ale některá slova a některé slabiky utekly i p. Kovářikovi, který z dobromyslnosti snad zachraňoval nepohyblivost tanečnicků pohyblivostí svých rukou, jež pomáhaly tam, kde měla pracovat spolehlivost artikulační a temperament tanečnicků. Škoda. J. Honzl.

FILM.

Filmový referát v Redu nemá o čem referovati. Chtěl by upozorňovati na díla moderní kinografie, ale na programech pražských kin jich letos vůbec není. S neslyšchanou reklamou doprovázený výrobek Ufa: „Metropolis“ moderním filmem není. Velice pozoruhodný po technické stránce, je to film grandiosně pitomý. Film Germaine Dullacové, spolupracovnice L. Delluca s Eve Francis v hlavní roli: „Její veliká lež“, film velmi kultivovaného, úměrného a rozvášněného vkusu, krásných fotografií a jemné režie, mimul též bez povšimnutí. Zaznamenejme ještě film „Genius, láska a peníze“, celkem prostřední, pro několik zdařilých momentů. E.

Mezinárodní sborník soudobé aktivity FRONTA novoroční premii ReDu!

Tato letištní a rozšířilá publikace nového umění, o níž bylo psáno v L. č. ReDu, je nejpříjemnějším projevem moderních směrů v celém Evropském věku. Náš list pokračuje v práci zaletit Frontou a našim členům jest tedy Fronta neobyčejně předpokladem. Vydávati jsme a sponzorujeme Fronty, je sborník ReDu mohou obdržeti tento sborník o 260 stranách velkého formátu s 316 ilustracemi 152 autorů a s 209 ilustracemi jako novoroční premii za sníženou cenu místo 120 Kč za 85 Kč (včetně poštovní). Objednávky (složením střížkou o předplatěním ReDu) zasílejte tuž na:

Nakladatelství Odeon, J. Fromek, Praha III., Chotkova 11.

nebo:

Fronta, B. Václavek, Brno XV., Vaškova 11.

Státní ceny československé r. 1927. Instituce státních cen pro literaturu, hudební a divadelní umění, udílených pravidelně k 28. říjnu, k výročí československé samostatnosti, autorům zpravidla důkladně konservativním a reakčním a pro přítomný umělecký a kulturní život téměř naprosto bezvýznamným — netěšil se celkem nikde přílišně oblíben, vyjma ovšem ve skupinách, kam je nadílka těchto cen rok od roku zašlána. Je to ostatně nadílka dosti hubená a bylo již nejednou žalováno, že je trapně, dává-li stát při sláv.

nostní přiležitosti svým umělcům poutou obnos o polovinu nižší, než jakým každoroční hospodářská výstava odměňuje majitele první cenou „pochéno“ plemenného býka, a není zajisté nepřipadné, je-li na šeku, jímž ministerstvo nár. osvěty dává posílat tyto ceny odměněným autorům, napsáno: „státní podpora“. Ve skutečnosti však pravidlem je tato státní podpora přidělena velikánům velikánovům literatury a umění, kteří jí, vzhledem ke svým již velmi tučným honorářům, nepotřebují. Nechtějíme si stěžovati, že porota vybírá pro státní ceny osobnosti a díla téměř výhradně z oficiálních a uznaných kruhů; nešťadíme od této poroty, v níž zasedají pravidelně hodní tatínkové, aby činila objevy. Je samozřejmé, že ve světě tak málo pokrokově těší se oblibě i umění málo pokrokové a že jen nedopatřením může se dostat státní cena modernímu dílu a modernímu autoru. Letošní státní ceny byly dány téměř výhradně osobnostem stejně slavným, jako konservativním. Jako porota moderní práci připadla cena jen staříčkému a málem nejmodernějšímu muzikantovi — Janičkovi. Symboickou demonstrací proti režimu provedla i hudební porota, odměnila O. Ostrčila za provedení „Vojčka“, díla, jež bylo skandální obětí československé kulturní reakce. Literární ceny připadly buď starým plánu (K. M. Capek, Ant. Sová, Viktor Dyk, Jan Opolský) anebo kýřadím (Josef Kopča, St. Lom, bratři Čapkové). A péče učinila tu porota „objev“, odměnila jakousi paní nebo slečnu Te-

rezii Vansovou za román „Kliatha“, o její existenci až do té doby neměl nikdo tušení; je ovšem pochybné, že by tento objev byl významný. —k.

Česká kritika slaví jubilea. Téměř současně dožívají se šedesátin F. V. Krejčí a Jindřich Vodák, oba spíše popularisátoři, pedagogové a mravokárci literatury a umění, než kritikové a estetické. Při jubileu těchto „Kulturtrágrů“ vyslovali jsme svůj podiv nad tím, že jejich mnoholetá činnost neměla ani u nás na vývoj soudobého umění nejmenšího, tedy ani škodlivého, vlivu.

Oslavy desátého výročí diktatury proletariátu v SSSR, chrystané komunistickou stranou, byly v Československu policií a cenzurou zakázány. V mnohých listech, i státních, diskutuje se o čem, je-li rozumné, zahánět vládní a byrokratické reakce komunistickou stranu a její činnost do ilegality. Ještě my všichni, redakce i čtenáři, máme zajisté o skutečném názoru policie a censury stejné mínění, a ješto nehodláme zde psát pro cenzuru tak, aby čtenářům dostalo se jen vybiléné plochy, konstatujeme, že péče podařilo se komunistické straně, když slavnostní průvody a tábory lidu, policií zakázané a přes zákaz uspořádané byly energicky četnictvem „rozptýleny“, oslaviti 10. výročí sovětské vlády krásnou a monumentální vědeckou publikací — „10 let diktatury proletariátu“: Tento sborník vyšel za redakce Jiřho Macha v komunistickém nakladatelství v Praze - Karlíně. Je to dílo důstojné

slavnosti Hijnové revoluce a naší komunistické strany.*) K oslavám vydala komunistická strana plakát (jenž byl reprodukován i na obálce 2. čísla našeho listu). Tento plakát byl někde konfiskován a bylo zakázáno vylepovat jej, jinde byl vylepěn a po několika dnech jej policie strhávala, zkrátka byl, jako plakát, shledáván závadným, s jeho časopisecké reprodukce a vystavení za výkladními skřínkami některých knihkupectví byly dovoleny. Na karlovském policejním ředitelství rozkázali to s ním čísté švejkovsky: dovolili, aby tento plakát byl vylepován, ale nařídili, aby právě moha Leninovy postavy, na tomto plakátě zobrazené, byla přelícpena, poněvadž prý — risum tenentis amici — stojí symbolicky na — Československu. Je trapno vysvětlovati také zeměpisné lgoranaci, jak je to zobrazeno na onom plakátu, že mohy Leninovy postavy dotýkají se toliko území Sovětského Svazu, a že Československo na mapě zeměkoule leží přece v jejích kordínách. Tato fakta jsou závažným, třebaže trapným kulturním a politickým dokumentem, a je třeba zapsat je „z knihy do srdčka“ naší demo- a byrokracie. R.

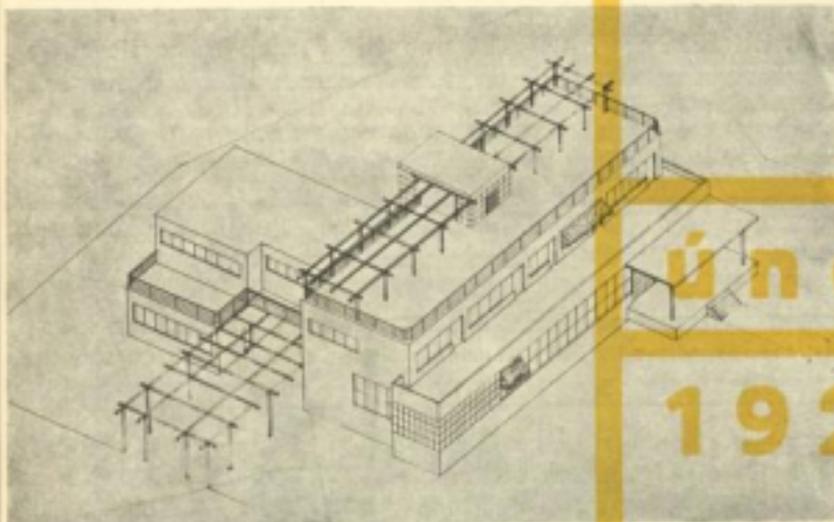
*) I tato krásná kniha stala se obětí censury!

Stálý nedostatek místa nutí redakci k odkládání příspěvků do příštích čísel, což mnohdy zpožďuje aktuální zprávy. Zdvajnásojte oddělení listu, abychom mohli zdvojnásobit jeho obsah při nevyčerpání ceně.

RED

5

měsíčník pro moderní kulturu



únor
1928

Vila v Praze - Hôtel particulier à Prague

Einzelwohnhaus in Prag

JAROMÍR KREJČAR 1926

MEZINÁRODNÍ
SOUDOBA
ARCHITEKTURA

Anglie ● Československo ● Francie ● Holandsko ●
Italie ● Německo ● Polsko ● SSSR ● Švýcarsko

DEON

6 Kč

ReD

REVUE SVAZU MODERNÍ KULTURY „DEVĚTSIL“. Vychází 1. každého měsíce, kromě prázdnin. REDIGUJE: KAREL TEIGE, PRAHA. Redakce zastupuje v Brně Dr. B. VÁCLAVEK, Brno-Židenice, Vaškova 11. Vydavatel a nakladatel Jan Fromek, nakladatelství ODEON, Praha III., Chotkova 11. Předplácí se na rok 60 Kč, na půl roku 30 Kč, jednotlivá čísla po 6 Kč. Pro cizlou valutární úprava.

Tel. 43280. Čís. šek. účtu 209971.

Čís. 5. N° 5. Nr 5.

Únor 1928. Février 1928. Februar 1928.

soudobá mezinárodní architektura • l'architecture internationale
d'aujourd'hui • internationale architektur der gegenwart
МЕЖДУНАРОДНАЯ СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА

redaktor:
directeur:
Schriftleiter:

Věkové sídlo pro redakční adresy: — Envoyer toute la correspondance concernant la direction de la revue:

KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague-Tchécoslovaquie

ReD, revue internationale illustrée de l'activité contemporaine. Publiée par l'Union des artistes modernes „Devětsil“, à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Éditeur Jan Fromek, Ébéniste. ODEON, Praha III. Chotkova 11. Abonnements: Un an (10 numéros) — 60 Kč, un numéro — 6 Kč. Pour l'étranger d'après le change du pays.

ReD, internationale Monatschrift für moderne Gestaltung. Schriftleiter: KARL TEIGE, PRAG. Herausgeber: Verein für moderne Kultur „Devětsil“, Prag. Verleger: Jan Fromek, Odeon-Verlag, Prag III. Chotkova 11. Abonnements: Ein Jahrgang (10 Hefte) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III. Chotkova 11.

KNIHTISKÁRNA „ORBIS“
PRAHA XII., FOCHOVA 62
DOPORUČUJE SE KU PROVEDENÍ
PRACÍ TISKOVÝCH VŠEHO DRUHU

TELEFON Č. 519-4-1*

**s o u d o b á
mezinárodní
architektura**

l'architecture internationale d'aujourd'hui ● internationale architektur
der gegenwart ● СОВРЕМЕННАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ АРХИТЕКТУРА



●
●

Breuer - Burov - Le Corbusier & P. Jeanneret - C. van Eesteren & Théo van Doesburg - Feuerstein - Fragner - Gineburg - Golosov - Gropius - Havlíček - Hilberseimer - Horzk - Chochol - Krejcar - Loos - Matte & Trucco - Mendelsohn - Mies v. d. Rohe - Molnar - Farkas - Muche - Neutra - Vit Öbrtel - Čud - Rietveld & Schröder - Rossmann - Mart Stam - M. Szczuka - F. L. Wright

R. NEUTRA (U. S. A.) *Obchodní dům. Maison de commerce. Geschäftshaus*



Úlový obytný dóm - Zellen-Hofuhaua - l'Immeuble-villas (Lotissements à alvéoles)

*Pavillon de
l'Esprit Nouveau
Paříž 1925
buňka úlového
obytného domu*

*Le Pavillon de l'Esprit Nouveau
est un bâtiment de style
moderne, construit en
béton armé et verre.
Il est considéré comme
un des premiers exemples
d'architecture moderne
du XXe siècle.*

Le CORBUSIER
&
P. JEANNERET



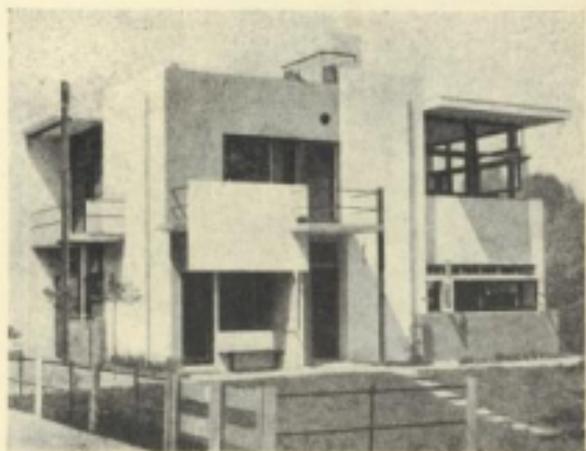
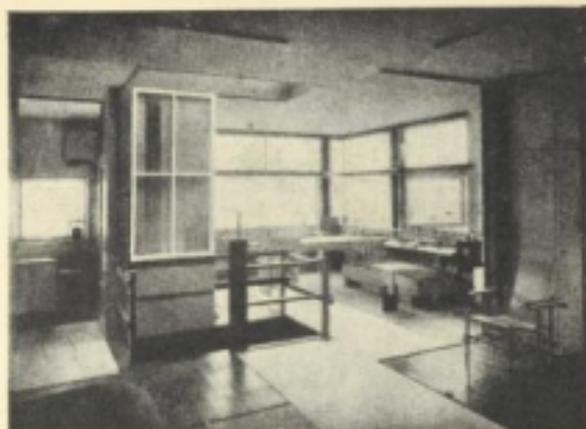
Le Comité d'Exposition
Internationale
de 1925

Exposition de l'Art
Decoratif
PAVILLON DE L'ESPRIT NOUVEAU

1925
A3

Je možno povýšiti definíciu architektúry na veľmi vysokú úroveň: ZACIADLO MYŠLENSKY. Architektúra je systémom myšlien. Čisté systémy tvorí rozmanité architektúry dejín. Dekor je vše systéma. „Slohy“ nemajú čo dláť s architektúrou. Naše stáročie a posledná stáročie je protikladom 400 rokám predchádzajúcim; stroji, založený na výpočte, je tiež pochozí za zákonmi vesmíru, vytýčil proti všetkým možným odbočiam nášho ducha koherentnú sústavu zákonitých fyziky; ovláda ju svými dôsledkami našli existencie a vnačuje nášmu duchu určitý systém čistoty, stroj modifikoval jich rámec nášho života; výhľad je tiež príkop medzi dvoma generáciami.

Le Corbusier



Vila v Utrechti - Maison à Utrecht - Wohnhaus in Utrecht
G. RIETVELD & SCHRODER



C. VAN EESTEREN & THEO VAN DOESBURG: *Café-restaurant*

Naučil jsem se ve škole, že racionalistický stavitel je ten, kdo cítí konstrukci, ale pro mne je jen ten architekt racionalistou, jenž respektuje účel.

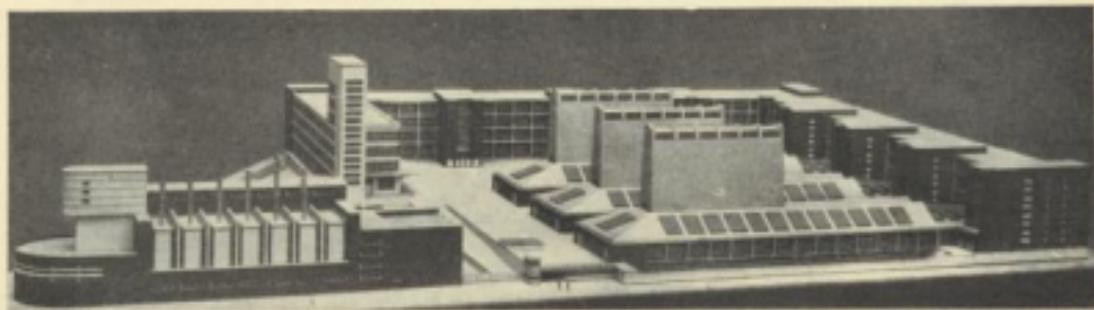
J. J. P. Oud

Dalí jsme hrdě vlastní poslání v architektuře a prohlašujeme, že malířství separované od architektonické konstrukce (tabulový obraz) nemá raison d'être.

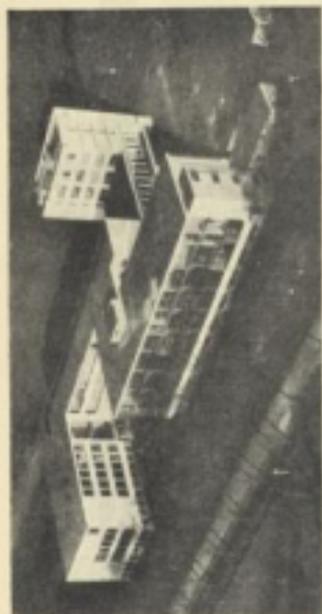
Theo van Doesburg & C. van Eesteren



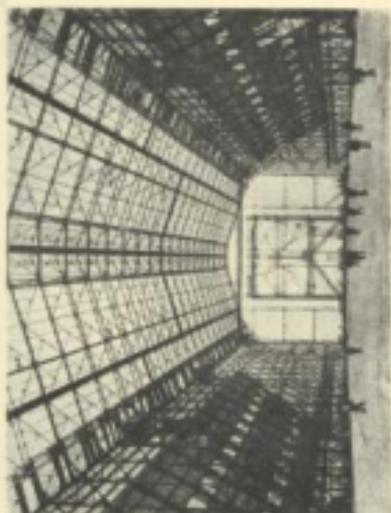
MATTÉ & TRUCO: *Továrny Fiat v Lingottu u Turina - Usines „Fiat“
„Fiat“-Fabriken bei Turin*



ERICH MENDELSON: *Textilní továrna v Leningradě - Usines à Leningrade
Fabriken-Komplex in Leningrad*



WALTER GROPIUS: Bauhaus - Dessau



Hangár v Norfolku - Les hangars à Norfolc - Luftschiffhalle in Norfolc

A. K. БУРОВ:

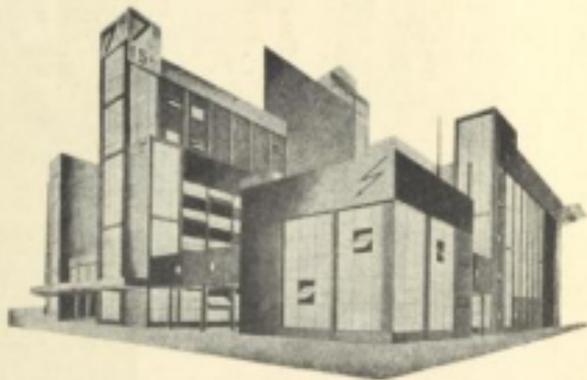
A. K. BUROV:

Divadlo v Moskvě

Projet d'un théâtre

à Moscou

Theater für Moskau



И. А. ГОЛОСОВ:

J. A. GOLOSOV:

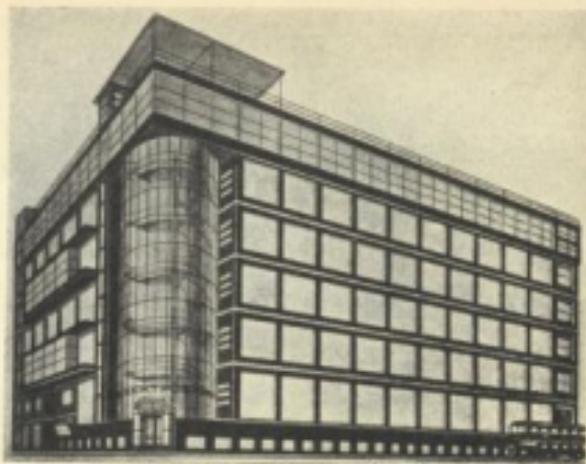
Dům Elektrotřustu

v Moskvě

„Elektrotřust“

à Moscou

Elektrobank in Moskau



JOS. CHOCHOL:

Obytný dům

Praha 1914

Maison locative

Stadtwohnhaus

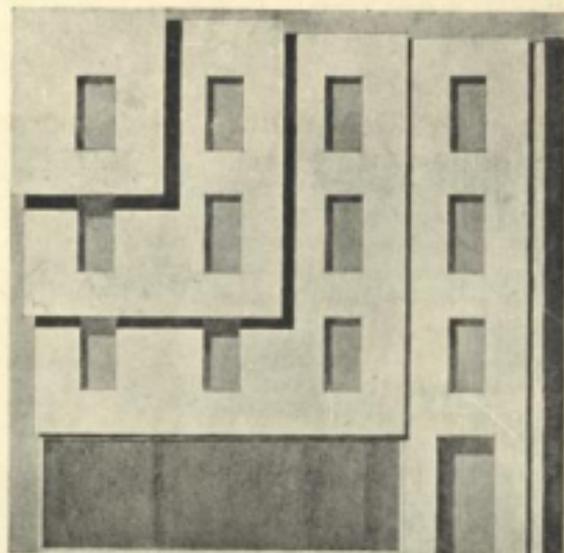




Photo
Dr. Lossen
Stuttgart
Feuerbach

STUTTGART-WEISSENHOF
(1—4, 13, 23, 24, 25, 26—27)

Výstava Werkbundu „Die
Wohnung“, Stuttgart, kolonie
Weissenhof

L'exposition de Werkbund
„Die Wohnung“, Stuttgart, Cité
Weissenhof

Werkbund-Ausstellung „Die
Wohnung“, Stuttgart-Siedlung
Weissenhof

STUTTGART-WEISSENHOF:

- 1.—4. Mies van der Rohe (Berlin)
- 6.—9. J. J. P. Oud (Rotterdam)
- 10. Victor Bourgeois (Bruxelles)
- 11.—12. A. G. Schneck (Stuttgart)
- 13.—15. Le Corbusier & Pierre Jeanneret
- 16.—17. W. Gropius (Dessau-Bauhaus)
- 18. L. Hieberseimer (Berlin)
- 19. Bruno Taut (Berlin)
- 20. Hans Poelzig (Berlin)
- 21.—22. Richard Döcker (Stuttgart)
- 23.—24. Max Taut (Berlin)
- 25. Adolf Rading (Breslau)
- 26.—27. Josef Frank (Wien)
- 28.—30. Mart Stam (Rotterdam)
- 31.—32. Peter Behrens (Berlin)
- 33. Hans Scharoun (Breslau)



Weissenhof-Stuttgart, 28-30.
MART STAM (Rotterdam)

Die Pläne der Weissenhof-Siedlung wurden aus einer
Deutschen Werkbund-Ausstellung. Photographiert von Dr. Lössner,
Stuttgart-Feventerbach.



Kolonie Weissenhof bei Stuttgart

Werkbund-Siedlung Weissenhof, Stuttgart - La cité Weissenhof à Stuttgart

(1-9, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29)



Weissenhof

Stuttgart

(1-9)

J. J. P. OUD

(Rotterdam)



Weissenhof-Stuttgart (17)
Sérieux d'ouv. Maison en série
Modellhaus für Serienherstellung

WALTER GROPIUS
 (Bauhaus)

Architektura není uměním. Jen velmi malý díl architektury patří do umění: náhrobek a pomník. Vše ostatní, co slouží účelu, jest nutno z domény umění vyloučiti.

Adolf Loos (1911)



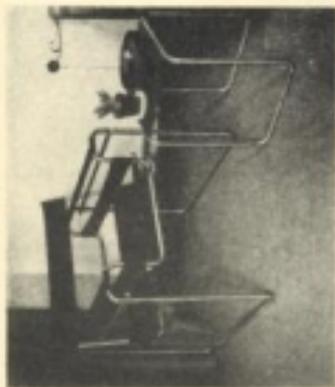
WALTER GROPIUS:
 (Bauhaus)

Weissenhof-Stuttgart, 17

Kuchyně - Cuisine
Küche



LE CORBUSIER & PIERRE JEANNERET



„Bauhaus“

MARCEL BREUER: Kevové židlie

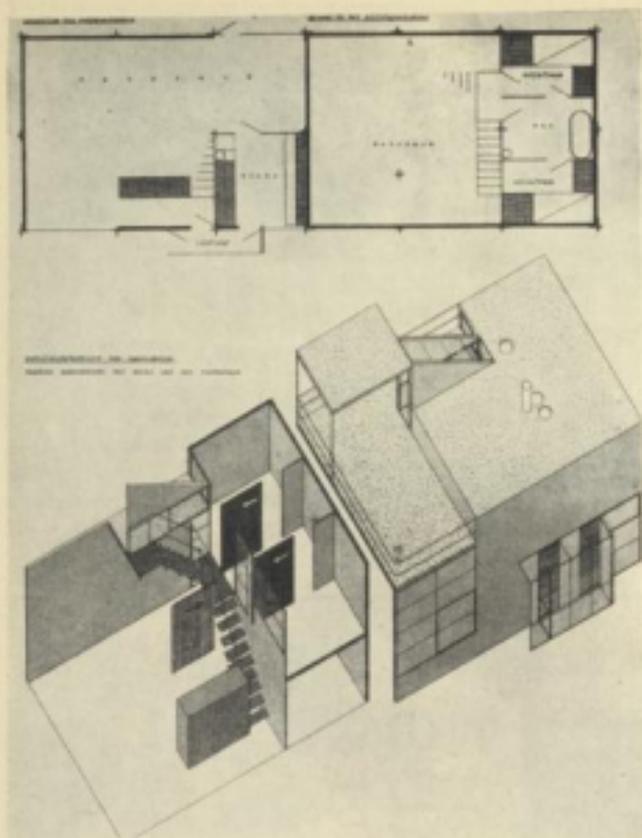
BAUHAUS

DESSAU

Representace
pro ČSR.
Praha II
Spálená 33
Architekt
Jaromír Krejcar



nábytek a bytové zařízení



**MARCEL
BREUER**

(Bauhaus)

*seriový kovový
domek typ L
maison en acier
type L*

Kleinmetallhaus

Typ L

Přizpůsobení práci podmínkám stroje jest obsahem moderního průmyslového ideálu.

F. L. Wright

Rožím ekonomie — toť mechanisace stavební práce.

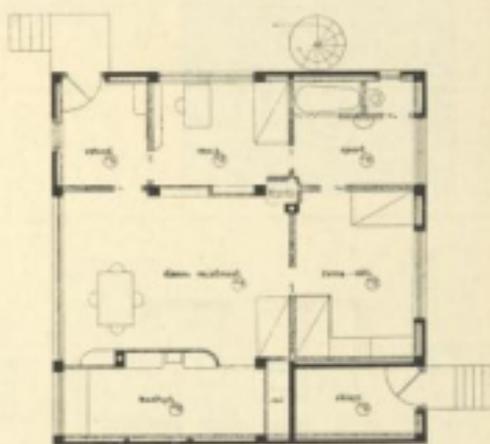
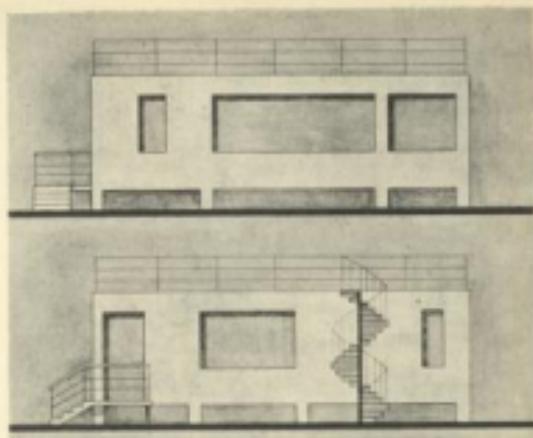
M. J. Ginsburg

Většina civilizovaných lidí má shodné životní a bytové potřeby. Proč tedy domy nevykazují touž jednotnou pregnanci jako naše oděvy, boty, kufrы a auta? Není oprávněno nářít, je-li každý dům vilové čtvrti jiného půdorysu, jiného tvaru, jiného slohu a z jiného materiálu: znamená to nesmyslné plýtvání a zbohatlickou nekulturnost.

Walter Gropius

Obytný dům je doslovačnou zámlínkou k formalování zákonné architektury. Dnešní architektura zaměřená se domem, obyčejným a běžným, pro obyčejnější a normální lidi. Oponují palác. Studovali dům pro obyčejného, kteréhožkoliv člověka, toť nalézají lidskou základnu, typické funkce, typické emoce. Je nezbytno uvést vše na lidské měřítko, je to jediné řešení a jediná možnost viděti jasně problém současné architektury a zmosti úplnou revizi hodnot, nezbytnou po období, které v celku je poslední vlnou renesance, uzávěrkou asi šesti století předstrojové kultury, světlé periody, jež odumírá před mašinismem; tato periody, v protikladu k dnešku, věnovala se hoscovnímu zevazjaku, palácům panstva a koshellům paupřů. Dům ješ obývacím strojem.

Le Corbusier



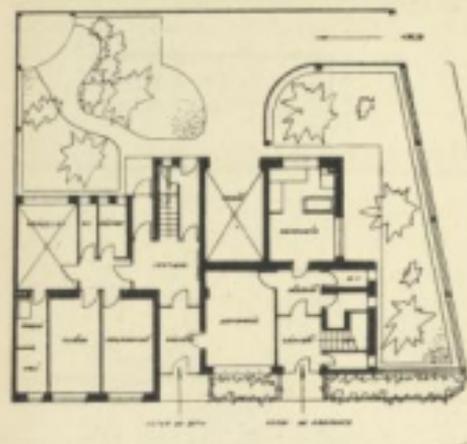
Dělnická obytná buňka - Maison ouvrieré

Arbeiterwohnhaus

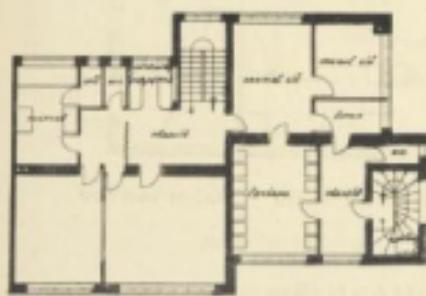
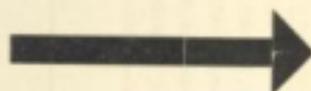
Z. ROSSMANN (Brno)

zvlášť soubor

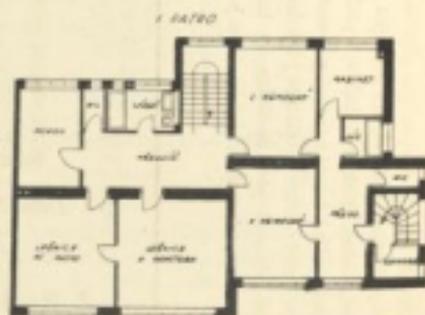
KAREL HONZÍK
(Praha)

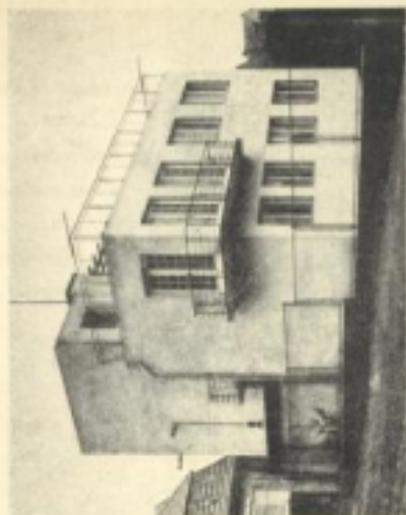


Dům lékaře v Prostějově
Maison du médecin
Wohnhaus eines Arztes



PEZANIK



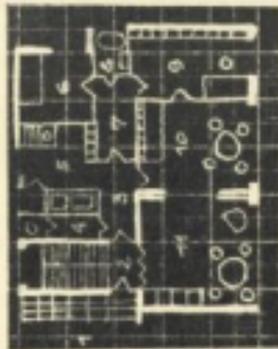
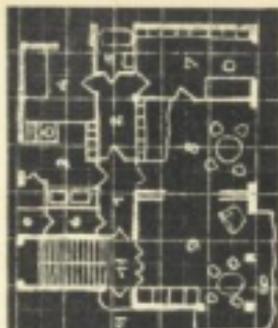


PRÍZEMÍ:

1. vstup
2. predstava
3. predsoba
4. W. C.
5. kuchyn'
6. stajka
7. kúba
8. izba
- 9, 10, 11. pokoje

I. PATRO:

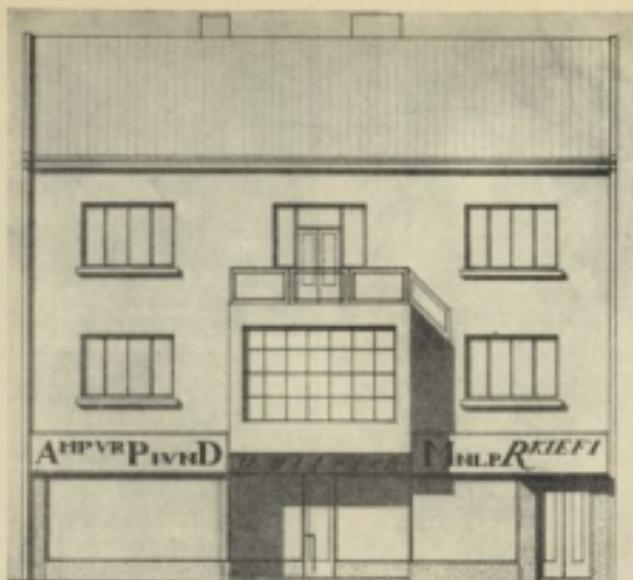
1. predsoba
2. izba
3. kuchyn'
4. stajka
5. izba
6. W. C.
- 7, 8, 9. pokoje
- 10, 11. kúpeľny



JAROMÍR KREJČAR: *Vila - Maison particulière - Landhaus*



KAREL HONZÍK: *Dům lékaře v Prostějově*

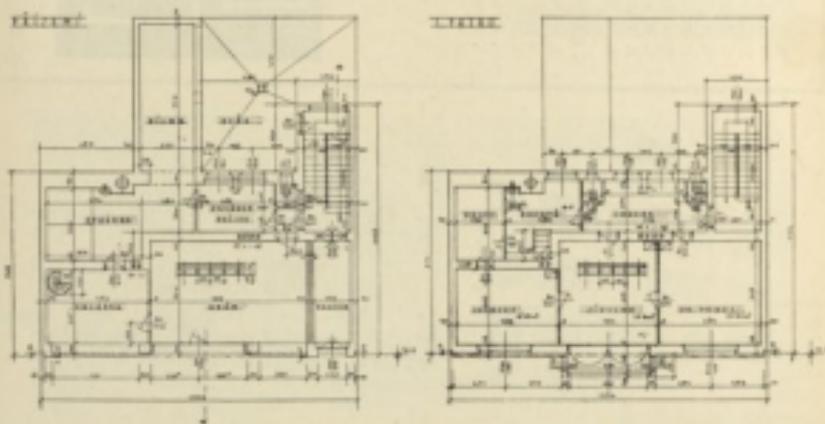


VÍT OBTEL
(Praž)

*Adaptace domu
v Jilíně*

*Reconstruction
d'une maison
à Jilín*

*Umbau eines
Miethauses*



JAROMÍR
KREJČAR

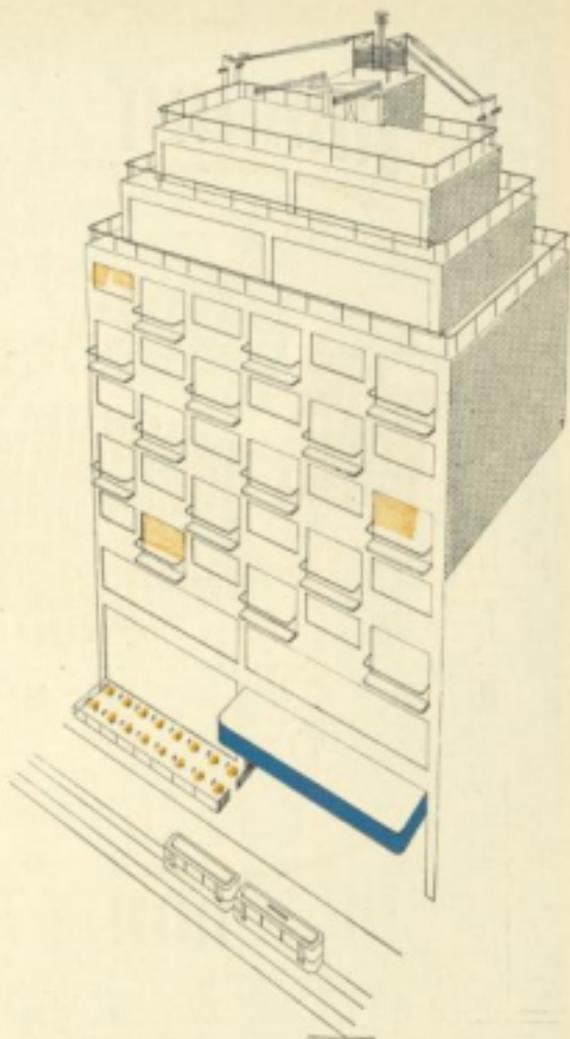
Palác Jednoty
čs. soukromých
úředníků
v Praze XII

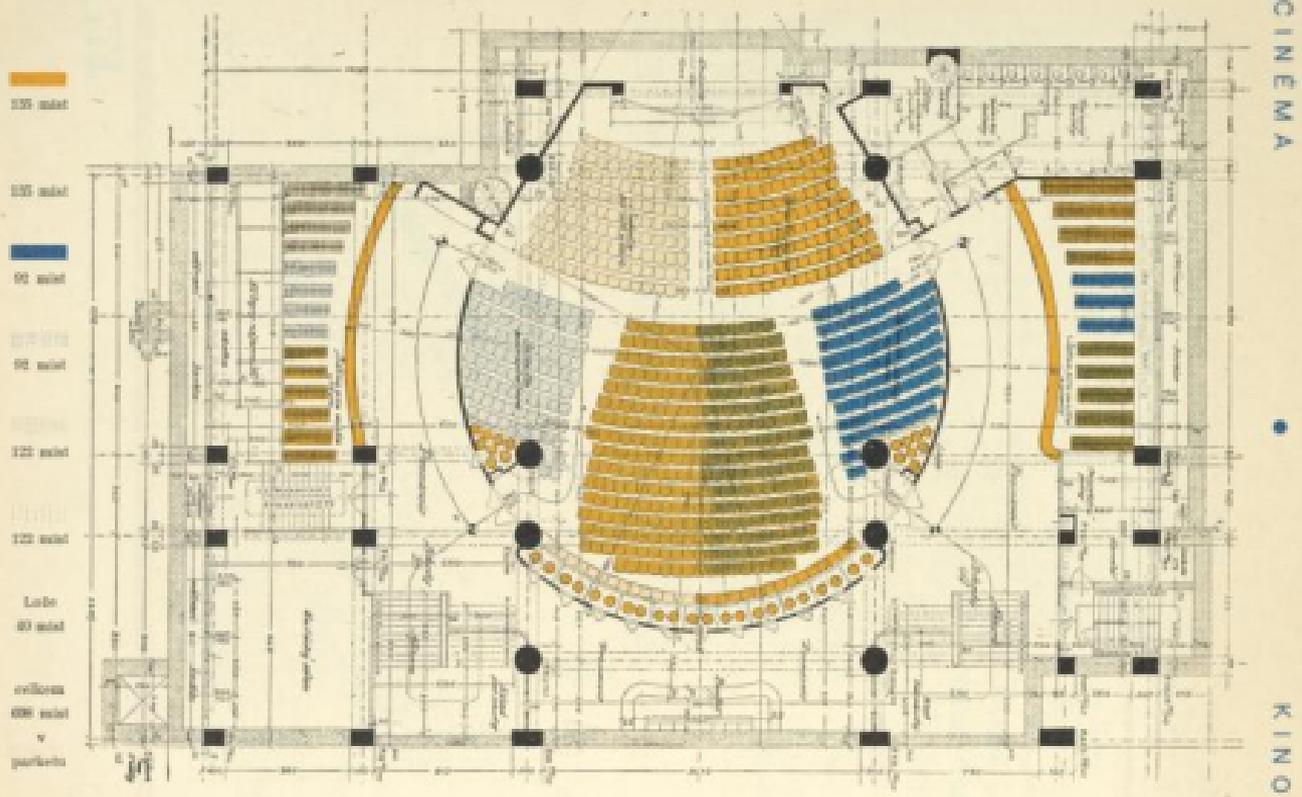
(v přízemí
kavárna a
v souterrainu
kino)



Palais de „Jednota“
à Prague

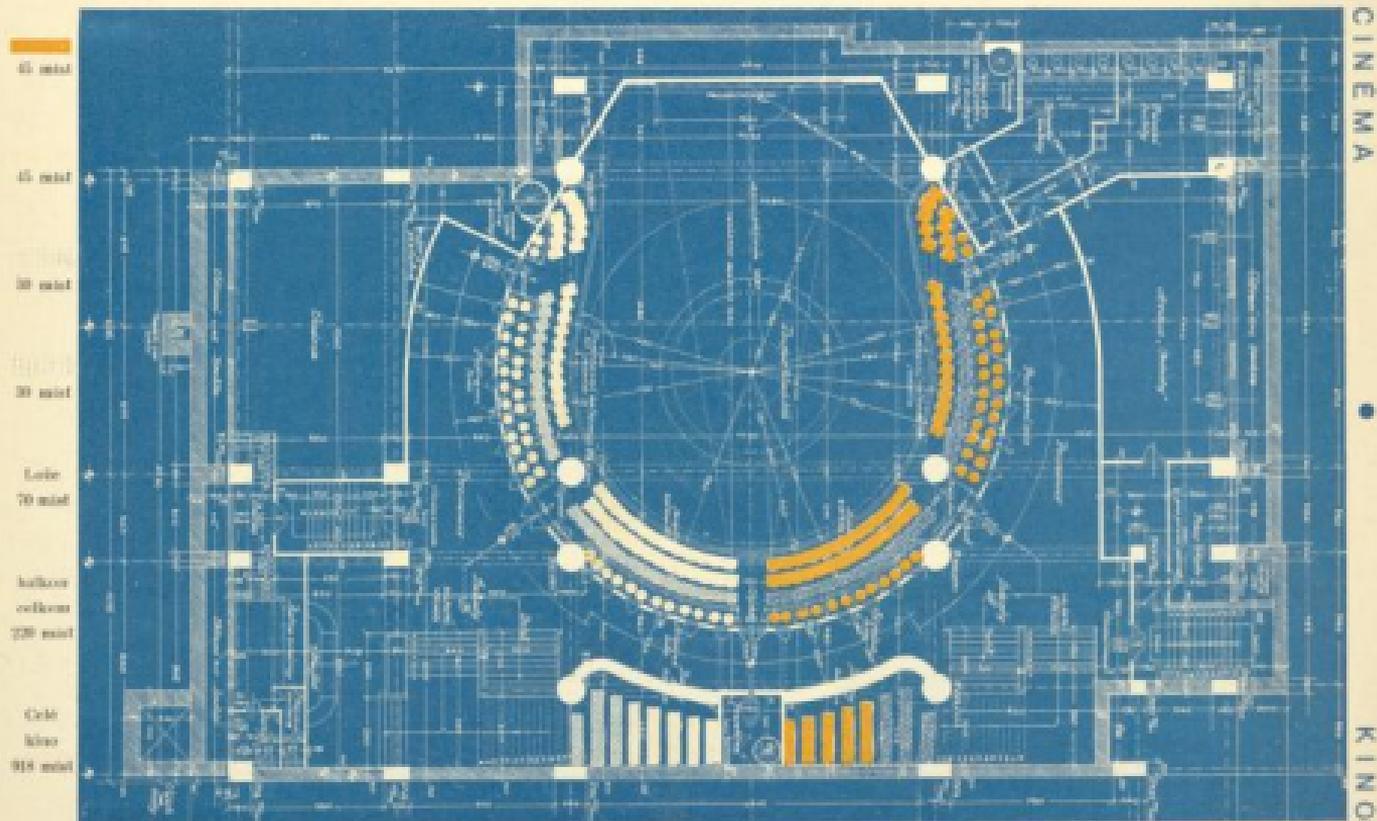
„Jednota“-Haus
in Prag





JAROMÍR KREJČAR: Kino v paláci „Jednoty čs. úředníků“ v Praze XII - II. ústředíně, parčet kina

Aby se udrželo náhled v řádcích velkého kina, jest pokryt a hrošík k řádkům regulován a plynem sfaroven. Vstupenka jest zároveň pádem k řádku. Sedadlo a vříták v řádku korrespondují navzájem v číle I v barvě podle čísla a barvy vstupenky.



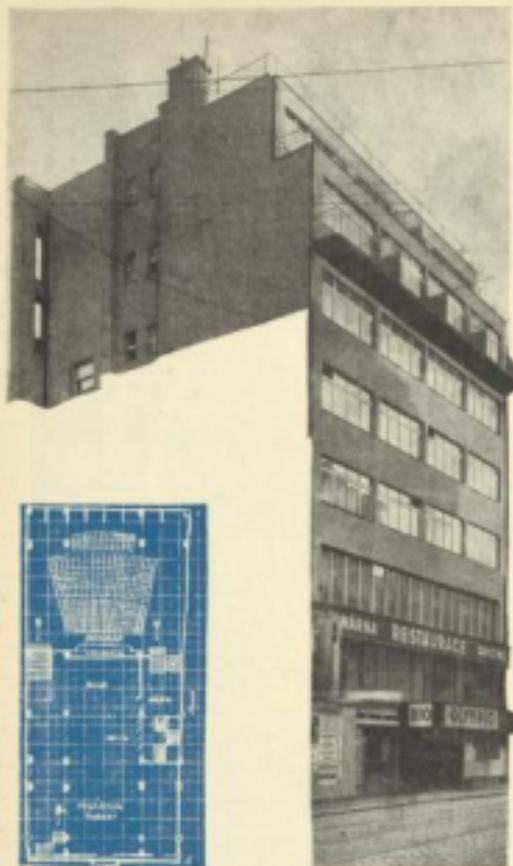
JAROMÍR KREJČAR: Kino v paláci „Jednoty č. soukr. úředníků“ v Praze XII - I. usterraín, balkon kina

JAROMÍR KREJCAR

Palác „OLYMPIC“
v Praze II

Maison „Olympic“
à Prague

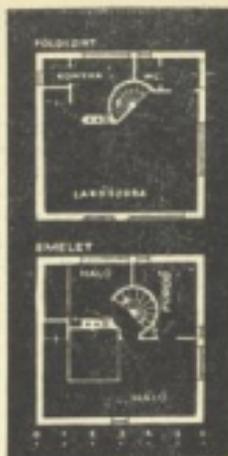
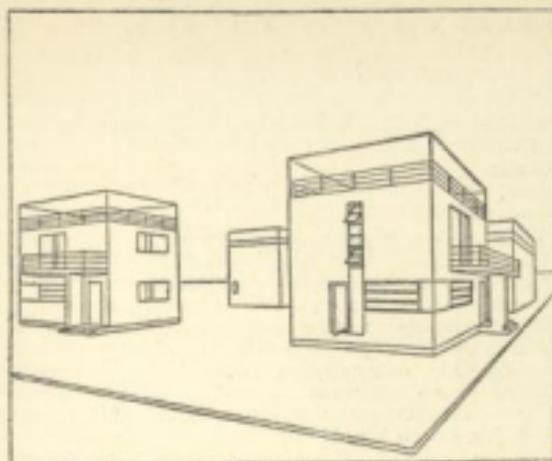
„Olympic“ - Palais
in Prag



ČTĚTE A ODEBÍREJTE

ReD

180



Molnár Farkas: *6 × 6 m obytný dóm - Maison de 6 × 6 mètres - 6 × 6 m Haus*

internacionální nová architektura

Ludwig Hilberseimer

Předpoklady a základy nového stavebního umění jsou rozličného druhu. Dobové praktické požadavky určí účelový charakter stavby. Materiál a konstrukce jsou materiálními prostředky stavby. Vedle nich působí zvýšeným vlivem technika výroby a způsoby podnikatelské, jakož i hospodářské a sociologické momenty, což vše musí být ovládáno tvůrčí vůlí architektovou. Architekt určuje míru podílu jednotlivých elementů. Z jednotlivých složek ustrojí jednotu stavebního díla.

Způsob tvůrčího postupu určuje charakter nového stavebního umění. Nespočívá na zevním dekora, nýbrž na vnitřním plném zvládnutí jednotlivých elementů. Estetický element není tudíž již nadřazený a samoúčelný, jako při fasádnických architektu-
rách, ignorujících ústrojenství stavby, nýbrž postaven na rovné ostatním elementům a s nimi podřazen celku a včleněn do celku. Dostává se mu ceny a významu teprve v souvislosti s celkem.

Nadřazenost určitého elementu má vždy rázné důsledky. Proto usiluje nové sta-

vební umění o rovnováhu všech elementů, o harmonii, která však není pouze zevní a schematická, nýbrž pro každou úlohu vždy nová. Neopírá se o žádná slohová schémata, nýbrž je v každém případě zvláštním novým výrazem vzájemného prolnutí všech elementů pod vládou organizující a tvořící vůle. Základem nového stavebního umění nejsou tudíž žádná slohová, nýbrž toliko stavební problémy.

Tak stává se také pochopitelnou překvapující souhlasnost zevní formy vzhledu této nové internacionální architektury. Není to žádná módní formová hra, jak se často falešně chápe, nýbrž elementární výraz nového stavebního názoru. Nové mezinárodní stavební umění je sice mnohonásobně rozrůzněno podle místních a národních zvláštností a podle osobnosti tvůrčí, ale celkem je přece produktem týchž předpokladů. Odtud plyne jednotnost zevních forem vzhledu. A její duchovní spojitost trvajících přes věky limie hranic.

(Z knihy „Internationale Neue Baukunst“.)

O ARCHITEKTURU

Vit Obrtel

Definice: Architektura = harmonie vědy + poesie.

Cílem jest 100% vyplnění účelu.

Prvky, s nimiž musí počítati:

- I. objektivní — fyzikální,
- II. subjektivní — hyperfyzikální.

I. Prvky objektivní: ekonomie, hygiena, sociologie atd. Jejich vyjádření děje se materiálem v dispozici a konstrukci. Vyjádřením materiálu jest forma. Tato forma odpovídá funkci. Neusiluje o nic jiného, než o vyjádření matematických rovnic, geometrickými tvary, statickými, v prostoru. To znamená tedy, že posud pod pojmem „nová architektura“ nemáme na mysli formy, jakožto její charakteristické znaky, neboť tyto mění se dle funkcionální potřeby. Těmto potřebám odpovídají objevy a vynálezy nových, vědy dokonalejších, odhmotněnějších a staticky bezpečnějších konstrukcí. Sklad těchto konstrukcí, z nejdokonalejších materiálů, tvoří kostru architektonické jednotky. Přibuznost těchto jednotek, ve vzájemnosti úsilí o vytvoření nových pravd, jest cestou k počátkům slohu.

II. Prvky subjektivní: akce, reakce, temperament, záliby atd. Jejich vyjádření se děje:

1. situováním funkčních forem,
2. systematickým využitím přirozených hmot,
3. kombinací materiálů umělých v sektory vjemových působnosti.

Situování funkčních forem budí rozuměno tímto hrubým příkladem: Architektonická jednotka, t. j. kostra, vzniklá ad I., jest svým způsobem hotova k používání, neboť v ní může býti vše na svém místě dle zákonů hygieny, ekonomie atd. Ale mám-li do její určité části, dle vědecky propočítaných tabulek, vpustiti tolik a tolik m³ světla, po uvážení všech praktických okolností, rozhodnuv se pro otvor nejúčelnější a nejvhodnější situovaný, vždy jeho detailní rozměr (poměr výšky ku šířce, výška parapetu, síla špalety a p.) zůstane podřízen rozhodnutí uvedenému ad II. 1. (To platí ovšem i dále: uspořádání nábytku, dveře, schody, terasa, zábradlí atd., atd.).

Systematickým využitím přirozených hmot zvyšuje se bytelnost objektu, jakožto úseku prostoru: květiny, stromy, voda, slunce, měsíc atd. s jich fyziologickou i psychologickou působností v interiéru i exteriéru. (Používám těchto slov k vůli jasnosti, jinak neexistují.) Cesty pro odpočinutí znavených nervů, pohledy pro uklidnění předrážděných očí a p.

K tomu přistupuje konečně 3. bod, kombinace materiálů umělých v tak zvané prakticky bezúčelné předměty, které jsou potřebny určitým zálibám: socha, jakožto forma, existující jen jako taková (poměry kubických tvarů ve světle), fontána s kouzlem optickým i akustickým, barevná harmonie světél a stínů v ploše atd.

Barva jest prvkem funkčním. V tom smyslu její primární, základní tón vpadá ad I., její odstín ad II. Barva není elementem dekoracním, ale vyjádřením funkcí v prostoru a to:

1. konstrukcí: plocha, objem,
2. kombinací: dělená plocha, dělený objem.

Harmonickým složením prvků objektivního a subjektivního dostaneme výslednou jednotku architektonickou, která v prostoru bude existovati, jakožto jeho část a nikoliv jakožto prostor sám pro sebe vytvořený, bez vztahu k ostatnímu světu.

Rovnováha mezi těmito dvěma prvky jest cílem architektury, která organizuje všechny spolupůsobilé jednotky v maximální vyjádření účelu. Poměr, t. j. kvantitativní množství obou prvků v procentech, mění se u každého architektonického objektu. Jiný bude tento poměr, u továrny, jiný u vily, jiný u obchodního domu, jiný u domku seriového. Ale vždy prvky poměru budou ve stavu rovnovážném.

Dávati kterémukoliv z obou prvků nadvládu nad utvářením, jest zásadní chybou. Připouštím, že bez prvku ad II., mohou existovati stavby, ale mně běží o dokonalost.

RĚSUMÉ: Architektura nezačíná tam, kde končí stroj, nýbrž architektura vytváří harmonickou rovnováhu mezi strojem a duchem.

(Článek navazuje na statě r. 1926. uveřejněné v „Tam-Tamu“ a „Frontě“.)

zásady práce „bauhausu“

Walter Gropius

Bauhaus chce sloužiti soudobému vývoji bydlení, zpracovávati jeho potřeby od nejjednoduššího domácího nářadí až po hotovou stavbu celého obytného domu.

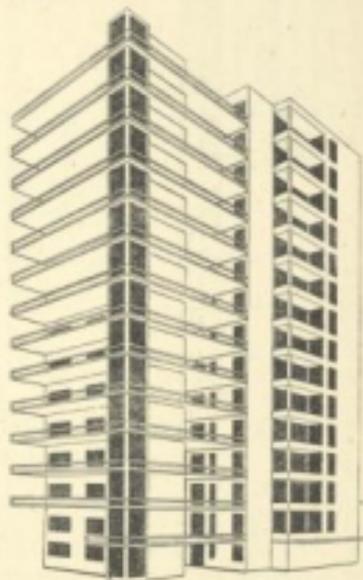
V přesvědčení, že dům i bytové zařízení musí býti v rozumné souvislosti, snaží se Bauhaus systematickou pokusnou prací teoretickou i praktickou — v technickém, hospodářském a formovém oboru — nalézati tvar každého předmětu podle jeho funkcí a podmínek.

Moderní člověk, jenž nosí moderní, nikoliv historický oblek, potřebuje také moderní, jemu a jeho době přiměřené obydlí se všemi přítomnosti odpovídajícími předměty denní potřeby.

Předmět jest určen svou podstatou. Aby byl vytvořen tak, aby správně fungoval — ať jde o nádobu, židli či dům, — musí býti především prozkoumána jeho podstata; neboť jest mu sloužiti dokonale svému účelu, t. j. naplňovati prakticky své funkce, a býti trvanlivým, levným a „krásným“.

Zkoumání podstaty vede k tomu výsledku, že rozhodným respektováním všech moderních výrobních metod, konstrukcí a materiálů vznikají formy, které se velmi odlišují od dosavadních a působí často nezvykle a překvapivě (na př. změna tvaru topných a osvětlovacích těles).

Hledání nových forem za každou cenu, pokud se samy nenabízejí z podstaty věci, je třeba právě tak odmítnout jako používání dekorativních — nově vymyšlených či historických — ordožných forem.

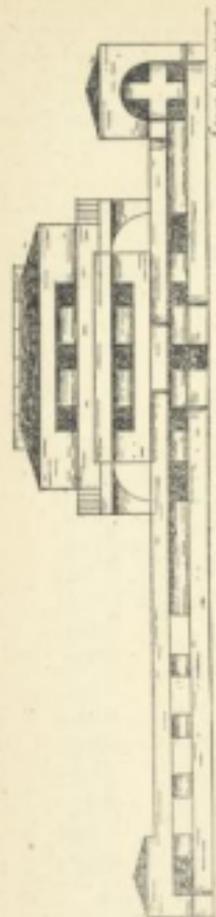


GEORG MUCHE (*Bauhaus*)

Městský obytný dům

Maison d'habitation

Stadtvohnhaus



Vila

Hôtel particulier

1919

B. FEUERSTEIN (Praha-Tokio)

Landhaus

Neboť schopnost vytvořiti nějaký předmět „krásně“ spočívá v mistrovském zvládnutí všech hospodářských, technických a formálních předpokladů, z nichž se rezultuje jeho organismus.

Způsob, jakým tvořící člověk třídí vztahy hmot, materiálů a barev vytvořeného předmětu, dává tomuto předmětu jeho charakteristický zjev. V poměrech hmot tohoto třídění je ukryta duchovní hodnota, nikoliv však v zevní aplikaci zdobivých ornamentů a profilů, které dokonce ruší jasný útvar, nejsouce funkcionálně odůvodněny.

Jen trvalým stykem s pokračující technikou, s vynalézáním nových materiálů a nových konstrukcí nabývá tvořící osobnost schopnosti, uvěsti přitomnost v živý vztah s dosavadními útvary a z něho vyvinouti nový názor o produkci:

Rozhodné přitakání živoucímu světu strojů a dopravních prostředků.

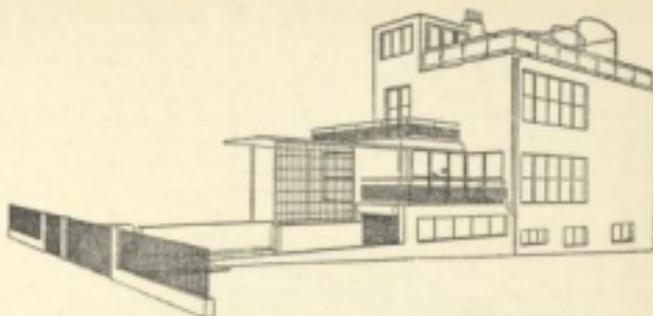
Organické utváření předmětů podle jejich vlastní přitomnosti podmíněné zákonitostí bez romantických okras a hříček.

Omezení se na typické, každému srozumitelné základní tvary a barvy.

Jednoduchost v složitosti, přímé využití prostoru, látky, času a peněz:

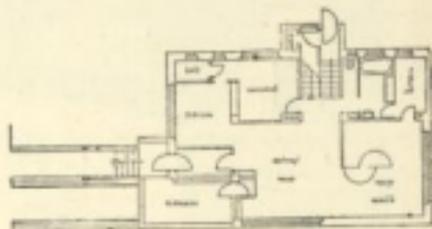
Vytvoření typů pro užiték předměty denní potřeby jest sociální nezbytností. Životní potřeby ohromné většiny lidí jsou v podstatě shodné. Dům a bytové zařízení jsou věci masové potřeby, jejich vytvoření je spíše věcí rozumu než věci vášně. Stroj, vytvářející typy, je účinným prostředkem pomocí mechanických sil — páry a elektřiny — osvoboditi individuum od vlastní materiální práce, směřující k ukojení základních životních potřeb, a zjednotiti mas rozmanité výrobky zhotovené levněji a lépe, než je to možno rukodělnou prací. Znárodnění individuá typisací je třeba právě tak málo se obávat jako úplného uniformování obleků pod diktátem módy. Přes typickou shodnost jednotlivých součástí roztává individuá zachováma volnost k osobním variacím. Vždyť v přirozeném důsledku dnešní konkurence je počet existujících typů jednotlivého předmětu ještě vždy tak bohatý, že individuá se ponechává osobní volba modelu, jenž by mu nejspíše vyhovoval.

Dělný Bauhaus jsou v podstatě laboratoriem, v nichž pro seriové rozmnožování



Rodinný dům
Maison particulière
Einzelwohnhaus

JAROSLAV FRAGNER
&
KÁREL HONZÍK



uzrálé a pro dnešní dobu typické předměty jsou pečlivě zpracovány v modelech a ustavičně zdokonalovány.

Bauhaus chce v těchto laboratorních vychovat nový, dosud neexistující typ spolupracovníků průmyslu a řemesel, jenž ovládá rovnoměrně technickou i formovou stránku.

Cíl, vytvářeti typické modely, které uspokojí všechny technické, hospodářské a formální nároky, žádá si výběr nejlepších a široce vzdělaných sil, vybavených důkladnou dílenskou praxí právě tak jako exaktním názorem o formových a mechanických elementech tvorby a zákonech jejich výstavby.

Tito konstruktéři modelů musí být obeznámeni se strojovými způsoby tovární seriové výroby, jež se liší od metod řemesla, třebaže modely bývají prvotně vypracovány rukořičně. Neboť ze zvláštnosti strojové výroby vyplývá nová „pravost“

a „krása“ jejich výrobků, kdežto nelogická imitace řemeslných produktů strojem nese vždy s sebou dědičnost surrogátu.

Bauhaus zastává názor, že protiklad mezi industrií a řemeslem jeví se méně v rozdílu mezi nástroji jako spíše tkví v *dělné* práci v průmyslu a v *jednotě práce* řemesla. Ale řemesla a průmysl se sobě ustavičně přibližují. Řemesla minulosti doznala změny a budoucí řemeslo bude novou pracovní jednotkou, totiž nositelem *pokasných práce* pro továrnskou výrobu typů. Spekulativní pokusy v laboratorních dílnách vytvoří modely pro továrnskou výrobu typů.

Modely definitivně propracované v dílnách Bauhausu jsou seriově rozmnožovány v cizích továrních podnicích, a nimiž Bauhaus jeť v pracovním spojení.

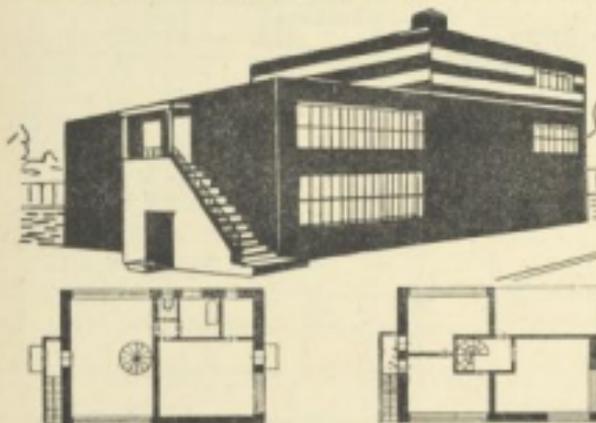
Produkce Bauhausu tedy neznamená některak konkurenci pro průmysl či řemesla, nýbrž vytváří spíše pro ně nové produktivní faktory. Neboť Bauhaus uvádí do

skutečného výrobního a hospodářského života osoby tvořivého nadání, které v průmyslu a řemesle mohou převzít přípravné práce, předcházející výrobu.

Hromadně rozmožnené produkty podle modelů Bauhausu docílují své poměrně levné prodejní ceny využitím moderních ekonomických prostředků tiskárny (seriová výroba průmyslová) a velkým odby-

tem. Proti nebezpečnosti snížení hodnoty produktů co do materiálu a provedení strojovým zhotovováním — oproti modelům — čelí se všemi prostředky. *Bauhaus bojuje proti náhražce, proti méněhodnotné práci, a proti umělecko-řemeslnému diletantismu — pro novou kvalitní práci.*

(Z „Bauhausbücher“, sv. 7, přel. V.)



M. SZCZUKA

Obytný dům

Maison

particulière

Landhaus

5 thesí o nové architektuře

Le Corbusier & Pierre Jeanneret

Tato níže vyslovená teoretická pozorování zakládají se na dlouholetých praktických zkušenostech na staveníh.

Teorie si žádá přesné a přehledné formulace.

Nejde tu nikterak o estetické fantazie nebo o snahu po modních efektech, nýbrž o architektonické skutečnosti, které znamenají absolutně novou stavbu, od obytného domu až k palácovým budovám.

1. PILÍŘE. Rozřešení vědeckou cestou nějaký problém předpokládá především rozlišení jeho elementů. Při každé stavbě můžeme nejprve rozlišit nosné a nesené části. Namísto základů, na nichž dříve spočívala budova bez početní kontroly, máme základy jednotlivých pilířů, a namísto nosných zdí tyto pilíře. Pilíře a jejich základy jsou přesně propočítány podle příslušných zatížení. Tyto pilíře řadí se v určitých stejných vzdálenostech, aniž by při tom braly zřetel na vnitřní uspořádání domu. Stoupají bezprostředně od země do výše 3, 4, 6 atd. metrů a zvedají „přízemí“ nad zemí. Tak jsou přízemní prostory zbaveny vlhkosti, dotává se jím vzduchu a světla, a stavební pozemek zůstává celý zahradou, která probíhá takto i pod domem. Táž plocha dá se ještě jednou zužitkovati na rovní střeše domu.

2. ZAHRADA NA STŘEŠE. Rovná střecha žádá, aby byla důsledně využita k účelům bydlení: střešní terasa a střešní zahrada. Vedle toho žádá si žebet ochrany proti proměnlivosti vzdušné teploty. Uchováním trvalé vlhkosti na střešním betonu zamezí se, aby žebet příliš silně pracoval. Střešní terasa vyhovuje oběma požadavkům: vrstva písku, pokrytá betonovými deskami, a mezi nimi trávnik; hlina záhonů není ovšem oddělena od vrstvy písku.

Tímto způsobem odtáká dešťová voda velice pomalu. Odpadová roura prochází střechou domu. A tak zůstává na střešní ploše trvalá latentní vlhkost. Na střešních zahradách je nejbujnější vegetace: mohou být bez věže osazovány keři nebo dokonce 3—4 m vysokými stromy.

Tak stane se střešní zahrada nejpríjemnějším místem obydlí. Pověšně znamenají střešní zahrady pro místo znovuvyživení zastavěné plochy.

3. UVOLNĚNÍ PŮDORYSU. Pilířový systém nese meziposchodové stropy a prochází až ke střechě. Mezistěny leze do tohoto systému večlenění libovolně podle potřeby, při čemž půdorys jednoho patra není nikterak vázán půdorysem jiného patra. Neexistují již nosné zdi, nýbrž toliko membrány libovolné síly. Následkem toho dospívá se k absolutní svobodě utváření půdorysu, t. j. k volnému disponování stívačskými prostředky, což snadno vyváží poněkud vyšší cenu betonové konstrukce.

4. PODÉLNÉ OKNO. Pilíře, zároveň a mezipatrovní stropy, tvoří pravidelné otvory v průčelí, jimiž může dovnitř bohatě vnikati vzduch a světlo. Okno sahá od pilíře k pilíři, stává se tedy oknem podélným. Světla, vysoká okna tím odpadají a právě tak jejich nepřijemná rámy, příčnický a meziokenní stěny. Prostory jsou tak od stěny ke stěně rovnoměrně osvětleny. Pokusy dokázaly, že takto osvětlený prostor vykazuje omezeně silnější intenzitu osvětlení než prostor, osvětlený vysokými okny při téže ploše oken.

Celé dějiny architektury otáčejí se výhradně kolem otvorů v stěnách. Armovaný beton přináší a podélným oknem možnost maximálního osvětlení.

5. UVOLNĚNÍ PRŮČELÍ. Tím, že krakorcově vyložíme podlahy daleko za obvod soustavy nosných pilířů a rozvineme balkonovitě kolem celé stavby, vyvzname celou fasádu před nosnou konstrukcí. Tak ztrácí průčelí nosné vlastnosti a jeho okna mohou být prodloužována a rozšiřována do libovolné délky bez přímé souvislosti s vnitřním rozčleněním. Tak může být okno obytného domu dlouhé 10 m právě tak dobře jako 200 m u veřejné budovy (při našem projektu paláce Společnosti Národů v Ženevě^{*)}. Tak jest možno svobodně utvářeti průčelí.

Uvedených pět základních bodů znamená fundamentálně novou estetiku. Nic nám již nezbývá z architektury minulých dob, právě tak jako nám literární a historická poučení na školách nemohou již něčeho dáti.

^{*)} Viz Red, č. 4, str. 137.

Le Corbusier & Pierre Jeanneret: Poznámky

KONSTRUKTIVNÍ POZNÁMKY:

Stavební konstrukce jest účelným a logickým spojováním stavebních elementů.

Vznikají inženýrské a technické podniky, které se zaměřují výrobou těchto elementů.

Seriovou výrobou stávají se tyto elementy precizní, levné a dokonalé. Mohou být předem vyráběny na sklad v libovolném množství.

Průmysl pečuje o doplňování a ustavičné zdokonalování těchto elementů.

Tak disponuje architekt svou stavebnicí.

Jeho architektonické nadání může se svobodně uplatnit. Jen ono určuje stavebním programem jeho architekturu.

Přichází doba architektů.

ARCHITEKTONICKÁ TVORBA.

Elementy architektonické tvorby jsou podmíněny názorem na bydlení a estetiku. Zavrhneme vědomě zděděné konvence v životních způsobech a v bydlení.

Ukazuje se nová vůle života, která hledá svůj výraz v bydlení, v státě a v umění.

Bez této kolektivní vůle byla by buditelská práce velikých mužů a architektů bez-

účelná. Jejich úkolem jest shrnouti pulsující síly širokých mas a dáti jim směr.

Tomuto směru se nyní říká styl naší doby.

— *Nás zajímají motorické síly naší doby více než filosofie jejího stylu.*

Hra s estetickými názory historických dob nás již neuspokojuje.

Tvoříme si vlastní tvarovou řeč a vlastní estetiku.

Tříbíme svůj smysl pro formu na čistých účelových formách techniky a průmyslu. Jsou to plody našeho ducha.

Uznáme-li je, otevírají se nám nové krásy.

Krásy šlechtí.

BYDLENÍ

Mies van der Rohe

Problémy nového bytu tkví svými kořeny ve změně materiální, sociální a duchové struktury naší doby; jen tak jsou tyto problémy chápateLNá, jen změny struktury určuje charakter a rozsah problémů. Nepodléhájí naprosto libovůli. Měly se nedají vyřešiti, avšak nedají se rovněž oddiskotovati. Problém racionalizace a typisace jest toliko částečný problém. Racionalizace a typisace jsou pouze prostředky, nesmějí však nikdy sloužit za cíl. Problém nového bydlení je v podstatě problém názoru, smýšlení, je to kulturní a duchovní problém a boje nové bydlení je jen dílčím bojem uprostřed velikého zápasu o nové životní formy.

KONSTRUKTIVISMUS. Konstruktivisté nazývají na svět přístrojem techniky. Nechtějí barvou dávatí iluze na malířském plátně, pracují přímo se železem, dřevem, sklem. Krátkozraci nevidí v tom než stroj. Konstruktivismus dokazuje, že hranice mezi matematikou a uměním, mezi uměleckým dílem a technickým vynálezem nedá se vůbec určití. E. Lisickij.

OSVOBOZENÉ DIVADLO pořádá anketu a ptá se svého obecnstva: Co se vám líbí a co se vám nelíbí v Osvobozeném Divadle? Odpovědi, podepsané plným jménem a s udržením adresy pisatelovy zaslejte do 1. března 1928 na adresu Osvobozeného Divadla k rukám režiséra Jindřicha Honzla. Tyto odpovědi budou, pokud to okolnosti redakční připustí, uveřejněny v almanachu Osvobozeného Divadla, jenž vyjde v březnu 1928.

OSVOBOZENÉ DIVADLO

Umělecká Beseda, Praha III.

Besedni 5

HRY TĚTO SEZONY:

•
VEST POCKET REVUE

Foskovec & Werich

III NADŮSPECH III

•
J. Mahen: **TROSEČNÍCI**

•
Vít Nezval: **KOHOUT A SAPHO**

•
Béti: **ROBINSON A PÁTEK**

•
A. Jarry: **KRÁL UBU**

•
Foskovec & Werich

SMOKING-REVUE

•
Osvobozené Divadlo hraje

VE ČTVRTEK, V PÁTEK A V SOBOTU

VŽDY O 8. HOD. VEČERNÍ

A V NEDĚLI VE 5 H. A 8 H. VEČER

JEDINÉ DIVADLO UMĚLECKÉ

AVANTGARDY V ČSR.

Jako „Almanach Osvobozeného Divadla“ vyjde v březnu 1928 v nakladatelství Odeon separátní číslo Revu v omezeném počtu výtisků. — Subskripcce (— 6 Kč) přijímá nakladatelství Odeon.

Přihlásili jste se již o Mezinárodní sborník soudobé kulturní aktivity „FRONTA“ jako novoroční premiil ReDu?

Abonentů ReDu obdržel tento nádherný sborník o 260 stranách velkého kvartu s 315 příspěvky 152 autorů s 209 ilustracemi jako premiil za sníženou cenou, místo 120 Kč za 85 Kč včetně poštovného.

Objednávky doobdobné stvrzenkou o předplatném ReDu zasílejte buď na:

NAKLADATELSTVÍ ODEON, PRAHA III, CHOTKOVA 11 nebo FRONTA, E. VÁCLAVEK, BRNO XV, VAŠKOVA 11

Le Corbusier a Ženeva

Chronická blázná E. N. a její soutěž na palci v Ženevě skončila konečně, shodným rozhodnutím. Význam soudobých diplomatických intrik a tajných machinací uzavřeno bylo v okolité politické kuchyni Excellencei illegální rozhodnutí: z devíti návrhů, které rozhodná jury povolila první cenou, si měla vybrati jedině nejlepší dílo, jak bylo závazně stanoveno programem soutěže, z devíti osobních projektů, z nichž jediný, od Le Corbusiera a Pierre Jeannereta byl dílem důstojně a moderním, křídlo ostančím z bylo pompězní architekturu plagiátů historismu a sítěných pásečků — přes neobratnost mezinárodní akcí odborných kruhů, tisku a intelektuálních elit všech zemí, která pro E. N., — blázniví demokratické úmysly, by měla znamenati směrnatý voz papíru — konečně posvězen z 3 diplomaty, mezi nimiž byl i náctupce Československa, patřičk vyhlášen Osačký, bez ohledu na odborné posouzení, dopovírající jednomyslně projekt Le Corbusiera, — vybrala antikvářský a bezobčasný svého Henri Németa a Juliana Fliegenheimera, a určila jim z provedení. Jelikož toto rozhodnutí je jen přehrávkou vzájemné diplomatického politikaření, byli označeni, dle diplomatickému přátelství anglo-italského, za spoluprávnky těchto dvou autorů dva Italové: Vago, jehož nechtaný projekt je odposlání snění itaško-rímsko-byzantsko-orientální-renašansních forem, a Broggi, jenž soustředil architekturu posudí persoharokní: tak velí On. Mussolini.

Toto rozhodnutí excellenci E. N. neprosto domokuje, E. N. bude mít architekturu, jak je viděti, jistěna smělým arci, bude mít vládnou, jaké si upřela a jaké zasluhuje. Veliká nevěsta, mívece slovy Agostinovy, z níž směřuje knižata zemí, rozhodla se pro architektonický božst, odporná páchnoucí. Kolektivní neomyšl a architektonická arda, kterou potratili pánevi Németa, Vago, Broggi et consortes — správně kdásně blížky Ženevského jezera.

E. N. ukázala i v této věci svou pravou tvář. Ignorovala mezinárodní mejevy, které vezmou v úvahu i pro Le Corbusiera: On odborná a poctivě pravdy, jejich Excellencei nic není. Depostila se

znejchadho podvodu, nedodržení soustředí podmínky co do přípravného nákladu. Vyřadila Le Corbusierův projekt, který se setkal se souhlasem všech národů, malichernými intrikami. Neopřítomně a perfidně tohoto počinu byla tak nízká a správná, že přece někdo takovou bytynout ani od E. N. neočekával.

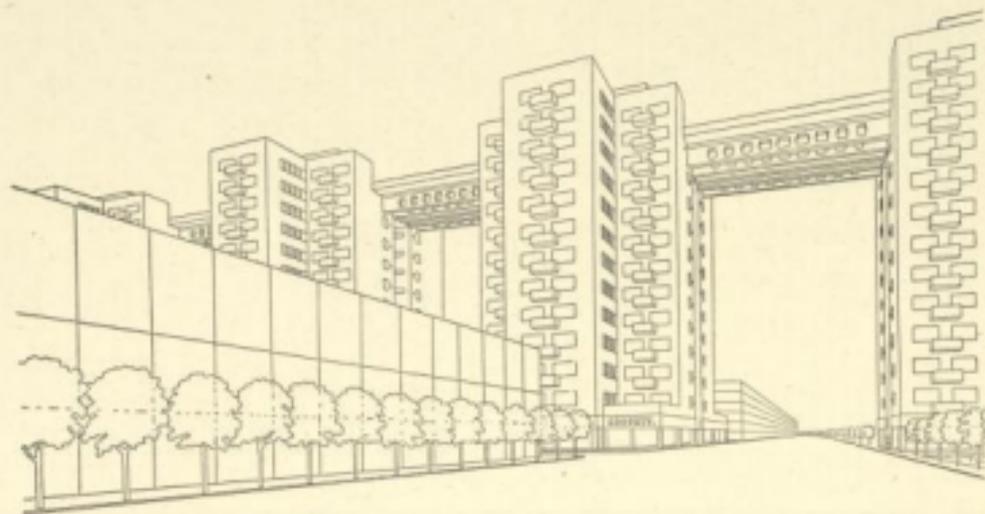
V mezinárodní akci, která se zúčastnila v posledních měsících ve prospěch věstevství Le Corbusierova projektu, velikou sílu vyzařovala se i kampaň českého tisku, která se rozprostřela z největší části z iniciativy „Devětilu“. Českoslovenkí náctupce byl bombardován intervencemi ve prospěch Le Corbusierův. Marce. Sílice moderního ducha se sentimentálním pasionismem byla před forem E. N. rozhodnutí ve prospěch staré vetěže, což je pro E. N. uvědomující!

Manifestace ve prospěch Le Corbusierova projektu, byli jsme v sí více od počátku skeptičtí, neboť dílo Le Corbusierova je příliš vesele nad neuvěřitelný obraz E. N. Jestliže jsme chtěli E. N. využiti tuto krávnou moderní architekturu, bylo to proto, že bychom si byli přáli, aby bylo moderním stavebním uzalí z možného uskutečnění díla, které jest historického významu. Dnes, kdy E. N. svým rozhodnutím potvrdila naše předvídání a své zaprávněné voličnosti, stonacíností a nekulturností. Přikme otvěděti, že není neštěstím, mělo-li být Le Corbusierův projekt rezervován budoucnosti a lepšímu, důstojnějšímu účelům; myslíme, prohlášení Le Corbusierovy plány, za jasný a krásný příklad veselejší internacionality střežícího světa.

Positivním výsledkem této bláznivé a shodné E. N. jest a zůstane jak, že směřován z konkrétních a do sporů rozhodnutím moderních architektů, jsou otevřeny oči; odborní svět a intelektuální obec všech zemí, zbyvny iluzí, vidí opět E. N. jak je ve skuteku. Toto posouzení vyvolává světlé změny fyziologické reakce, reflexní hnutí bozou, odporu a hádu.

V poslední chvíli přiběhají její strážky, že ono rozhodnutí není neodvratitelné, svůj nový název, vědlí jury... E. N. chce se sít nadobro zemděnit.

R.

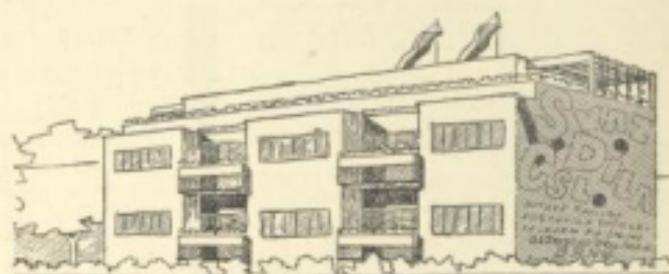
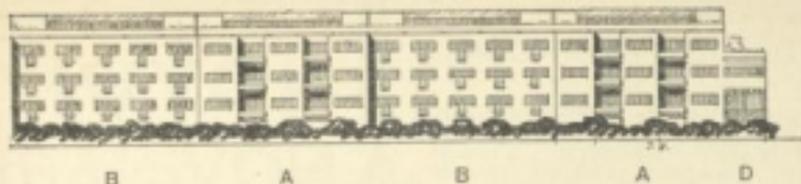


Soutěžný návrh na přemostění Nuselského údolí v Praze

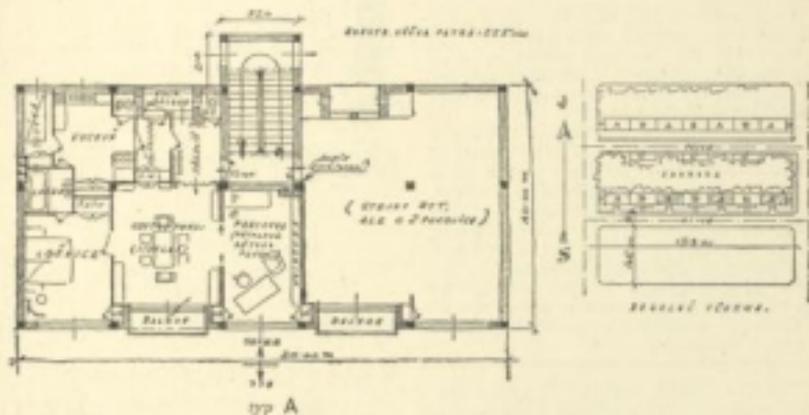
Projet d'un pont à travers la vallée de Nusle à Prague

Wettbewerbssentwurf für die Überbrückung des Nusle-Tales in Prag

JOSEF HAVLÍČEK & Dr. Ing. JAR. POLÍVKA



typ A



typ A

Josef Havlíček:
1928

Řada obytných
domů v Brně

Lotissement
d'habitation
à Brno

Wohnhäuserblok
in Brünn

Jos. Havlíček:

ŘADA OBYTNÝCH DOMŮ

(k vyobrazení na přední straně)

Blok sedmířadových nájemných domů obsahuje 92 bytů, v přízemí a třech patrech (+ půdní patro — prádelny etc.). Z toho je 60 bytů minimálních (1 obytná místnost, komfortní příslušenství), 16 třípokojových (+ komplet příslušenství) a 16 dvoupokojových (stejně zařízených). Stavba z isostomových tvárníc železobetonem vyztužených.

Náklad asi 4.000.000 Kč, bēfeme-li za 1 m² obestav. prostoru asi 200.— Kč — je však nutno uvážit značné snížení nákladu normalisováním a seriovou výrobou všech částí.

Blok složen je ze 4 domů typu A (dvou- a třípokojové byty a ze 3 domů typu B (minim. byty). V regulač. schématu mimo to značí: „C“ garážové jednotky po 7 garážích, patřící vždy k protějším domům, „D“ mezi krámy. Vytápění domu ústřední, kuchyně se sporáky pro plyn i zatápění uhlím. Lázne: plyn. automaty nebo voda z ústř. boileru.

Při výstavě soudobé kultury v Brně 1928 postaven bude, jak již bylo schváleno výstavním výběrem, pavilon, obsahující dvě patra popsánoho typu A a to díky firmě dra Ing. Jaroslava Polívky, která převzala na sebe náklad a provedení.

Svaz Čsl. Důla má patronanci objektu a opatří byty nábytkem a ostatním vnitřním zařízením. Integrojí součástí tohoto pavilonu jsou plány, resp. kalkulace a event. varianty svrchu popsánoho bloku.

Nájemný dům jest nejvšak akutní otázkou, protože na jejím rozřešení záleží likvidace t. zv. bytových krizí. Je potřeba, aby se postavily byty mnohem lepšího druhu, než jaké se ještě pořád většinou staví, hlavně díky špatným regulačním zásadám určitých oficiálních osobností.

ŠTOČKY. Štočky Krejcarovy vily a Havlíčkova mostu přes nuselské údolí zapůjčila „Stavba“, štočky Le Corbusierova úlového domu, Esteremovy restaurace, Rossmannovy dělnické buňky, Muchova obytného domu jsou ze sborníku „Fronta“, štoček továrny Fiat z časopisu „Pásmo“ a štoček Buranova divadla ze sborníku SSSR. („Čin“.)

R. KOPECKÝ NOVINY A NOVINÁŘI

Úvahy o československém žurnalismu

Kniha R. Kopeckého o čl. žurnalismu patří mezi nejdůležitější publikace poslední doby. Svědčí o tom i její zevní úspěch. Během necelého měsíce prodalo se 2500 exemplářů. — „Národní listy“ ze dne 22. ledna věnovaly jí článek na PRVNÍ STRANĚ, v němž se praví o knize m. j. „Měli by ji čísti především novináři, avšak také členáři denních listů přinese velký zisk a mnohé poučení“. — „Literární Noviny“ ze dne 19. ledna píší o knize celoslooupový přímý referát. Veliká řada jiných listů přinesla o knize velmi lichotivé posudky

MUSÍTE JI ČÍSTI I VY

Cena knihy, pěkně upravená, opatřená obálkou F. MUZIKY, Kč 95.—
Dodá každý řádný knihkupec i

NAKLADATELSTVÍ VOLNÉ MYŠLENKY

PRAHA II.
DŘEVNÁ UL. 6

Žádejte bezplatné zaslání časopisu „Kniha“, který obsahuje zajímavé informace o nakladatelské činnosti Nakladatelství Volné Myšlenky

soudobá mezinárodní architektura

Karel Teige

Nejdůležitější manifestací mezinárodní moderní architektury byla výstava, kterou v létě a na podzim 1927 ve Stuttgartu uspořádal Deutscher Werkbund na návrh městské rady a Württenberger Arbeitergemeinschaft. Tato výstava, kterou řídil Mies van der Rohe, byla organizována na mezinárodní bási a stala se architektonickou událostí historického významu pro celý moderní svět: dnes, kdy moderní architektura je až příliš odkázána na teoretickou, spekulativní, hypotetickou práci, dala vítanou příležitost k revizi jednotlivých koncepcí a k jejich srovnávací kritice bohatou expozicí moderních architektur všech civilizovaných zemí, a učinila svým jádrem základní problém nové architektury, problém reformy obydlí: osvětila mnohostranně tento problém způsobem nejnázornějším: obrovským stavebním vzorkovým veletrhem v Gewerbe-Halle, kde byly vystavovány nejmodernější vymoženosti z oboru stavebních materiálů, bytového zařízení, osvětlování, hospodářských a hygienických instalací, a hlavně vzornou bytovou kolonií „Weissenhof“, kde 17 architektů postavilo 33 domů, jež byly vesměs postaveny z moderních materiálů, a jejich stavba byla, pokud je to již dnes možno, industrializována. Výstava DIE WOHNUNG byla tedy výstavou na produkčním základě: nestavěla nádherné pavilony, ze kterých, jako po pařížské dekorativní výstavě, nezbude za několik neděl než hromada prken a kamení, ale zřídila vzorné zahradní čtvrti přispěla k zmírnění bytové nouze ve Stuttgartě, jenž ostatně je celý městem sadů a zelení, máje svou periferii v údolích a na kopcích vládě a centrum vlastně nikde, a dala tomuto městu, urbanisticky nevýhodně situovanému a architektonicky zohavenému germánskými pseudo-moderními domy a vilami, několik nejvýznamnějších staveb moderní světové architektury.

Moderní architektura, architektura přítomnosti, našla svůj vznik mimo historicko-estetické architektonické spekulace. V prů-

myslové, inženýrské, užitkové architektuře specificky moderní úkoly, nemající v minulosti, v epoše pracniindustriální a předstrojové, analogii, vedly přímo k prvním specificky moderním realizacím. Moderní účely a stavební programy bez rušivého zasahování auriorních a iluzorních estetických formalek diktovaly si vynalézání nových materiálů, průmyslové ve velkém zhotovovaných, jež zrodily téměř samočinně nové konstrukce a ty vedly opět zcela samo-zřejmě k novým architektonickým útvarům. Staré továrny Evropy byly temnými, nevzhlednými dílnami, podobaly se spíše domocovaci pracovně a vězení, než místu produktivní práce; dílenské sítně, zřouzené jako kovárny, ničili zdraví dělníkůvo a zotročující práci. Architektonicky byly řešeny jako domy: nepochopilo se dosud, že průmyslový provoz žádá si prostorů jinak disponovaných a konstruovaných, než středověké manufaktury. Vliv a příklad amerických industriálních staveb přivodil v Evropě postupný převrat. Architektům bylo přivlastněno si metodu a estetiku inženýra. Architektura, přestavějí býti uměním dekorativním, stala se vědou, technikou, a nacílila svůj zájem nikoliv směrem k estetice, k formě, nýbrž na věcný účel a funkci.

Obdobná reforma v oboru staveb obytných, ač problém lidského obydlí je vlastně úhelným problémem architektury, děje se teprve několik let a je dosud v prvotním stadiu. Veliká většina doždné stojících a též i dnes stavěných obytných domů a komplexů není lepší úroveň, než ony staré opuzující továrny. Nájemné činžovní kasárny našich měst jsou hříchem proti člověku, výsměchem hygieně a civilizaci. Dnešní činžák středoevropského (všeňského) typu je stavební útvar, který přešel ze století roboty a útrpného práva do století kapitalismu. Takové nájemné kasárny jsou, patrně jako přežitek středověku, posledním „rytířským hradem“. Adolf Behne (ve své knize: „Neues Wohnen. Neues Bauen“) vidí mocnost reakce, nepřátelskou sílu středověku v rytíři, jenž je strašidlem opouštějícím hrob a toulajícím se v temných

kostech buržoazního světa. Vakuška radnice, které měšťanstvo staví v XIX. století, bývají stvůrami „rytířské“ pseudogotiky v době, kdy rytířstvo je přes 300 let mrtvé. Pádorys měšťanských vil, slohových nebo třeba secesních fasád, stavěné na přelomu století, příliš často připomínají pádorys rytířských hradů či renesančních letohrádků. Jak k tomu přijde velkoochodník, ředitel banky, vládní rada na pensi, aby na svém rozlehlém pozemku měl stavbu, kde koměrky jsou těsně do sebe zašplíkovány, ačkoliv prostornost pozemka by dovořila volně rozvinutí? Taková ztísněnost je dána u rytířského hrada nedostatkem místa na vrcholku příkré skály a důvody válečné defenzivy. Ale majitel vily na periferii města neočekává přece, že bude od nepřátelských vojáků obléhán; a přece se jeho „malá-ale-náš“ podobá středověké hláске. Plány středověkých měst jsou plány pevností, na nich příkopů a bašty ovinují v širokém a takřka ornamentálně komponovaném pásu město, v něm kresba křivolatých ulic, úzkých a temných, se téměř ztrácí. Malíři a architekti renesance rádi kreslili plány pevností, snad proto, že se tu nabízejí tolik dekorativních možností. Od té doby trpěli architekti dekorativní zálibou pro pevnostní architekturu. I při stavbách škol zaměřovali často okna za úzké štíply. Na březích moře, v lázeňských městech, stavěli s oblibou naprosto nedobytné vily s cimbuřím a strážnými věžičkami. Místo aby nám postavila obydlí a pracovny, odsoudila nás dekorativní architektura doživotně na pevnost. Zjímejí a čmes, kdy města rozbočila své fortifikace, v středověkých tvrzích. Ony úzké uličky, které sice páchnou, ale přece okouzlují sentiment turisty v mrtvých Brugách či v Norimberce, jsou nesmesitelné v dnešních velkoměstech, tím spíše pak v nových čtvrtích s 6—8patrovými domy, obývanými 40—70 rodinami. Obydlí v čínzáku našich měst neodpovídá naprosto potřebám a duchu naší doby: jsou to temné a dusné prostory, plné prachu, bacilů, nevětraného vzduchu. Přirozeně, že ornamentální nábytek je korelativně součástí takového středověkého obydlí. Diskrepance mezi formou domu a účelem (bydlení) nabyla tu sociálně tragické váhy. Čínzák je útvar daný egoistickým a brutálním bojem vlastnických pády o maximální zisk a vykořisťování.

Fakt, že moderní architektura bylo dříve

a spíše možno stavěti důsledně a moderní továrny nežli obytné domy, ukazuje na třídní stránku a třídní podmíněnost architektonické tvorby. Obytný dům zůstal nejvíce zatížen tradicí a předsudky a reformní úsilí architektů narazilo zde na nejprudší odpor konservativního zákaznictva. A zákaznictvem dnešní architektury je většinou vysoká buržoazie, která má individuální kaprice, vzpouzející se zjednodušené, racionálnímu řešení a typisaci. Je evidentní, že problém architektury a problém obydlí je v rozhodující míře problémem sociálním a politickým. Otázka, jak odpomoci zákonnodárnou cestou bytové nouzi, přelidnění měst, defektům a krizím dopravy a pod., a odtud plynoucí tísní sociální, je povahy politické a jímak bude řešena, budou-li vzaty na zřetel zájmy vlastnictví a buržoazie, nebo zájmy všeobecné, zájmy proletariátu. Rozřešení základních problémů architektury je v prvé řadě věcí hospodářského řádu a financí, a architektonická práce je podmíněna ekonomickým systémem vládnoucí třídy a její finanční politikou. Práce architektova není tedy úzkou odbornou prací v laboratoři, prací izolovanou a postavenou mimo třídní politické dobro a zlo, nýbrž jest spjata s jinými obory a zájmy. Právě v inženýrské architektuře průmyslové je jasno, jak vespřlý kapitalismus vyjádřil základní principy. Strojová výroba a kapitalistický systém vytvořily pro architekturu na celém světě podmínky přibližně stejné a z jádra odlišné od těch, v nichž vyrůstaly středověké slohy. Dekorativní slohy byly výrazem rytířské epochy, manufakturní civilisace, a jejich nádhara byla požadavkem feudálního režimu, pyšného se bohatstvím, mahromadným levnou robotnickou 12—16-hodinou prací. Vespřlý kapitalismus za účelem maximálního obchodně finančního zisku a většího vykořisťování klade požadavkem racionalisace, ekonomisace a účelnosti. Z obchodních nutností koncentrace rodí se moderní velkoměsta a v Americe vzniká nový útvar domu, výraz peněžního imperialismu: m r a k o d r a p. Nesouměrným vývojem kapitalismu vysvětlíme, že i v architektuře, právě tak jako ve výrobě a v životě obchodním, trvají houstevnaté četné stavitelské způsoby a formy. Nejjasněji vidíme třídní buržoazní podstatu dnešní architektury staromódní či polomoderní na řešení, jehož se dostává základnímu problému: problému obydlí. Problém bydlení řeší se

jako činovní kasárny, kolektivní obydlí proletářských nebo proletarisovaných vrstev, vykořisťovaných činní, nebo, pro vrstvy vlastnické, jako rodinný dům, jenž se často pokládá za ideál bytové kultury. Rodinný dům, t. j. partikulární obytný dům uprostřed zeleně, vila, novotvar hradu a paláce, je stavebním útvarem, odpovídajícím buržoaznímu individualismu a společenskému zřízení, v němž jednorodiina je hospodářskou jednotkou. Jednorodiinná vila ukazuje se v dnešní době jako útvar společenskému prostředí nejlépe vyhovující. Násle činovní domy jsou účelově začleněny na výnos, nikoliv na maximální komfort a bydlnost. Jestliže jednorodiinná vila je útvarem neekonomickým, jestliže stavby vilových čtvrtí nejsou sto vyléčiti bytovou nouzí měst, je třeba si uvědomiti, že tu jde především o luxusní podniky, o výraz moci vlastníka, nikoliv o ekonomickou rentabilitnost. Ostatně činovní domy dělí se při dnešním způsobu života a vlastnických poměrech a zvycích v individuální obytné buňky (byty rodin) soukromého života, kde se hospodaří právě tak neekonomicky. Dnešní byt nebo dnešní vila, ztročující ženu-hospodyní, shodují se přesně s řádem měšťanského manželství. V mezích dnešních společenských poměrů je možná jen detailní meliorace, nikoliv obsáhlá a konsekventní přeměna a reforma. Ona částečná reforma bydení, o níž usiluje dnešní architektura, máže se přirozeně pohybovati jen v podmínkách měšťanského řádu a rodinného života, jejichž formy jsou v západní Evropě a v Americe nuceny i proletariátu. Důsledná reforma obydlí je v dalekosáhlé souvislosti s převratem hospodářských a sociálních způsobů. Teprve nová, modernější, t. j. socialistická organizace společnosti máže přivoditi uskutečnění radikální reformy, jejíž nezbytnost a správnost je už dnes evidentní.

Prostudujte-li návrhy a realizace vrstevnických architektů, vidíte, že téměř všude řeší otázku moderního obydlí způsobem odpovídajícím poměrům buržoazní společnosti, byť velmi moderně orientovaně, jejíž základem, molekulou je rodina. Tato třídní závislost architektury je ovšem historicky nevyhnutelná: aktuální stavební aktivity máže se přirozeně pohybovati jen v podmínkách a mezích aktuálního hospodářsko-sociálního stavu. Jsouce si však vědomi toho, že posláním architektů

není toliko pracovati na zakázku, nýbrž hledati a připravovati budoucí možnosti, že architekt nesmí toliko vyhovoovati existujícím potřebám a účelům, trvajícími potpávce, nýbrž i formalovati nové útvary, buditi nové potpavy, vyhrašovati a precizovati nové účely, předpracovovati spekulativně i experimentálně pro budoucí vývoj, vidíme-li zkrátka v architektovi nikoliv řemeslníka, pracujícího podle přání klientely, nýbrž vědce, analyzujícího elementární problémy v jejich čistotě, bez ohledu na panující třídní postulaty, vědce, jenž je si vědom souvislosti své práce s ostatními oblastmi lidské produktivity a s řádem života (což je požadavkem důležitých disciplín, která je podmínkou modernosti), ptáme se po řekněných radikálních a elementárních, které odpovídají modernějšímu duchu, duchu člověka socialistického řádu a jeho životním poměrům. Jsme přesvědčeni s Loosem, že „architekti jsou proto, aby pochopil hloubku života, promyslili jeho potpavy až do nejzazších důsledků a pomáhali sociálně slabším“.

Poměrně nejmodernější a nejdůslednější řešení, která soudobá architektura realizovala, zůstávají v mezích buržoazního životního způsobu. Všechny dnešní sehemodernější „hôtels particuliers“ (vily, paláce), stejně jako seriové nebo dělnické domky pro chudší a vykořisťované vrstvy, používají třeba nejmodernějších materiálů a konstrukcí, vyhovoují racionelnému provozu domácnosti, odstraňují hygienické závady, ale basují vědy na těchto buržoazních faktech: rodina, kuchyně pro každou rodinu zvlášť, respekt k individuálnímu kapicómu vlastníka; a při tom: kompletní komfort pro majetně, vybavený i neúspěšným uměním, přepychem a nadchytkem, čistéčný komfort pro mlíkomajetně.

Moderní autoři, totiž oni, které za moderní vsutku smíme považovati, tedy konstruktivisté, kteří podkládají své názory a teorie marxistickou sociologií a socialistickým životním názorem, cití se přirozeně tísněni dnešním společensky historickou situací. Jejich úkolem není meliorace, nýbrž obnova: revoluce. Třídní vojna světu musí je, aby zaujali jasné stanovisko: nemohou obětovati svou tvorbu zájmům a potpěbám zanikajícího společenského řádu. Ti, kdož

usilují vytvořit novou architekturu, svobodnou architekturu svobodného člověka, očekávají jako předpoklad tvorby novou organizaci společnosti, která nemá soukromého vlastnictví, rodiny, národa. Avšak očekávají není taktickou revolucí: neříkáte: je třeba tuto společnost připravovat, je tedy třeba revolucionizovat architekturu a architektonickou práci, třebaš dnes jen teoretickou a hypotetickou, spolupracovat na nové organizaci světa. Neboť architektura je především tvorbou organizační.

Revoluční osvobození architektury. Problém obydlí pro člověka bez rodiny a národnosti a jeho podstatně družnější a kolektivnější způsob života. (Na místo soukromých salónů a zahrad děmické kluby a veřejné sady.) Obydlí: ne sweet home, my home my castle: „radíme vám s přítelům Bedhou: svoboda spočívá v opuštění domu!“ (Z. Rossmann) — —

Hlavní význam vypracování dnešního moderního obytného typu jako rodinného nebo seriového domu v zahradním městě — konkrétně třebaš takové stuttgartské kolonie výstavy „die Wohnung“ (Weissenhof) — spočívá v tom, že zde byl izolován problém bydlení a řešení, být na podkladě buržoazně rodinných zvyklostí, s velikou svědomitostí, důkladností a přesností. V půdorysu je především sociální prvek obydlí a architektury vůbec, i vidíme pokusy o revizi půdorysu a o nové dispozice obývacího provozu. Architekti, kteří vybudovali takové kolonie jako je Stuttgartský Weissenhof, nebo Quartiers Frugés u Bordeaux (Le Corbusier), nebo Törten u Dessau (Gropius), studující problém obydlí, domu, jako o byvacího stroje, tak jako inženýři studují chassis či karoserii auta, což vede k dosti důležitým změnám a zlepšením v ústrojenství obytného domu. Zde zjišťují, že starými metodami a starou stavební technikou nelze již ničeho docílit. Je je třeba nových metod, materiálů a technik. Emiči bude lze rychleji, snáze, úsporněji a lépe dojít k cíli. Vše, co se týká stavebnictví jest vlivem nesouměrnosti vývoje kapitalistického industrialismu povážlivě zastaralé a konservativní. Stavenišťe z L. P. 1928 podobá se v podstatě stavenišťe před staletím. Soudobá architektura usiluje tedy především dohnat vývoj industrialismu, dosažený v ostatních výrobních odvětvích, a tím připravuje předpoklady pro socializaci stavební výroby.

Prvním zájmem a předpokladem moderní architektury jest tudíž reforma a modernizace materiálů a konstrukcí. Průmysl jí dává četné výrobky a konstruktivní systémy k dispozici: je třeba, aby byly ještě definitivně přezkoušeny experimenty v praxi bydlení: izolační látky vhodné pro tropy jako pro sever. Pilířový systém, umožňující variabilitu a proměnlivost půdorysného rozčlenění. Problém moderního okna: podélné okno Le Corbusierovo, „Normal-Fenster“ Tautovo, nebo celé stěny prostupné světlu (jako u japonského obydlí), tedy místo zdi jakási pevná okna s ventilátory (oddělení funkce osvětlení od větrání)? Problém ložnice: spací kabina nebo sklopné ložko v obytném pokoji? Problém nových materiálů pro nábytek: obývané dřevo, kov, nikel, sklo.

Postuláty nové stavební techniky: normalizace a industriální seriová výroba součástí. Možnost objednat si dům z továrního skladu. Domy budou se na stavěti, nežávie na počasí a sezóně, sestavovat suchou montáží jako stroje. Je to koncepce inženýra, jež se staví proti dosavadní koncepci čalouníka a dekorátéra.

Tyto nové techniky a materiály jsou důležitým předpokladem, avšak jsou moderní architektuře jen prostředkem k cíli. Nové architektuře je třeba začít, začít znovu na nové, průmyslové bási. Nejde ji o vynalézání libovolných forem a subjektivních komposic, nejde o módu: pravý úhel, antidekorativnost, plochá střeška jsou sympatické, žádoucí, téměř samozřejmé, avšak nikoliv dostačitelne a rozhodující vymoženosti. Rozhodující je člověk, člověk, jenž je mírou všech krejí a všech věcí, nový, otevřený, solidární, veselý, družný člověk. Jde o domy na míru člověka, o zlidštění architektury. Stavět, to znamená rozrhubat a organizovat prostor, aby se v něm nejlépe mohl rozvinout život. Myslet o dobré architektuře znamená myslit o dobrém, sociálně uspořádaném životě. Problém architektury a obydlí stává se tu podkladem filosofie, sociologie a etiky. Půdorys života.

Problém bydlení: před válkou anglická zahradní města. V Německu podobné koncepce: Tessenov, Muthesius. Otevření půdorysu obydlí, získání souvislosti interieuru s exterieuru: F. L. Wright. Terasové domy: Adolf Loos. Celkem stojí proti sobě dva typy: anglická kotláč, toť v podstatě

a v charakteru sever: vysoké střechy s podkrovím, arkýře, jež vytlačují uzavřený interieur ven mimo obvodní zdi, autentický element "otický" — a naproti tomu: jižní a orientální, středomořský a japonský typ: letohrad, otevřený systém, balkony, terasy, verandy, loggie, jimiž zevní vzduchový prostor se spjí v nerušené souvislosti s prostorem interieurů.

Le Corbusierem přechází dnes architektura blíže k systému středomořskému (podržíme z anglického systému dispozici a velkou vnitřní halou, kterou jest užívati nikoliv jako luvusní předstí, ale jako living-room a obytné ohnisko domu). U Le Corbusiera dala by se dokonce konstatovati příbuznost s antickou koncepcí domu (řecký peristylový typus domu, jehož život je obrácen dovnitř a jenž stělesňuje vyslovený antropocentrický princip, nebo praktický princip atriového domu, po případě vyvinutý útvar pompejského domu, jehož ústrojenství nám připadá podivuhodně moderním, zachovávající vždy princip oddělení hospodářských místností od prostor obytných a seskupení jednotlivých funkcionálních kabin pracoven, ložnic, pokojů či lázní kolem velkého obytného prostranství, otevřeného vzduchu, slunci a zeleni: atrium či megaron. U F. L. Wrighta opět jsou evidentní vlivy japonského obydlí.

Bilance dnešních vymožeností v otázce obydlí zůstává otevřena. Není dosud formulován standard moderního bytu. Ani kolonie „Weissenhof“ nepřinášá definitivních řešení. Soudobé realizace podporují se buržoazním způsobem a v mezích těchto způsobů se nenalezne definitivní útvar. V kolonii „Weissenhof“ přes všechny technické pokroky trvají na příklad pro každý byt zvláštní kuchyně i společné manželské ložnice; za daného hospodářského a třídního stavu není možno očekávati vyřešení definitivního standardu obydlí, jediného a správného bytu pro nového svobodného člověka — ve stavební, hospodářské a finanční, tedy třídně podmíněné praxi. Nicméně zkušenosti s praxí soudobé stavební techniky poskytují nám materiál dosti bohatý, aby bylo možno na jeho základě pokusiti se o teoretické badání, o hypotetické rozluštění standardu socialistického obydlí.

Vysloviti hypotézy o socialistickém bytí není předpokládá především analýza aktuálních vymožeností a revidi potřeb moderního člověka ve vztahu k obydlí. Revise

obydlí vede k zodpovězení otázky: redukce obydlí? Má býti byt jen pokojem, jenž je současně budoárem, studovnou, obývací síní, je příjiznostno rredukovati bytové problémy vlastně na jednu obytnou prostorou, uzpůsobenou komplexním účelům? Nebo žádáme od bytu separované místnosti rozlišených funkci; kterých funkci a kolik místností? Jiný problém: jaký komfort může dáti socialistická společnost k dispozici jednotlivci a jaký zůstane vyjrazen kolektivem?

Hypotéza o socialistickém obydlí nemůže neprohlásiti, že svoboda spočívá v opuštění domu. Socialistická architektura musí překonati útvar nájemného i rodinného domu zároveň se zánkem vlastnictví (žimle) a rodiny. Naše představa, opírající se o dnešní vymoženosti a o kritiku dnešních útvarů, kreslí moderní obydlí socialistického občana jako otevřený útvar, nezavírající se do vězení stěn, prostor spíše nabytku zbavený než nábytkem vybavený. plný jasného světla a jasné barvy, vystavený slunci, jež je ostatně vynálezem docela nedávným a typický socialistickým. Slunce je dokonce vzrůcnosti: Diogenes, přebývajíc v sudě, jenž dovedl se zřici všeho pro sebe přebýtečného, volal přece na Alexandra Velikého: „Jdi mi ze slunce!“ Nuže, nechť tolik zbytečných věcí našeho obvyklého života a bytu nám jde ze slunce!

— Louis a Wright tvrdili, že moderní architektura se může téměř všemu naučiti od Japonců. Japonský dům ve srovnání s celkovou představou moderního domu zjevuje vskutku nápadně podobnosti. Japonský dům nemá nosných zdí, je postaven na kůlech a trámech, mezi něž zasunovány jsou rolety a stěny, které se mohou zavírat a otvírat, a to nejen vnitřní, nýbrž i zevní stěny. Rozdíly mezi interieurem a exterieurem tu neexistuje. Není tu okna, protože tyto posuvné zdi jsou vlastně okny; zevní zdi jsou prostě z průhledného materiálu, jenž dává jemné, rozptýlené světlo. Dům lze tu stejně rozlehnout v mnoho prostorů jako udělat z něj jedinou síň. Je zásadně bez nábytku; neužívaný nábytek se v místnosti netrpí: vezděné skříně, kam se uschovává i neužívaný nábytek. Není židli, stolů, postelí a divanů. Sedí se na zemi. Spí se na rohožkách na zemi. Důsledkem restrikce a omezení potřeby nábytku je svobodný, prázdný, téměř bezhraničný prostor. A představme si vedle

toho moderní dům, skládající se vlastně z rosoz, kanalisace, drátů, zdvižů, ventilátorů, sterilizátorů, otopovacích a ochlazených těles, moderní byt, jehož půdorys je měnitelný, po případě otáčivý, aby stíval podle potřeby a denní doby mohly se koupelna, pracovna, pokoj obrátit k slunci či k severu. Civilisovaný byt, tot především organizovaný prostor, podle možnosti volný, otevřený a průhledný. Moderní rozlehlí prostory dávají obyvácům provozu cirkulovat kolem hlavního velkého prostoru (atrium, living-room), do něhož se ostatní kompartmenty otvírají bez pevných stěn; byt jako rozlehlá jednotka, spíše než sestava uzavřených pokojů. Okna jako u vagonů. — Střešní terasy, jaké mají kovová obydlí: transatlantiky. Tyto střešní terasy, zdroj světla a vzduchu, jsou obytnou plochou, nejlépejším „interieurem“ moderního bytu. — Obytný komplex socialistických měst skládá se z jednotlivých buněk, koncipovaných na míru člověka (ženy nebo muže), nikoliv na míru „rodiny“. Jeho „standart“ je podmíněn dálekobohou přeměnou životních forem, kterou navrhuje sociální revoluce. Nová společnost bude bezpochyby přivedena k tomu, aby reformovala zvyky, které již dnes moderního člověka tísní.

Soudobé koncepty reformního bytu, které na výstavě Werkbundu ukázali veřejnosti Le Corbusier, Mart Stam, Mies v. d. Rohe, J. J. P. Oud (a hlavně co do instalace, spíše než v půdorysu) Walter Gropius, nechtějí být považovány za výše, nýbrž za eta-

pu. Dosavad nejkonsekventnější rozřešení bytového problému zůstalo na papíře a nebylo možno je podnes realizovati: Le Corbusierova koncepce „immeuble-villas“ — kolektivní kooperativní komplex složený z jednotlivých obytných buněk — viz. Odtud, zdá se, vede pro budoucí vývoj nejschůdnější cesta: ideálem budoucnosti bude kooperativní komplex, odstranění kuchyně, hotelová organizace bydlení a restaurační jídelnou; anartmá pro jednu osobu a pak kolektivní komfort: kavárna, restaurant, slavnostní sál, dancing, herny, hřiště, čítárny a knihovny k dispozici kolektivu.

Moderní architekti, socialisté-konstruktivisté, nespokojí se zakázkou prací v mezích provisorických možností. Metodami jasnými a přesnými konstruují teorii a hypotézu nové architektury. Dodnes není ideálního obrazu bydlení: ideál, říká se, je utopie ne zcela dosažitelná. (Řekli bychom raději: nadmíru těžce dosažitelná.) Stanovit standart a ideál nového bydlení a nové architektury neodvídá nás do říše utopie: nejde o utopické, ale hypotetické architektury, o „working hypothesis“ moderní architektury, ježž změny nejsou myslitelné bez změn organizace výroby a společenské soustavy, bez sociální revoluce. Tyto teorie a hypotézy o nové architektuře jsou „boje o zítřek“. A hypotetické zkusné studie bydlení, mluveno slovy Šaldových, jsou „hrníza pro sny o zítřek“, ale jsou to sny ověřené počtem dějinně pravděpodobností. V nich bude se díti renesance architektury.

NOVÉ NĚMECKÉ KNIHY O ARCHITECTURE A VÝTVARNICTVÍ. Adolf Behne vydal v naklad. Hesse a Becker v Lipsku knížku „Neues Wohnen — neues Bauen“, která je znamenitou populární a propagační knížkou pro novou architekturu, zabývající se i pro odborníka. Behne ukazuje, jak hluboko pod nátěrem soudobosti spočívá v podvědomí lidí dnešních středověké citění — rytířství. Ukazuje na půdorysech „moderních“ vil i domů, že se v nich uplatňuje stále dosud středověká uzavřenost a pohotovost k boji. Néméně jsou zajímavé jeho vývody o dekoru, jenž prý je vždy znamením, že věc neplní dobře svou funkci a proto musí být dekorována, o ornamentu, jenž je cha-

rakteristický pro válečníka a odděluje člověka od věci. Posledním rytířským hradem je pak dnešní činžák se svým nemožným vnitřním uspořádáním, jež je zůstává slabou skupkou dekorativní fasády. Nejde ovšem o novou estetiku při stavbě, ale o nalezení tvaru z nového, solidaristického způsobu života nového člověka. Behneova knížka, doplněná zajímavě sestavenými obrázky a založená na přesné konstruktivistické estetice, je novým počinem tohoto tvořivého teoretika, jenž domýšlí věci se stanoviska socialismu. — Méně šťastným propagátorem nových architektonických snah je Bruno Taut ve svých knížkách „Bauen. Der neue Wohnbau“ (vyd. Klinckschardt a Bierman,

Lipsko) a „Ein Wohnhaus“ (vyd. Keller, Stuttgart). Lepší je ještě první, jež je především formovou kritikou dnešního chaotického stavění, doprovázenou spoustou názorných a vtipně glossovaných obrázků. Zejména zasluhuje pozornosti Tautův boj proti zastaralému stavebnímu řádu a „ochraně památek“, jež znevažují vnučenými stavbami dnešní architekturu. Méně dobrý je Taut, kde přejde od kritiky k vlastní práci. V druhé knize kreslí svůj vlastní dům do všech podrobností. Tu je Taut často romantikem, jenž v dobré snaze nalézt funkcionální tvar stavby a z opo-
síc proti předčasně standardisaci a seriovému stavění (seriovému rozmožňování starých typů) zachází do podivnosti a hlavně zapomíná na to, že jeho stavba by se nedala asi vůbec nikdy standardisovati. — Nakladatelství Fr. Wedekind ve Stuttgartu oznamuje serií výtvarnických a architektonických knih o stuttgartské výstavě „Die Wohnung“, monografií o dvou domech Le Corbusierových na ní, knihu

Behneova o architektuře, Behrendtovu o výtvarství nového stavebního slohu a knihu o interieurech. Z nich vyšla zatím monografie Le Corbusierova a kniha o Willi Baumeisterovi, vydaná Wernerem Gräffem. Gräff otiskl jako úvod k této monografii posudky o Baumeisterovi z péra K. K. Dürsela, W. George, H. Hildebrandta a Chr. Zervose. Baumeisterovo dílo je u nás poměrně dobře známo. Znamená uvědomělý obrat od romantického subjektivismu v malbě, odvrát od všeho příliš individuálního, okamžikového a náladového. B. tvoří obraz jakožto svět pro sebe, v sobě uzavřený, harmonii, vznikající z vyvážení dynamických sil dneška. Jeho monografie nás znovu přesvědčuje o průkopnické jeho práci v expresionismem za-
mořeném Německu, ovšem i se všemi nedostatky takového průkopnického díla. — Totéž nakladatelství hodlá vydávati za redakce W. Gräffa nový modernistický časopis.

B. V.

O STAVBĚ MĚST

Adolf Behne

Všecky disciplíny elementární tvorby ústí v stavbu nových měst. Při obsáhlé práci uvědomělé stavby měst stává se problémy samy sebou na své místo uprostřed celku — a mnohé objeví se býti toliko zdánlivými problémy.

Samozejmé *ratio* ve všech věcech. Proti *ratio* a proti užitečnosti nedovedeme si v našem okolí nic myslit. Ale proto není ještě sama racionálnost a užitečnost tvorbou. Ať chápeme pojem *ratio* jak možno široce, přece neobsahuje element vůle — jenž je od tvorby neoddělitelný.

Most přes řeku na př. může být velmi racionální a užitečný — a přece může v celku města, ve svém postavení k běhům, domům, návrším, stromům atd. býti falešný a špatný.

Starati se o to, že a zdá-li věc stojí spolu

v určitém poměru, není již věcí utilitární. Ale neklademe-li požadavek jednotnosti, nemůžeme mluvit o tvorbě.

Ze tuto jednotnost s hodnotami a danými činiteli krajinné situace pokoušeli se až dosud získati jen duševně-romantickým způsobem, neodstraňuje tuto úlohu. Je na nás rozluštíti ji takovým způsobem, aby její základem byla *ratio*.

Ze stanoviska stavby měst plynou, z experimentu a z praxe, cenné korektury proti papíru a Akademii.

Stavba měst — to není jen dopravní, bytový, výrobní, národohospodářský problém, ani technický, hygienický nebo sociální problém či situační problém, nýbrž vyvážení a naplnění všech těchto problémů souhrnem: totiž nejprůsňější utváření skutečnosti, nejvyšší tvorba.

Zasláno. Pam Emile Malespine, redaktor časopisu „Manomètre“ v Lyoně, zaslal nám tento příspěvek, o jehož uveřejnění v Redu žádá: — Monsieur et cher confrère, byl bych vám zavázán, kdybyste razmamenal příležitostně à propos „suridéalismu“ tento fakt: *Suridéalistické hnutí není od večerejka, Manifest suridéalismu byl uveřejněn Emilem Malespinem v únoru r. 1925 v č. 7 časopisu „Manomètre“.* Prosim, aby to bylo razmamenáno a aby se tak zabránilo omylům, které by mohly vzniknouti, když nyní několik lidí v Paříži objevilo právě suridéalismus. Avec mes sentiments bien confraternels b'en votre Emile Malespine. Lyon, 14. prosince 1927.

**agitujte pro Red
mezi svými známými!**

Díla a knihy
v prostém i bibliofilském
provedení
dřevoryty
exlibris
dodají nejvýhodněji

**KNIHTISKAŘI
KRYL a SCOTTI**

v Novém Jičíně - Morava - Telefon č. 303

NA SKLADĚ U VŠECH KNIHKUPCŮ

ARS SBÍRKA ROZPRAV O UMĚNÍ ARS

1. Z. NEJEDLÝ BEDŘICH SMETANA Kč 6.—	2. V. BASCH HLAVNÍ PROBLÉM ESTETIKY Kč 4.—	3. M. GUYAU UMĚNÍ S HLEDISKA SO- CIOLOGICKÉHO Kč 25.—	4. CH. LALO KRÁSA A POHLAVÍ Kč 22.—
5. B. TAUT NOVÉ BYDLENÍ Kč 23.—	6. K. SVOBODA VÝVOJ ANTICKÉ ESTETIKY Kč 10.—	7. A. TAIROV, OSVO- BOZENÉ DIVADLO J. BONEL, VZNIK RUSKÉHO MODER- NÍHO DIVADLA Kč 30.—	8. B. GROCE BREVÍŘ ESTETIKY Kč 30.—

**ORBIS NAKLADATELSTVÍ, ORBIS
KRÁL. VINOHRADY**

spolupracovníci:
collaborateurs:
mitarbeiter:

M. A. Avraamov - Konstan-
tin Biebl - Degas - E.
Donce-Brisy - Jul. Pučík
- Jindřich Honzl - † Jar-
mila Horáková - Laue -
Man Ray - Jaroslav Röss-
ler - Ida Rubinstein -
Vil. Santholzer - Phi-
lippe Soupault - Paul
Strand - Štyrský - Toyen
- K. Trácký - B. Václavek
- Vilém Závada

březen 1928



PODOBENSTVÍ U. S. A.

Zabitý člověk má cenu 160.000 Kč, živý ani halib. Bankovní svaz v Texasu vydal prohlášení, aby zakročil proti častým loupežím v bankách, v němž slibuje zaplatit premií za jednoho zastřeleného lupiče 5000 dolarů, kdežto za zatčení živého nedá ani cent.

Ein Toter 20.000 Mark wert, ein Lebender keinen Heller. Um sich gegen die häufigen Banküberfälle zu schützen, erließ die Bankiervereinigung in Texas einen Aufruf, dass sie für jeden erschossenen Bankräuber 5000 Dollar zahlt, dagegen für einen lebendig Gefangenen keinen Cent.

ReD

REVUE SVAZU MODERNÍ KULTURY „DEVĚTSIL“. Vychází 1. každého měsíce, kromě prázdnin. REDIGUJE: KAREL TEIGE, PRAHA. Redakce zastupuje v Brně Dr. B. VÁCLAVEK, Brno-Židenice, Vaškova 11. Vydavatel a nakladatel: Jan Fromek, nakladatelství ODEON, Praha III., Chotkova 11. Předplácet se na rok 60 Kč, na půl roku 30 Kč, jednotlivě čísla po 6 Kč. Pro cizinu valutární úprava.

Tel. 43286. Čís. sek. úřtu 20971.

redaktor: *Všechny články pro redakci adresujte — Envoyer toute la correspondance concernant la direction de la revue:*
 directeur: KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague-Tchécoslovaquie
 Schriftleiter:

Čís. 6. N° 6. N° 6.

Březen 1928. Mars 1928. März 1928.

ReD, revue internationale illustrée de l'activité contemporaine. Publiée par l'Union des artistes modernes „Devětsil“, à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Éditeur Jan Fromek, Librairie. ODEON, Praha III. Chotkova 11. Abonnements: Un an (10 numéros) — 60 Kč, un numéro — 6 Kč. Pour l'étranger d'après le change du pays.

ReD, internationale Monatschrift für moderne Gestaltung. Schriftleiter: KARL TEIGE, PRAG. Herausgeber: Verein für moderne Kultur „Devětsil“, Prag. Verleger: Jan Fromek, Odeon-Verlag, Prag III. Chotkova 11. Abonnement: Ein Jahrgang (10 Hefte) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III., Chotkova 11.

NAKLADATELSTVÍ ODEON

PRAHA III., CHOTKOVA 11

OZNAMUJE:

Novinky nakladatelství ODEON, vydané od srpna 1927 do konce února 1928: Z českých autorů vyšla kniha básní Konstantina Biebla „S ledí, ježděvážilí zajakávu“ s 4 barevnými typografickými obrázky Karla Teigeho (Kč 25.-), Bedřicha Václavka studie a přílohou česká poezie „O čumění k sverbe“ (Kč 25.-), Malisova první sbírka veršů „Sepia“ (Kč 15.-), Weiskopfova kniha z cesty do Ruska „Do XXI. století? Festoupiť“ a 4. vydání „West Pocket Revue“ od J. Voskovce a J. Wericha.

Z překládací literatury vyšla v díle Marc Prouste „Hledání ztraceného času“ jako I. díl „Swann“ — kniha 1. „Combray“, kniha 2. „Láska Swannova“ (oba svazky Kč 55.- v subkr., jednotk. Kč 60.-), II. díl „Ve stínu kvetoucích divok“ I. a 2. část v subkr. Kč 60.-, jednotk. Kč 75.- (přel. J. Zmráček) a Ehrenburgova kniha povídek „Nesouhlas kvědranského povaleče“ (přel. V. Káňa) (Kč 19,50). V bibliofilské dílně Odeon vydal Heine

„Z paměti pána von Schnabelewbops!“ (přel. P. Zeman a E. Barchelová) s ilustracemi Otak. Mrkvíčky, Barchelairova „Paníarčí“ (přel. J. Nevařilová) se střídi Karla Teigeho (Kč 22.-).

V knihovně Kosmopolis vyšlo: Ecstif d'ela Bietonni: „Cinnostná proti své vůli“ (Kč 12,50), Sreudhal: „Abatyše v Castro“ (Kč 10.-), Rhoidis: „Papežka Johanka“ s ilustracemi Ot. Mrkvíčky, Edm. Concovert: „Heračka Faustinová“ (Kč 16,50).

ODEON



JARMILA HORÁKOVÁ

† 20. I. 1928

JARMILA HORÁKOVÁ

† 20. ledna 1928

Atmosféra, která trvala vědecky kolem Jarmily Horákové, měla takový přízvuk přátelství, srdečného veselí, bratrství a sesterství, že mu neodolal nikdo. Nezmal jsem nikoho u nás v Osvobozeném divadle, kdo by byl Jarmile Horákové nepřál jejich úspěchů, kdo by se upřímně neusmál vstříc jejímu úsměvu, bílému a světlému, kdo by za úsměvem skrýval afekt jímý, než radost ze setkání a osvětlení v přivalu jejich milých slov. Jarmile Horákové nebyl nikdo rivalem. V divadelním ovzduší, kde se nenávisť, závist a škodolibost mění, přijímají a odkládají tak rychle, ale také tak vehementně, jako nově a oblíbeně role, v této divadelní atmosféře uchovat si přátelství všech, obdiv všech, i účtu jejich — k tomu je potřeba mít citový život tak ryzí, talent tak bezprostřední a neproblématický, úspěch tak velký, jako právě měla Jarmila Horáková. Všechny její zjevy se mi spojuje s představou bílých perel. Lesk jejich očí, bělost jejího úsměvu, perlivost jasných slov a tryskavého smíchu, světlí pravdivost jejího citu, jenž dával jen poklady, nikdy dekadentní padělky, lahodná oblost všeho, sebe temperamentnějšího vtipu i pohybu. Jarmila Horáková neuhýbala se lidským pohledům, netajila se s přátelstvím a dovedla krátce odmitat a být nespokojená, ale její projev nikdy nebyl křivolaký, lomený do deseti směrů a nahlodaný sterými pochybnostmi. Dovedla být bezprostřední a při tom tak milá, protože její nitro bylo nějak čistší než všech jejích druhků a celého jejího okolí. Být herečkou, to nebyla pro ni psychická potřeba osvobodování z hrůz představitelství života, to nebyly kasharse erotických afektů, to nebyla potřeba hereckého obnažování. Její herectví bylo jí úkolem, životním dílem, náruživostí v práci, cestou k nějaké dokonalosti, vznešenosti, k níž vzhlížela stále, vědoma toho, že se přibližuje jí jen úsilím a ztrácí se opomenutím povinností k sobě i k umění. Zaujala vším, co by jí poučilo víc, co by jí objevilo neznámé nebo nejasně, dychtivě poznat a dychtivě pracovat, stále a intenzivně, brala útokem každý úkol a každý zjev. Nevídel jsem ji než v divadle, neslyšel

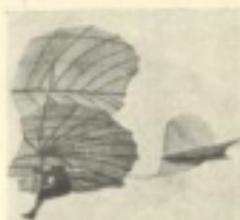
jsem ji mluvit než o divadle a jakmile se končily zkušky, loučila se rychle se všemi a utíkala za novou prací. Ale to vše s úsměvným posměchem, botova tímto úsměvem a energií přemoci jakoukoli překážku, ať to byly těžkosti jejího soukromého života nebo nemoc. Tato nespokojená touha nikoli po novotě, — ale po poznání, ta jí také sdrůžila a přivedla do společnosti eksperimentujících mladých posluchačů konservatoří, kteří se rozbíhali za novým divadlem. Viděl jsem Jarmilu Horákovou poprvé na veřejném večeru konservatoře ve Vínohradském divadle v Šebalstvěch Skapimových a současně asi v Dandínovi, hraném na Žižkově v Masarykově síni. Ať se kolem ní ostatní namáhali o jakýkoli „nový“ nebo „starý projev“, spolehlivost jejího hereckého působení nebyla v „nových projevech“. Tak přírodního hereckého temperamentu neměla žádná osobnost vedle ní. Získávala prostě a bezprostředně — tak, jak byla psychicky založena, jak se její pohyb a hlas projevoval nedeformovaně v zářivém mládí a nutnosti. Snad by její přítelkyně s. Hráčská, jež s ní pracovala na jejích prvních úlohách, mohla povědět, jak jí šlo vědecky o čistotu, o nutnost podat věc tak a ne jinak, jak jí šlo opravdu ve smyslu Stanislavského o „proliti“, „pochopení“, které se dovedlo hájit, jak se s těžkostí rozhodovala o tom, co má říci a čeho chtít. Logika jejího citu byla tak ryzí a představitelství tak čistá, že nesvolovala k deformacím přirozených hmatů, jež v ní budily hrané postavy, leč s bolestí, nebo že postava úplně přetvořila. Přetvářela Stázu, změnila Hildu, ztrácela se v nevýraznosti v Benešovi a Blaženě nebo v divadelní královně Hamletu, tam, protože našla svou logiku, tedy, protože se neměla čeho zachytit. Její čistota byla její přirozenost a její herectví byly tedy zářivěy primerního mládí hereckého, jejího přirozeného půvabu a sladké představy. Byla opravdu květem. Rozvíjela se. A tvar jejího kvetoucího herectví nemohl nezískat obecněstva. Byl tak zvláštní, jedinečně nenavratitelný, jako půvab květiny, již jsme dostali jen jednou, abychom do všech budoucích vzpo-

mínek a do svého stáří nesli obraz i vůni toho prostého jasmínového květu, jenž nám byl podán, jednou, kýmsi, na cestě — je tomu tak dávno. Ano, je tomu několik neděl, co jsme ji naposled viděli, a sebe většinou úsilí našeho smutku a naší touhy nevybaví ji tak před nás, abychom ji dovedli pohledět do očí a tak vystopovati intenzivněji alespoň jediný okamžik jejího hnutí v je-

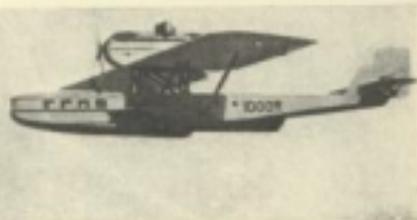
řích slovech, tolik, že by nám zůstala, že by se ten fakt stal trváním, o němž by bylo lze mluvit a vykládat, cítit vždy znovu krásněji a bohatěji, abychom mohli vám povědět, čím byla Jarmila Moráková. Je tomu tak dávno — že nelze než ve smutku hledat ty vlnivé pohyby našeho nitra, které nás k ní znovu navracejí.

Jindřich Honzl

30 LET AVIATIKY



Otto Lilienthal



Dornier „Wall“

30 ans de l'aviatique Aufschwung der Aviatik innerhalb dreier Dezennien

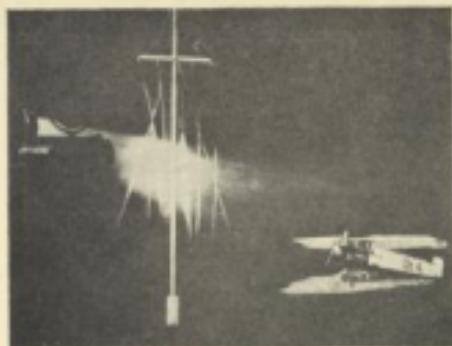
Let nad Atlantikem

En volant sur l'Atlantique

Flug über Atlantik



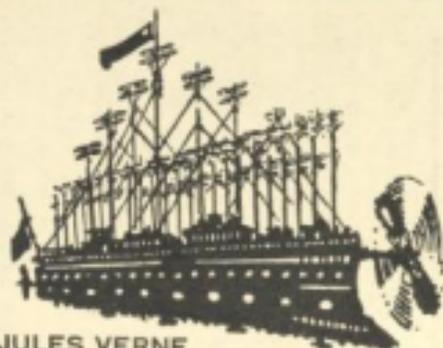
! VIVE LINDBERG !



Noční start - Start pendant la nuit
Start bei Nacht



Oblaka a země - Les nuages et la terre
Wolken und Erde



JULES VERNE

(Vzducholoď Robura Dobývatele)



F. T. MARINETTI: Monoplane du Pape
(En volant sur le coeur de l'Italie)



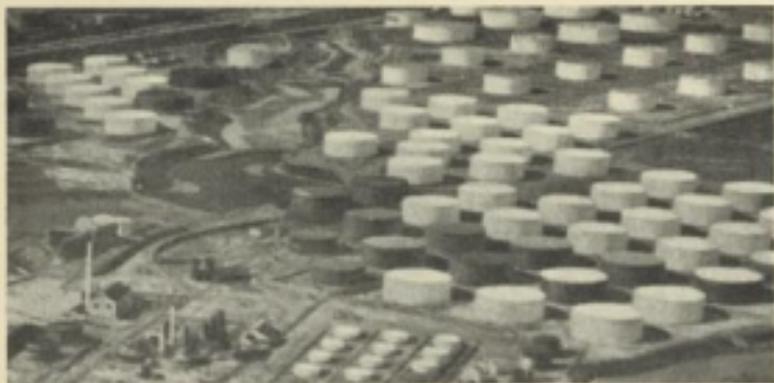
Obrazové zpravodajství z L. P. 1873 - Reportage illustrée de 1873 - Bild-Nachrichtendienst vom Jahre 1873



(Système Telefunken)

Bezdrátový přenos obrazů v. 1928 - Reportage illustrée, par T. S. F. à 1928 - Radiotelegraphische Bildübertragungen 1928

Kalifornie. Long Beach. „Tank-farm“ Olejové tanky. Tanks à l'huile. Öl-Tanken



New York

Zpravodajská
fotografie

Photoreportage
Photographie
de reportage



P R I S T A V
L E P O R T
I M H A F E N



← Vliv fotografie na Degasa

Degas, influencé par la photographie

Degas unter dem Einfluss der Photographie

↓ Vliv Degasa na fotografii

Photographie influencée par Degas

Photographie, beeinflusst durch Degas

DEGAS

*Tanečnice
u fotografa*

*Chez
le photographe*

*Tänzerin beim
Photographieren*

→
IDA
RUBINSTEIN



Fotografie stroje
Photo d'une machine
Maschinenaufnahme



PAUL STRAND
New York

architektura hmoty

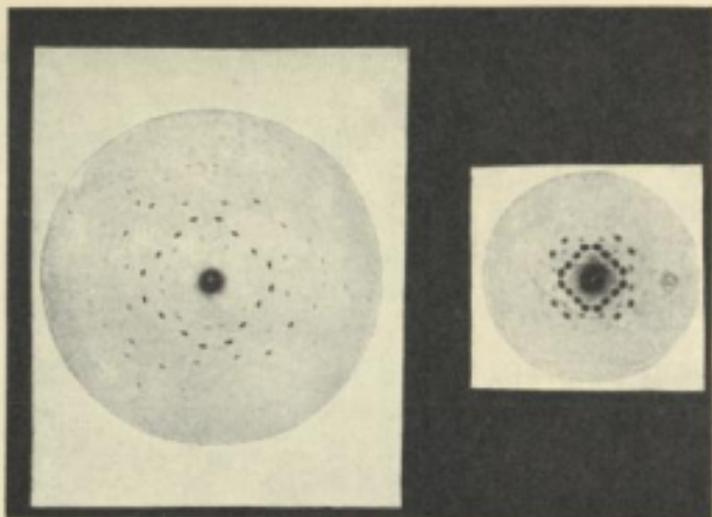
Film Sautolzer

Průchod Röntgenových paprsků hmotami odhaluje podivuhodnou architekturu světa atomů. To, co naše nedokonalé smysly chápou na pevné hmotě jako kontinuum, jest ve skutečnosti diskontinuální mřížoví atomů, sestavené dle různých prostorových možností a řízené principem symetrie. Od objevu Laueho jest známo, že pevné hmoty jsou buď krystaly aneb směsi krystalů, hmoty beztvářé (amorfní) jsou dnes chápány jako zvidětlé husté kapaliny. Stavebním kamenem pevné hmoty jest tedy krystal, stavebním kamenem krystalu jest atom.

Laueho fotografie jsou zviditelněním prostorového rozestavení atomů — mřížoví atomů — promítnutého do roviny fotografické desky. Na obrázku (viz str. 210)

znají tmavé body místa dopadu Röntgenových paprsků na fotografickou desku, když před tím svazek Röntgenových paprsků prošel krystalem. Atomy krystalu se průchodem paprsků „rozestvůčely“ a jejich chvění rozdělilo svazek paprsků na spoustu úzkých svazků, v jichž rozestavení se zrcadlí prostorové umístění atomů krystalu, rušivých center pro Röntgenovy paprsky.

Laueho fotografie dokazují, že mezi atomy pevné hmoty sejí mezery po př. různé druhy mezer přesně stejných délek. Krystaly a tudíž také všechny pevné hmoty jsou mřížoví atomů, architektura mřížoví jest architekturou pevné hmoty. Krystaly jsou vlastně obrovské molekuly, jsou makroskopickým obrazem submikroskopického a přesně souměrného atomového mřížoví. Jest to jen problém matematické spekulace, jak od mikrokosmu atomů v mřížoví přejíti k mechanickým vlastnostem



Konstrukce hmoty - Construction de la matière - Konstruktion des Stoffes

hmoty jakožto spojitého celku. Elasticitu hmot bylo nutno chápati jakožto zjevův deformovaném mřížoví a nikoliv jako vlastnost hmotného kontinua staré fyziky.

Poznání všech kombinačních možností architektury pevných hmot se redukuje na poznání vnitřní stavby krystalů. Sběrka Laueho fotografem krystalů jest atlasem různých možností architektur světa umístěného v dimenzích daleko pod možností vidění nejlépe mikroskopem. Krychlíčka kuchyňské soli jest až do nejnepatrnějších částí sestavena z třidimensionální šachovnice atomů, právě tak jako velkolepý oblouk železného mostu ve své prapodstatě jest složen od atomu k atomu dle přesných zákonů mřížoví.

Co zabraňuje atomovému mřížoví, aby se „nezfítlo“ do sebe, proč udržují atomy mezi sebou přesné mezery, určitý druh hmoty právě charakterisující? Odpověď na tuto zásadní otázku byla nalezena pokusnou cestou a vyvrcholila v *elektrické teo-*

rii hmoty: atomy, mřížoví skládající, jsou elektricky nabití. Sousedící atomy se přitáhnou až do vzdálenosti, kdy se přitažlivost vyrovná s odpudivostí — pro submikroskopické vzdálenosti je totiž možná odpudivost místo přitažlivosti elektrických nestejnomenných nábojů, tak jak jsme na ni přivyklí ze světa smyslům našim přístupného.

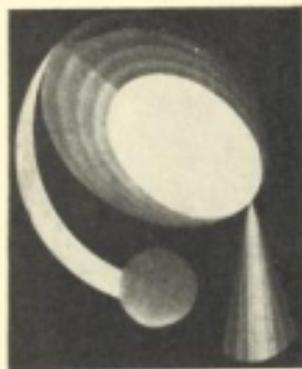
Atomové mřížoví jest tedy jisté prostorové diskontinuální rozestavení nábojů, působících na sebe vzájemně dle zákonů elektrického pole. Atomy hmoty jsou rozestaveny tak, aby byla všude rovnováha sil elektrostatických — architektura pevné hmoty jest jen výslednicí elektrostatické hry sil mezi jednotlivými náboji atomů.

Dkolem atomistiky budoucna jest právě převedení všech zjevův mechanických, tepelných, elektrických i optických hmot pevných a hmoty vůbec na vlastnosti architektury mřížoví, na vlastnosti vnitřních konfigurací elektricky nabitých atomů.

MAN RAY

Cirkus

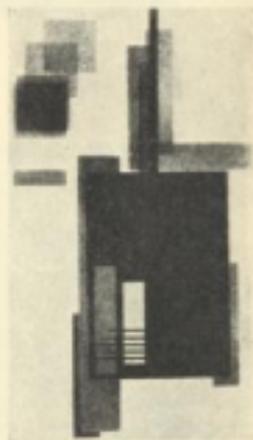
Cirque



Fotogram - Photogramme

Photogramm

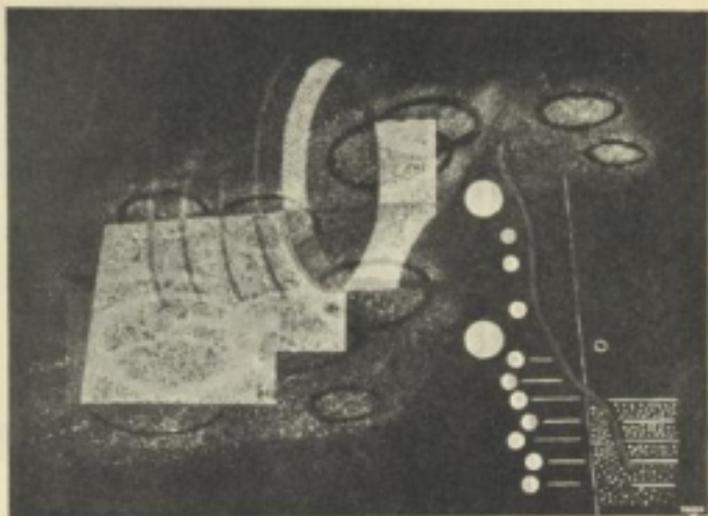
K. TRŠICKÝ



Fotogram - Photogramme

Photogramm

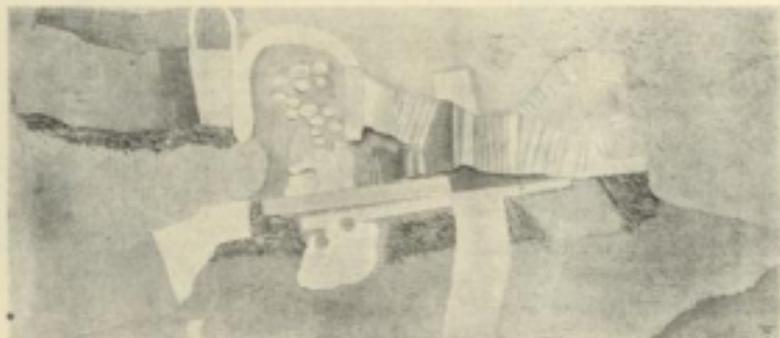
JAROSLAV ROSSLER



Maison de thé

Čajovna
TOYEN

Teahaus



Harrar
ŠTYRSKÝ



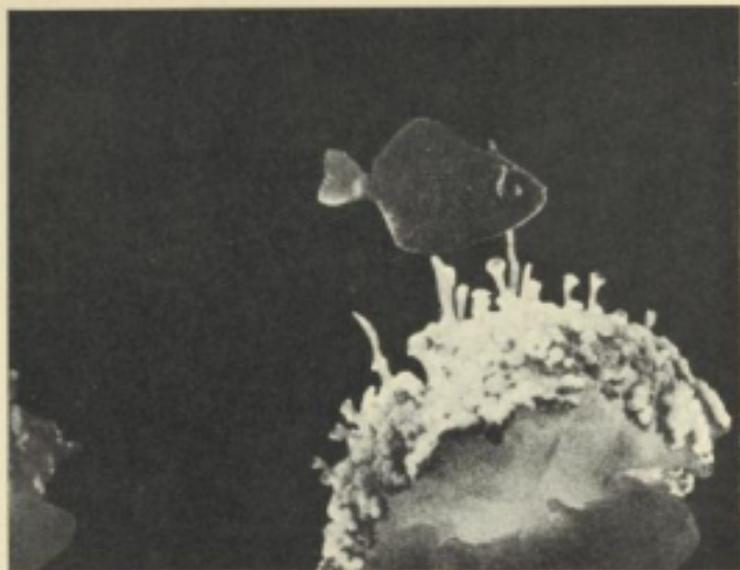
Parasit - Inundation - Wasserflut

ŠTYRSKÝ

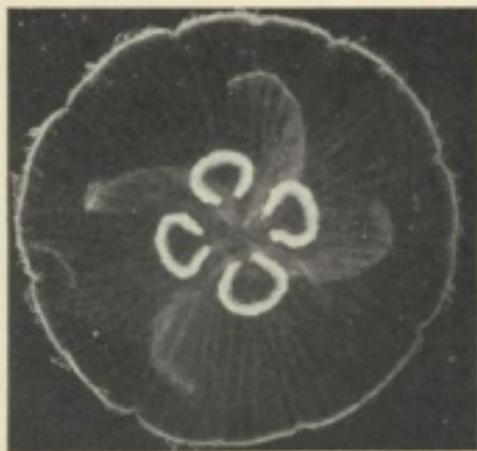


Frak - Faissen englouti - Wrack

TOYEN



Coliens



Arctura - Metusa - Quale

fotografie a
mikrofotografie
podmořského
světa



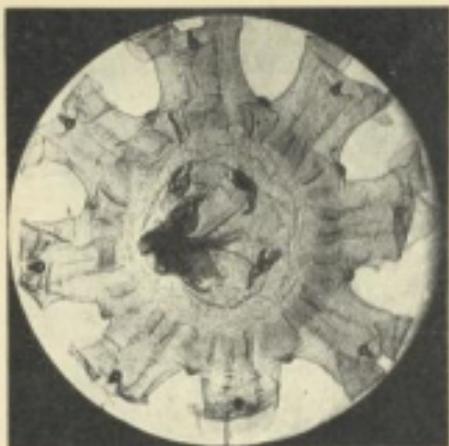
Ufa-film „Wunder des Meeres Gottes“

Argo Argonautus

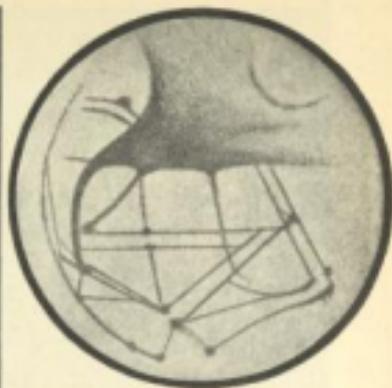


Podmořská krajina - Paysage sous-marin - Tiefseelandschaft

ŠTYRSKÝ? TOYEN? Fotografie! Photographie!

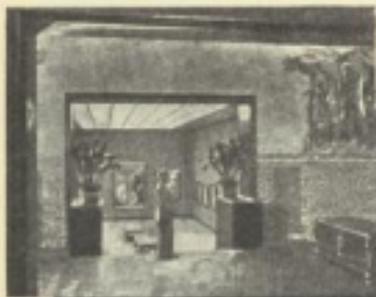


Medusa - Ephyra - Quaille



MARS

(Photo Schiaparelli)



návštěva v umělecké
výstavě



návštěva při fotbalovém
marchi

MAŠKARNÍ PLES

Vilém Závada

Andělové smrti rozpínali křídla když chýlilo se k podvečeru
Z neviditelného balkonu padaly konfety šera na maskarní ples netopýrů
Zraněn hvězdami a tona v soumraku v němž ztratil jsem svou lyru
Jako náměsíčník potácím se k oknu a s bázní poodhrnu portieru

Srdce mi vždycky tlouklo steskem jako smuteční bubny
Když chvělo se krajkoví záton a rozkošl dmula se noc
Milostnice ověšená perlami světél přes léto zase do vánoc
Ale dnes se dívám do fosforeskující a otrávené studny

Dívám se z okna Ale to je mikroskop jenž vábí moje oči
Dívám se na zpomalený film Jsou to masky? Jsou to slepé bakterie
které se tam plazí v bahně zlobou nabitě jak elektrické baterie?
Jsem klíden jak vědec Dívám se z okna pln zvědavosti jak vše skončí

ŠTYRSKÝ a TOYEN

Philippe Soupault

Ti, kdož se rozhodli pátrati v oblasti zvané uměním po objevech více či méně bezúčelných, mají právo nejenom na náš obdiv, ale na bezmezný údiv.

V Paříži, koncem roku 1927 žijí dva malíři, Toyen a Štyrský, kteří nezoufali nad malířstvím, ba probudili v nás dokonce naději, že lze ještě počkat, než všechno hodíme do vody. Odvažují se vsaditku v přítomné chvíli, v tomto městě, kde malířství vystupuje z břehů, riskovati čas svými obrazy.

Přicházejí tak k objevu zoufalství. Obrazy a skvarely Toyenové čerí studenou vodu a smutek.

Zázračné svity a zvuky z jiného světa mjejí sem tam, snoubíce se v solném vzduchu zděšená. Nejde tu, rozumí se, o laciné

záchvěvy jako přiblíž sladké vůně, nejde o růžové slzy, jež se podobají sentimentálním romancím. Tváře ve tvaru květů a bezká gesta rukou bílých jako skalní pramen jsou vypověděny z těchto krajín v měřítku oka.

Toyen nerespektuje ani pávab, ani něhu, ani onu určitou rozpustlost, která mízí jako úsměvy zralých dam. Útočí na krásky, jež jsou nejprostšími čarami života. Za těmito rysy a těmito odstíny trvá těžká vážnost modřteb se sepratýma rukama.

Toyen sůstává malířkou, která netrýzní, která neokouzluje.

Hledá v malířství reality evidentnější než je skutečnost očí podle chvíle smutných či veselých.

Její druh, Štyrský, chce nalésti meze. Maluje jehlou. Určuje precizněji hranice.

Jeho malba se otáčí kolem vlastní osy. Vyhlíží jako ony planety, kde irisace stává se horizontem. Každý z jeho obrazů jest oblak, který bychom rádi upřesnili. Jediná silueta a gigantický stín, jaký bychom za bílého dne nedovedli rozeznat.

Štyrský má odvažna milenců obně. Nebojí se připáliti si oči. Chce — s neuvěřitelnou prostotou.

Malíř nemá již práva dívat se za sebe a Štyrský se o to nestará.

Má před sebou čas, prostor, barvu.
Myslím na budoucnost alkoholu.

(Úvodní slovo katalogu výstavy nových obrazů J. Štyrského a Toyen, pořádané v prosinci 1927 v galerii Vavin v Paříži. Tato výstava bude letos uspořádána v Praze.)

SLAMETAN

Slavnost o deseti zpěvech

Konstantin Biebl

ZPĚV I.

*Hle hlavy egyptských princezen vždy vzorně učesány
jako by právě vyšly od kadeřníka
pro boha co bude s námi za čtyři tisíce let
když už nám vlasy padají dnes*

*A proto každá žena se na noc umyje
tím černým mýdlem z dehtu
aby voněla v posteli jako ta královská mumie
tisíciletou vůní vlasů a skořicových nehtů*

*Dostal jsem bílou kytici jasmínu
tak těžká tak opojná vůně svědčí
o stejně těžkém štítu
a zrovna tak opojném meči
starověkých hrdinů*

*Jasmín tot loučení Hektora s Andromachou
Jasmín až za hrob jdoucí láska
ta prchavá vůně věčnosti
miliard srdcí tlících v prachu*

Miliard strašlivých lásek zemřelých v úzkosti

*Děsí mne zažloutlé prsty kuřáků cigaret
my sami nevíme dobře zda patří nám či na onen svět
tak zvláštní vůně po vojenském tabáku zejména
tak zvláštní tak zvláštní jako věnec bez stuky
a bez jména*

*Až jednou v Konopišti na honu
v brázdě jsem zvedl vystřelenou patronu
tak zvláštní vůně po bezdýmném prachu zejména
tak zvláštní tak zvláštní jako věnec bez stuky
a bez jména*

Tak zvláštní byla ta patrona z pušky císaře Viléma

*Kdo rychle otevře lahvičku éteru
možná že ještě zahlédne básníka
jak prchá*

Chytá svou chiméru

*O vůně vůně vůně terpentýnu
harlekýn na chodbě pláče
pro Kolombínu*

O vůně cedrových štětců z Libanonu

*O vůně nábytku lesů zahrad rozhoupaných židlí
a ovocných stromů*

*Všechny zralé hrušky zvoní hrany
a medová vůně ovoce se mísí s medovou vůní květin
a všechna vůně stoupá do nebes vzhůru
až k nohám Marie Panny*

*Každá chrpa její služebnice
Každá astra vzteklá závistnice
Každý tulipán jejím komorníkem
Každý svlačec tajným milovníkem*

Každá lilie její koupelnou

*Maceška podá jí zrcátko
Chrysanthema svou puďřenku*

*V každé ráži spíš má Mařenko
dobrou noc dobrou noc*

Ty krásná dívenco

Typ revolučního žurnalisty

Bedřich Václavek

Prosaickým útvarem slovesným, jímž dnes lze se jedinečně vyrovnati se sociálními skutečnostmi doby a pracovati pro revoluci, je próza žurnalistická, reportérská. Slovo žurnalistický má v měšťácké kritice špatný zvuk jako mnohá dobrá věc. Nejde ovšem v reportérské próze o měšťácký žurnalistický typ, ale o účelnou práci revoluční. Tento pojem je ještě velmi nejasný, dočkal se však v poválečné době již několika velkých ztělesnění. Neposlední mezi žurnalisty proletářské revoluce byla Larissa Reissnerová, na níž se pokusíme charakterisovati funkci žurnalistické práce.

L. Reissnerová, předčasně zemřelá sovětská žurnalistka (nebylo jí ani 30 let)

byla po otci Němka, po matce Polka. Vyrůstla v kulturním prostředí staré právnícké rodiny německé. Otec byl profesorem. Brzy se odebral do ciziny, nejprve za studii a pak jako politický emigrant. Prodělal vývoj od konservativního právníka a monarchisty k sociálnímu demokratu. Teprve r. 1905 za ruské revoluce vrátila se rodina do Petrohradu, aby zůstala vnitřně v živém styku s mezinárodní revolucí, jež zrála hlavně válkou k výbuchu. Za války vydával její otec časopis „Rudin“, v němž bojoval proti mezinárodní zradě sociální demokracie. Tím vším př pravěna pro splnění s proletářskou revolucí, počala hned po březnové revoluci pracovati v dělnických

společích. Po revoluci šinové pracuje nejprve na inventarizaci uměleckých památek v muzeích, ale brzy vypukly boje občanské války a Reissnerová odebrala se na frontu nejen jako pozorovatelka a žurnalistka, ale především i jako bojovnice, již byly v největších dobách u Svijska svěřeny obtížné úkoly vojskům. Zúčastnila se hlavně bojů proti bílým a proti Čechoslovákům na Volze, a začala u vojského loďstva nejpočetnější chvíle těchto bojů.

Zde můžeme sledovat již její slovesnou práci ve službách revoluce. Její soubor reportáží z těchto slavných bojů „Fronta“ (z let 1918—19) zůstane provždy největším jejím vítvorem slovesným a památkem revoluce. Hrdinné boje flotily minonosek na Volze, ústup z Kazaně, obsazené Čechoslováky, organizace zárodku rudé armády ve Svijsku, jsou zde zachyceny jedinečně. Je to ovšem jedinečnost události, co dodává jejím prózám oně zřetelnosti, ale je to i její schopnost postihnouti jejich velikost a smysl, a její nadání slovesné, které je vytvořilo. Její umělecko-historická erudice jí nevedí v plnění konkrétní a vysoce důležitého úkolu. A tak se stává mládě bojovnice, jež na střední škole debutovala dramatem a psala za války satirické verše a články, za vlády Kerenského pak ostré pamflety proti ní, první žurnalistkou komunistického Ruska, zároveň i historikem a epikem revoluce. Ale že její slovesnou práci nevytvořilo jen události, jež prožívala, vidíme na tom, že její slovesná práce neochabuje a pokleslým tempem revolučních událostí. Provází loďstvo do Astrachánu, na Kaspické moře, do Baku, aby se vrátila po třech letech revolučního boje do Leningradu. A pak tráví 2 leta se svým mužem, vyslancem sovětu, na dvoře chánově v Afganistánu. Tehdy se obrací její pozornost, již nezaměstnávají již prudké revoluční události, k životu dělníků a k mezinárodní sociální revoluci, jež nezadržitelně proniká vzdělanými asijskými krajinami.

Když se vrátila r. 1923 do Ruska, byla to jiná země. Vítěčný komunismus ustoupil nově hospodářské politice. Reissnerová, ač rozumově chápe nutnost tohoto procesu, propadá jako mnoho spisovatelů v té době vnitřnímu neklidu, způsobenému zpomaleným tempem sociální revoluce. Oblič se po tom novém Rusku a posléze, když situace v Německu se přibližuje na začátku podzimu 1923 v revolučním napětí, odchází do

Německa, aby byla přítomna revolučnímu výbuchu. Žije ilegálně v Berlíně, Drážďanech a na zpráva o revoltě v Hamburku odjíždí tam. Její „Hamburk na barikádách“, říšským soudem zkonfiskovaný, je historií této revolty. Po potlačení tohoto revolučního vzepětí vrací se do Ruska. A tu počíná nově obdělávat její žurnalistické práce, jež může být vzorem všem, kdož, nemažice toho štěstí, aby prožil dějinné chvíle revoluce, přece chtějí slovesnou práci sloužiti revolučnímu boji proletariátu. Odjíždí do donské páne ubelně, na Ural, do Ivanovo-Vozněnska a všude se zaposouvává do nálad mas, sleduje úsilnou socialistickou výstavbu, nadšení, a nímž jí dělníci provádějí, ale i všechny nedostatky a opominutí. V šachtách, kancelářích, strojírnách, na schůzích buněk dává se do rozhovorů se soudruhy a setkává se při socialistické výstavbě, při remontu, se soudruhy, s nimiž bojovala na frontě, vidí, jak revoluce je živá a pod novou formou pracuje dál. Vykonává tu také sama důležitou funkci revoluční, jsouc myslivým spojem mezi pracujícími úseky frontovními, jako kdysi obstarávala spojení mezi rozraženými úseky fronty v poli, a leckdy i živým svědomím. V té době studuje dějiny revoluce a dílo Leninova a osvojuje si z něho věcné pojetí a prostý výraz. Tehdy píše druhou svou nejslavnější reportáž, knížku „V zemi Hindenburgově“, v níž kreslí skvělým technickým stylem velkomkladatelství Ullstejnova v Berlíně a velkokapitalistickou Junkersovu továrnu letadel v Dessau, jakož i ohromný hospodářský kolos Kruppových závodů v Essenu. Všecky tyto velkorysé skizzy reportážského umění jsou založeny na vlastním věcném studiu předmětu, stejně jako její reportáže z průmyslových oblastí ruských i její knížka o hamburské revoltě se zakládají na tisících rozhovorů, na veliké věcné práci poznávací, ukládané do četných poznámkových sešitů a zdestilované v těchto stroze a názorné psaných skizkách. Technické a hospodářské myšlení, jež si osvojuje při studiu socialistické výstavby ruské, zde vytváří věci naléhavé a při tom věcné i hluboce komunistické. Reissnerová se obrací pak k dějinné revoluci. Nakreslila již jen dějiny či lépe scény a postavy z dějiny povstání děkabristů: k zamyšlené trilogii o uralských dělnících za pužatevského po-

vstání, carského útlaku a socialistické výstavby se již nedostala. V historických skizzech dovede myslit revolučně-historicky, aniž archaisuje a užívá romanticko-národních prostředků, v nichž si libují historičtí povídkáři. Vidí vše živé a hluboce lidsky, takže minulost žije před námi jako neaktuálnější přítomnost. Revoluční tradice je to, co ožívuje její skizzy.

Z toho, co bylo řečeno, poznáváme metodu revolučně žurnalistické práce slovesně: Věcně proniknutí sociálních skutečností, osobní zkušenost, hluboké sžití s osudy a duchem proletariátu a také teoretické, rozumové proniknutí a sjednocení s komunismem, jakožto procesem ne elementárním, ale cílovým, a opuštění všech zřetelů „umělec-

kých“ — cílem je tu při líčení revolučních událostí dějinných jen uchování a zprostředkování revoluční zkušenosti a elána, při studích at o socialistické výstavbě nebo o kapitalistickém Německu, zprostředkování poznatků o stavu věcí (tedy funkce vysloveně žurnalistická) a při historických skizzech zprostředkování historické zkušenosti revoluční. Je to ovšem umění, co píše Reissnerová, ale toto umění je výsledkem účelné práce revoluční, není cílem při práci. A to je největší poučení, jež nám dává její dílo: Že ten, kdo chce revoluci sloužiti slovesnými prostředky, musí se dověsti soustřediti zcela na tento cíl a sloužiti mu účelně a co nejlépe. Takovouto slovesnou práci možno dnes jediné pracovati pro sociální revoluci.

universální zvukový systém

A. M. Avraamov

Žijeme v epoše, pro kterou je rychlost nejdůležitějším elementem v každém oboru. Věda, technika, státní a společenský pořádek ženou se v zuřivém tempu kupředu. Jediné umění, příliš sblížené mnohými zbytky přelýchých pojmů, které v něm dosud měly živnou půdu, zůstalo zpět. Mluvíme o „materiálu“ umění, o formě a o technice těsně s ní souvisící. V té je zakořeněna jeho konservativnost; tradice a autorita s jedné strany a materiálová závislost techniky a drubé strany, vytvářejí ohromné zatížení a způsobují lenivost umělecké tvorby. Proto nemáme v umění nepřetržitě evoluce, nýbrž spíše skoky od genia ke geniovi, kteří musili vždy nejprve staré formy rozbiti a teprve potom naléztí nové, zcela nezávislé na minulosti. Linie Palestrina—Bach—Beethoven—Schönberg není přímý vývoj a stoupající linie, právě tak málo jako Sofokles—Shakespeare a Shaw. — Nietzscheův Zarathustra praví: „V horách jest nejkratší cesta od vrcholku k vrcholku... ale přesto musíme míti dlouhé nohy.“ Současné lidstvo je má, umění však je nemá! Z této skutečnosti hrozí vyrůstí tragédie umění. Neboť umění má znamenati v lid-

ském životě ohromnou sociálně organizující moc. Naše kultura není tak vyvinuta, aby rozum sám jako motorická síla postačoval. Reč citu, umění, tento nahý skelet myšlenky masem a krví obalený, jest nezbytná pro společenskou bytí. Zdá se, že můžeme býti o tuto sociálně organizující sílu obojeni, neboť skutečně jest na př. „moderní hudba“ s jejím disonančním kultem — nesociální, je záležitostí „vybraných“ kruhů.

Moderní věda a technika musí nás z tohoto postavení vysvoboditi. Nepřehlédneme materiál, který nám dnešní věda odhaluje, poskytuje nám možnosti, které v jedné „organické“ evoluci mohly býti dosaženy teprve ve dvou nebo třech stoletích. Vývoj hudební látky jde přes Pythagora, Aristofana, Tartiniho, Helmholtze a Plancka. Výsledky fyzikálně matematických a přírodně vědeckých výzkumů odkrývají již dnes v tvořivé organizaci uměleckých materiálů (tón, barva, lineární forma a výtvarné prostorové práce) tak hlubokou vnitřní zákonitost, že veškeré zkušenosti předcházejících generací musí se jeviti ve srovnání s touto skutečností jako elementární. Staré, spekulativní umělecké teorie zabývaly se

věcným dokazováním nutnosti analýzy a systematického kodifikování umění v jediném „kanonu“ a tak způsobovaly ochromnou dogmatickou lenost a únavu, kterou každá následující generace za heroické námahy musila nejdříve přemoci. Proti tomu může moderní umělecká věda nejen předvídati budoucí umělecké cesty, ale ještě regulovat vývoj a směr tvoření, poněvadž její konstruktivní fantazie je vedena k novým, formálně a emocionálně lákavým, tvorbou však ještě neprozkoumaným kombinacím, jež by žádná sebevětlá genialita sama neobjevila. To všechno by bylo trvalo „společnými silami“ dříve než jedno století; věda dává nám hotovou formu již nyní, protože ona „přirozený“ evoluční proces mimofádne urychlila, aniž však při tom vnutila umělcům nějaké normy a autority, kromě normy fyzikální a autority sociální potřeby epochy.

Současná hudba šla zatím po cestách „přirozené historické evoluce“ a dostala se do slepé uličky, z níž pro tvůrčí intuici, třebaš „geniální“, nemůže naléztí východ. Zvukový systém, v jehož těsných

hranicích se zatím po dvě století „vyvíjí“, jest dnes ve všech svých logických možnostech vyčerpán.

Zvukový systém, který byl jedině na vztazích „durových a mollových trojzvuků“ přistřížen, ukázal se v komplikovaných zvukových komplexech absolutně nedostatečným pro rozvíjející se potřeby moderního slyšení, právě tak jako se vrátily a obnovily zvláštní melodické intonace, které tvoří podstatu harmonie lidových písní všech východních a také na teritoriu Sovětské Unie žijících národů. Proto není náhodou, že a právě v SSSR: byla pochopena potřeba a ještě více nutnost osvobodit se od obvyklého zvukového systému. Při prvních pokusech, při nichž byly národní melodie co nejdokonalěji zapisovány, se ukázalo, že mnohé tóny, které, jak při zpěvu tak i na rozličných domácích národních nástrojích byly vydány, v naší zvukové soustavě nebyly. Silně diferencující ucho těchto národů žádalo zjemnění dosavadního trojzvukového systému. K vyzkoumání těchto oblastí byl zřízen v Moskvě Institut pro hudební badání. Věda hledala východisko a našla je.

BAUHAUS DESSAU

nábytek a bytové zařízení

REPRESENTACE
PRO ČSR
PRAHA II
SPÁLENÁ 33
ARCHITEKT
KREJCAR



223

Na místo dvanácti v intervalu oktávy rozdělených póltonů chromatické stupnice umístila moderní hudební akustika nepřetržitou řadu tónů, která interval jednoho celého tónu nedělí ve dva, ale v osm dílů, které jsou zcela pochopitelné. Místo přerušené řady celých čísel máme nepřerušovanou diferencovanou řadu jedná, za jejíž pomocí můžeme libovolně mnoho tónů v jedné konsenzující harmonii spojit, s deseti až dvanácti hlasovými akordy můžeme operovati, aniž bychom opustili základní zákon harmonického kontrastu. Tyto komplikované zvukové komplexy budí díky svému organickému charakteru (neboť se samozřejmě za-

kládají na fyziologických poměrech sluchových) dojem absolutní konsonance a to dokonce i při předvedení a nezávisle na kvalifikaci naslouchajícího. Jsou tedy velkolepým materiálem pro hudbu, schopnou vyhovět nejširším masovým potřebám. V naší nepřetržitě zvukové stupnici nalézáme nejen možnost seznání národních lidových harmonií, které budou moci býti tímto způsobem určeny přesně pro historii a deklarovány, ale zároveň se nám zde otevírá cesta k jihovýchodu našeho kontinentu, který čekal jen na notový systém, aby nám mohl odhaliti a rozvinouti nevyčerpatelnou hudební kulturu.

Přeložil Vladimír J. Průša.

Demokracie na Pankráci

Julius Fučík

František Goetz nazval kdysi kolegium bratří Čapků, o jehož modernosti se mluví jaksi samozřejmě a jehož pokrokovost nikde nebere úhony, „generaci ztracenou a přece oficiální“. Byla to zlatá slova, jaká se panu Goetzovi už nikdy nepovedou. Generace oficiální — ovšem, skrz na skrz. Generace ztracená — poohlédněte se dnes po světě zvaném kulturním, postavte si do řady listy a divadla a spolky a společnosti, málo je těch, v nichž by takhle generace neměla exponenty, ztracené pěkně za cizími jmény, v podobě tichých společníků a ve funkcích poradců (s radami od 100.000 Kč vřše). Ztracená, ani vidět ji není, ale cítit — všude.

Partyzánský boj vyznačuje i politickou metodu této ztracené a oficiální generace. Zdá se: neplete se politikům do řemesla; dalo by se ji vytknout, že není, jako bývaly jiné generace v dávných dobách veřejného působení literátů, v nichž od každého z nich byl očekáván prudký zájem o veřejné otázky a ostrý protest tehdy, když světácká spravedlnost dotýkala se lidských životů a statků, o nichž se říkalo, že jsou nedotknutelné. Zdá se: dalo by se jí vytknout, že prolévá vodu na svých zahraničních místo krve na bitvěných polích nejvyšších lidských zájmů, že mlčí, když má promluvit, že verba a odvaha pomoci není v jejím politickém profilu. — Ale všechna špatnost mlčení je všechnilá

proti tomu, čím ve skutečnosti přispívá tato generace do politického života. Nevzdychajte v tomto civilním století, že z řady rytířů spravedlnosti stala se tlupa přidavačů cílů, budoucích bedova státní drobnými úšahami politickým šarfmachrům. Drobná práce na poli revolučním (a několik zasvěcených tvrdí dodnes, že to v osmnáctém roce byla revoluce), je hodna rytířských mozdolů. Drobná práce generace Čapků byla však jiná a je jiná. Je hodna záškodníků, je hodna generace ztracené v podzemí a podrývající půdu toho, co možno zvátí pokrokem. Generace ztracené v davu jako provokatéři, provokující mlčení a tupohlavou odezvanost do vše reakce. Jak bych asi urazil ty přímé a počestné bojovníky s ohněm, kdybych drobnou práci čapkovské generace nazval hasičskou!

Je oficiální, tato generace, drží palec všemu, co přichází s hůry, rozleptává cit a soudnost o tom, co je dobré, co je špatné. Je rok 1926, rok odhlasovaných agrárních cel, rok kongresů, rok nesmírného užívání zákona na ochranu republiky a zákona o tisku, rok ustavičných útoků reakce — a pan Karel Čapek, jako typ své generace, napíše do „Přítomnosti“ zasněné přání:

Měj se ve vyskytnout, kdo by nám kus po kuse, ničeho nezapomínaje, připamatoval, co všechno jsme dostali, jaké věciček a bojně zákony, svobody, instituce, řády, výhody, smlouvy, úpravy, dodatky, ústavy, úřady, politiky, reformy a jak se to všechno jmenuje. Obvyklej zapomínáme jedno pro druhé; je

mocnosti kina

E. Donce-Brisy

Mám o kina dosti ztrnulí představy. Sním o filmech, v nichž vřibují vizuální síly se osvobodí od tradic, předevšak, aby žily samy sebou, nedobrušce nic, intelektuálně či materiálně, nímlostí, která je jen proto, aby byla překonána.
Germaine Dallahová.

Záánlivá mobilita, zajisté. Avšak novorozené umění stoupá rapidně, aby dospělo výše náročného úkolu, který mu přiručně zitéjší společnost.

Nebudeme mluvit o bídné úloze, která je dnes přičena filmu. A přece! Vzpomeňte špinavých a páchnoucích sálů, oprýskaných zdi, pošpiněných hrubými plakáty — ten ubohý sentimentální melodram, ty nejnížší vášně, využitkování sexuálního i patriotického sadismu, detektivní romány, zločiny, znásilnění, maty a zrady... Vzpomenete-li této podstaty dnešního kina, prostituovaného podlémi obchodníky, jste oprávněni zoufat nad jeho estetickou budoucností. Mnoho těch, kdož v ně doufali, opustili je. Druzí opustili z podobných důvodů vědu, umění, literaturu. Vše nese známku zavrženého a úpadkového režimu. Ale věda zůstane, umění, literatura, kino zůstanou. Režim, zasažený posledním rozkladem, zajde. Na štěstí.

Je třeba vzdít čest takovému Dellucovi, takovému Epsteinovi, kteří v této atmosféře dovedli učinit z kina cosi, co jest již více než pouhé umění.

Synthesa! Architektura, výtvarnictví, choreografie, krása přírodní a krása umělá, vytvořená, statika a dynamika, znásobený život, nová, univerzální řeč!

Nedostatečná chudoba slov! Otřelá a bezduché obrazy! Zestárle a nechutné konvence! Lež, jež se skrývá v oběi každé věty! Partikularismus dialektů! Mrtvý, zkažený život! Jediní básníci dovedou jej někdy vzkřísiti magii slova.

Literatura, poesie! Vznesené a krásné útvary umění! Zmatený život dneška je silnější než ony. Evokativní síla kinoplátna! Obrazy! Básně, jejichž univerzální schema se přizpůsobuje snu každého jednotlivce. Básně hlubokého, přesného, nemezeného smyslu. Nad hranicemi řeči, tříd, národů, ras: kolektivní, univerzální řeč.

Je třeba zdůrazniti kategoricky: umění jest nezávislé na ostatních formách myšlení. Je nezávislé na vědě, náboženství, morálce, filosofii, nezávislé na zeměpisu a dějepisu. Může jich používat, nemá jim sloužit. Právě tak jako poesie nemá nic společného s morálkou, politikou, náboženstvím, právě tak jako malířství nemá interpretovati verše z bible nebo líčiti nějakou Napoleonovu bitvu, právě tak kino nebude ani divadlem, ani literaturou, ani malířstvím. Nový umělecký útvar, jež se vyjádří vlastními prostředky. Pro architekturu základním prostředkem je objem, pro malířství barva a pro hudbu zvuk. Základním a specifickým elementem filmu je to, co Louis Delluc nazval: FOTOGÉNIE.

Po prvé zmocňuje se tu umění pohybu. Futuristé pokusili se poskytnouti iluzi pohybu ve svém malířství, v malířství, jež přece je podstatně statické a dvojnásobně. Omyl, či spíše intelektuelní lež. Nedostatek přímocnosti a logiky. Film realizuje pohyb doopravdy. Poskytuje míru času. Mluvílo se mnoho o 4. dimenzi. Film ji uvedl do oblasti citového poznání. Zrychleným či zpomaleným sledem pře-

Lépe: že předstírali něco jiného. Stalo se konečně, co bylo už dlouho záduché. Karel Čapek promluvil k aktuální otázce politických trestanců. A promluvil tak, jak by promluvil — dejme tomu — pan Řehoř z „Večera“ nevzpomínám si ve chvatu na nikoho menšího). Řekli mu: pane, vaše láska, demokracie, je zavřena na Pankráči. A pan Čapek z galantnosti vydal se za ni, aby poznal, jak se jí tam daří. Poměry: dobré. „Kuchyně je čistá, strava smesitelná... Ovšem, paušál 3.06 Kč na osobu denně je na dnešní poměry poněkud nízký... Zima v celách není... Větrání je dobré... Láška nejsou o nic horší než vojenská kavalce. Použít-li láška trestanec, u kterého pak byla zjištěna neakutivní choroba, sníží se sláma a povlak se vyper, na fidi-li tak ústavní lékař... Koupel nohou je jednou týdně, koupel celková (sprchy) jednou měsíčně. Ovšem mohla by být častější... Případ (v novinách uvedený) o nemocném lupusem jsem nemohl konstatovati... Děti jsou dobře živěny, jen trochu prohledlé... Pracovny nejsou horší, často spíš lepší než pracovní u továrny na svobodě... Korekční cely jsou poněkud v dlhách, ale pobyt v nich není delší než čtrnáct dní... Ve vězeňské praxi lze ještě mnohdo zlepšovat; bohužel, nacházíme k tomu spíš dobrou vůli než prostředky.“ Tyto krásné věty dočtete se v Čapkově článku v „Lidových novinách“, v článku, který je do jisté míry mezníkem v politickém vývoji Karla Čapka (nemůžeme za to, že je to jenom ubohý žurnalistický mezníček, p. Čapek už nic lepšího neudělá). Neboť tady už se otevřeně vyslovuje: já jsem reakcionář a nemám příčiny, proč bych politickým vězňům chtěl nějak ulevovat. Mají, co chtít. Ani slova o tom, že těmito zločinci jsou spisovatelé a redaktoři, kteří za básničku dostali 3 měsíce, za opomenutí povinné péče redaktorské měsíc, za řeč o maďarském bílém teroru 5 měsíců atd. —

O politické „zločince“ se však přece jenom pan Čapek zajímá. Jak?

.... protestují, že se jim nedostává práv politických vězňů; v tom jim nelze nedati za pravdu. Nejsem kompetentní, abych hledal v klíčcích paragrafů... Ale otázka politických vězňů je zásadní... (výborně, teď přijde ostře formulovaný požadavek. Ach ne!)... tu je nutno předložit k úvaze parlamentu i veřejnosti.“

Tedy pan Čapek necítí se kompetentní; ale pánové jsou dobře sebráni. V nejbližším čísle

„Přítomnosti“ vystoupí pan dr. Lány, který se cítí kompetentním hledati v klíčcích paragrafů a vylóží úvahu, jakou se tu třeba bráti:

Úleva pro politické vězně byla stanovena čisafským rozhodnutím z 28. října 1849. „A poněvadž se nezdálo dosti důstojným, aby se demokratická republika v těch věcech opírala o více než 70leté nejvyšší rozhodnutí rakouského císaře,“ bylo uvažováno o novém zákonu, nový zákon nebyl odhlasován a tak u nás političtí vězňové nemají práva politických vězňů — poněvadž se nezdálo mladému státu dosti důstojným, aby se držel alespoň výhody a vymoženosti, pocházející od císaře pána před sedmdesáti lety.

Pan Lány vykládá dále, že vlastně ani to čisafské nařízení nebylo přijato do kodexu zákonů a nařízení ČSR a že proto vlastně u nás ani politických vězňů být nemůže. Dělati nějaké přímé nápravy nelze: Neboť nelze „věci tak vyslovené politické bez ústati parlamentu prostě oktrojovati úřední cestou“. Ze však být vězeňský režim zotrovnán právě jenom „úřední cestou“, to panu dr. Lánymu prozatím vypadlo z pera. Ale on to zajisté vylóží dodatečně.

Ty dva projevy, tak za sebou jdoucí, ukazují dobře, k čemu jsou Čapkové et tati quanti naši beržosii. Oni „pokrokoví a moderní spisovatelé“ vyrukují vždycky jako záloha, když jde o to, „klidným a rozvázným slovem“ neutralisovati účinky projevových faktů. Vykonnávají nejnižší práci, jež může být úředem politických klíkařů a vykonávají ji způsobem, který vhná červec do tváře každému, kdo si uvědomí (patrně pln nepřekonaných předsudků), že to jsou čeští spisovatelé, zafazovaní do moderního tábo-
ra — — —

Škoda, nenapsal jsem článek, který jsem si předsevzal. Nelze. Úloha, kterou hraji „politikové“ z generace bratří Čapků je tak hanebná, že v literárním slovníku, jehož jsem nucen užívat, není soufádných výrazů. A není v jediné poznámce možno shrnouti všechno, co vykonali pro upevnění moci své třídy, užívající násilí, o jakém se před převratem ani nezdálo, zvůle, která se vyrovná pohádkám z doby pánů Franců, podlosti, která nemá přirovnání. A páni Čapkové s veselou myslí a rozváznými slovy bertak odpovídá: Politika, ale o tu my se přece vůbec nestaráme. —

hodnota, než výchova historii, zeměpisem, anebo pseudovědeckou dokumentací. Největší překážkou vývoje malířství byl fakt, že bylo podřízeno potřebám bohatců: portréty, historické obrazy, a t. d. Bude tomu právě tak s kinem? Stane se kino kofisti davu lidí, jichž intence jsou možná velice početné, ale o nichž lze při nejmenším tvrdit, že dokazují absolutní nerespektování a nepochopení věci uměleckých?

Prohlásili jsme se několikrát pro účelnost, pro užitečnost. Princip užitečnosti. Neklamtež se. Užitečnost neznamená použití, býti užitečný není totéž jako býti použit. Každé umělecké dílo musí vyplnit sociální úkol, jenž mu přišel v rámci jeho funkce a podstaty. V žádném případě nesmí kino sloužiti historii, politice, pedagogii. Při čemž poznamenejme, že bylo by opačnou chybou, kdyby film byl bez obsahu a kdyby filmaři jali se z něj dělati umění pro umění. Film má svůj základ, svůj úkol a své prostředky.

Právě tak nutno odmítnouti každý úmysl, který by chtěl přizpůsobiti film dílům literárním či divadelním. Adaptace literárního či dramatického díla ve filmu je přípustná jen potud, pokud autor filmu dovedl z ní svou technikou a svými prostředky vytvořit nové, samostatné, odlišné dílo a nikoliv, jak tomu je dnes příliš často, pouhou parafrázi.

Předpokládáme, že smělost a logická přesnost ztřeštějších tvůrců bude na výši své doby. Slavné období kolektivní kultury, jejíž příchod chceme urychlit, žádá široké kolektivní komposice, na nichž by spolupracovali spisovatelé, dramaturgové, hudebníci, filmaři, režiséři, malíři a inženýři. Široké synchronistní komposice, kde každá umělecká forma se vyjádří vlastními prostředky, ale v nichž se všechny umělecké formy znovu spojí a splynou ve velikolepé synthese, oživené velikým kolektivním hlasem a dají vyrůst ve světlo, zgeometrisovány a zkonstruovány, nejvyšším formám myšlenky a života.

(Z časopisu »Vouloir« [Lille], přel. J. N.)

zkušenost generace

Bedřich Václavek

Dosavadní vývoj Bieblův řekl již, myslím, nejpodstatnější věci o jeho básnickém natureu i o jeho osácké práci. Biebl jevil se ve svých minulých knížkách jako jednostranný člověk, jejíž tichá citovost bez prudkých vznětů jak vitality tak fantasie, vedla nejprve k primitivismu myšlenkovému, citovému i stavebnému, od něhož došel k úzké vrstvě čistě estetické zkušenosti, kterou si odnášl ze styku se světem, a k střídlivému, pečlivému formování nadrealistických básní křehkého původu. Jeho nová knížka „S lodí, jež dováží čaj a kávu“ (vvd. v ed. Odeon J. Fromek s typografickými montážemi K. Teiga), tento obraz pouze doplňuje, nemění ho. Neboť Biebl patří k těm básníkům, u nichž není vývoje, pohyblivého se v dialektických, často protilehlých výkvech, ale spíše průboje a peripetie se stále propletají. Prvním od-

dílem knihy („Začarování studánka“) jako by vám napovídal původ své duševní konstituce. Je to nesložítost a prostota venkova, jež v Bieblovi žije a jež v něm zůstává i uprostřed tisíců dojmů ze širého světa a exotů. V těchto básních objevuje Biebl svou vlastní posil venkova, zřetelnou barev i smyslové naléhavosti, rozloženou jen mezi světlo a čern. Je to jakoby dozrání impresionismu, ovšem odcitlivějšeho, destilovaného v chladnější poetické okouzlení a, rozumí se, též u křehkosti. V podvědomí Bieblův leží těžké zážitky mládí: světové války, a někdy asi (jako snad u celé této generace) nezmizí. Docházejí výrazu v soucítěním primitivismu, jenž byl převažující notou v začátcích generace. K nim družil se osobní Bieblův stesk a životní bezradnost. Pocity intimní rovnováhy, či dokonce selské a venkovské síly jsou velmi řídké. Bezpomocný Bieblův život má jedinou kotvu: ale tou je jen naděje, že kdysi zakotví. Jeho nezakofenost běže na sebe tvář zdánlivě lehkého pesimismu, myslím

cičních časových úseků umožňuje film zintenzivnění zážitků trvání (la durée). Sestrojuje, harmonisuje rozvrh času: tot charakteristikou fotografie.

Každý ze statických obrazů (snímků), jichž sled dává pohyblivý obraz, musí mít svůj vlastní rytmus, jenž je zákonem výtvarného či spíše vznikajícího fotografického umění. Tot první podmínkou opravdového fotografického umění. Bez této podmínky byl by film servilní imitací, a nikoliv uměním a tvorbou. Metteur en scène, režisér, musí být především výtvarníkem. Vyberá ze života prvotní elementy svého výtvaru, avšak musí je sestrojovat, harmonisovat ve funkci zamýšleného rytmu; rytmu podmíněného výtvarnými vztahy oněch prvotních elementů. Tento statický rytmus, funkce prvku prostorového, zharmonisuje se kontrasty s dynamickým rytmem, jenž bude spojovat mezi sebou obrazy po sobě následující; dynamický rytmus, funkce trvání, uvádí, kontrastem k rytmu výtvarnému, cit života do fotografie. Pocit života, jenž se spojuje s věcmi živoucími i neživými. Neboť život je pohyb; vnímáme jej zde prostřednictvím rytmu následných ploch. Pochopíte, že dynamická mocnost kina může nadati nejintenzivnějším životem věci zdánlivě neživé. Dává nám citově poznati souvztažnost, relativitu času a prostoru. Poznání času jako prostorové funkce. Poznání života na ploše abstrakce a konstrukce. Život živoucí bytostí je pro nás vnímatelný jen tehdy, pohybuje-li se; pohyb dává nám poznání souvislosti, pokračování, trvání; ostatně skutečný život, daný přírodními stavy, je chaotický. Jeví se jako lámaná čára, bez řádu, harmonie, umění. Umění fotografické budí geometrisaci vitální normy. Geometrisaci, která vyžene sensibíliti, emotivní a cerebrální potencionální, k němuž umění má dovésti diváka, na kulminatní bod.

Dokud tato koncepce nebude realizována, bude tu toliko kinematografický průmysl, ale nebude tu filmové umění.

Každý tvar je druhem řeči: Psaná řeč pro výtvarné umění. Mluvená řeč, živoucí, pro hudbu a kino. Paradox? Nikoliv. Nechápeme, proč nazvali kino němým uměním! Némé je jen pro ty, kdož dovedou poslouchati toliko tělesnými ušima. Pro ty, kdož neznají hlasu světa. Existuje hluboký hlas věcí. Tento hlas se stává tím naléhavějším, oč intenzivnějším je život věcí. Tím srozumitelnějším, čím více je zorganizován, zrytmisován, zharmonisován. Tím univesálnější a kolektivnější, čím naše symboly, jichž používáme při interpretaci, budou generálnější, univesálnější, kolektivnější. A budou takové tím spíše, čím přísnější duch řádu, synthesy, harmonie bude řídit jejich výběr a jejich rekonstrukci.

Vybavuje primordiální elementy života z chaotického obalu, jenž je pokrývá, vyzveduje tyto abstrahované elementy do světa, zesiluje jejich významnost mohutností jejich vitálního dynamismu, přináší nám film naději na novou, živou a živoucí řeč o univesálních znacích, prazákladních a srozumitelných, řeč o logické a harmonické syntaxi, řeč neslychaného potenciálu kolektivní evokace.

Nemůžeme ještě předvídati, co nám v tomto ohledu přinese zříték. Ale pomysleme-li na pozoruhodný vliv kina na moderní davy, můžeme si uvědomiti roli, kterou by mohl film hráti při vytváření kolektivního ducha a při postupu lidstva ke konstruktivním údělům.

Poslední dobou se mnoho mluvilo o výchovné moci kina. Je to opět prostitování kinografického umění, podporované kinematografickou industrií. Film není právě tak výchovný, jako není pornografický, patriotický, biblický. Existuje toliko kino, a pak deformace, které z něj učinili lidé, aby jej podrobili svým zvláštním potřebám, jež jsou tak cizí umění, jako výzdoba nevěstince je cizí malířství. Ve chvíli, kdy se kino stane uměním, je výchovné ze své vlastní podstaty. Je to pak vyšší výchovná

hodnota, než výchova historii, zeměpisem, anebo pseudovědeckou dokumentací. Největší překážkou vývoje malířství byl fakt, že bylo podřazeno potřebám boháčů: portréty, historické obrazy, a t. d. Bude tomu právě tak a kinem? Stane se kino kořistí davu lidí, jichž intence jsou možná velice početné, ale o nichž lze při nejmenším tvrdit, že dokazují absolutní nerespektování a nepochopení věci umělecké?

Prohlásili jsme se několikrát pro užitečnost, pro užitečnost. Princip užitečnosti. Neklamtež se. Užitečnost neznamená použití, býti užitečný není totéž jako býti použit. Každé umělecké dílo musí vyplnit sociální úkol, jenž mu přísluší v rámci jeho funkce a podstaty. V žádném případě nesmí kino sloužiti historii, politice, pedagogii. Při čemž poznamenejme, že bylo by opačnou chybou, kdyby film byl bez obsahu a kdyby filmaři jali se z něj dělati umění pro umění. Film má svůj základ, svůj úkol a své prostředky.

Právě tak nutno odmítnouti každý úmysl, který by chtěl přizpůsobiti film dílům literárním či divadelním. Adaptace literárního či dramatického díla ve filmu je přípustná jen potud, pokud autor filmu dovedl z ní svou technikou a svými prostředky vytvořit nové, samostatné, odlišné dílo a nikoliv, jak tomu je dnes příliš často, pouhou parafrází.

Předpokládáme, že smělost a logická přesnost zřetěžených tvůrců bude na vyšší své doby. Slavné období kolektivní kultury, jejíž příchod chceme urychlit, žádá široké kolektivní kompozice, na nichž by spolupracovali spisovatelé, dramaturgové, hudebníci, filmaři, režiséři, malíři a inženýři. Široké synchronistní kompozice, kde každá umělecká forma se vyjádří vlastními prostředky, ale v nichž se všechny umělecké formy znovu spojí a splynou ve velikolepé synthese, oživené velikým kolektivním hlasem a dají vyrůst ve světle, zgeometrisovány a zkonstruovány, nejvyšším formám myšlenky a života.

(Z časopisu »Vouloire« [Lille], přel. J. N.)

zkušenost generace

Bedřich Václavek

Dosavadní vývoj Bieblův řekl již, myslím, nejpodstatnější věci o jeho básnickém naturemu: o jeho básnické práci. Biebl jevil se ve svých malých knížkách jako jednostranný žlovec, jež tichá citovost bez prudkých vrstů jak vitality jak fantasie, vedla nejprve k primitivismu myšlenkovému, citovému i stavebnému, od něhož došel k úzké vrstvě čistě estetické zkušenosti, kterou si odnáší ze styku se světem, a k střízlivému, pečlivému formování nadrealistických básní křehkého původu. Jeho nová knížka „S lodí, jež dováží čaj a kávu“ (vzd. v ed. Odeon J. Fromek s typografickými montážemi K. Teiga), tento obráz pouze doplňuje, nemění ho. Neboť Biebl patří k těm básníkům, u nichž není vývoje, pohyblivého se v dialektických, často protilehlých výkyvech, ale spíše průboje a peripetie se stále propíetají. Prvním od-

dilem knihy („Zařarovaná studánka) jako by vám napovídal původ své duševní konstituce. Je to nesložitost a prostota venkova, jež v Bieblůvi žije a jež v něm zůstává i uprostřed tisíc dojmů ze žrňho světa a exotů. V těchto básních objevuje Biebl svou vlastní poesii venkova, zbavenou barev i smyslové maléhavosti, rozloženou jen mezi světlo a žerň. Je to jakoby doznívání impresionismu, ovšem odcitlivěleho, destilovaného v chladnější poetická okoušení a, rozumí se, též u kázněnějšího. V podvědomí Bieblův leží těžké zdědění mládí: světové války, a někdy asi (jako snad u celé této generace) nesmíř. Docházejí výrazu v soucítěním primitivismu, jenž byl převažující motou v začátcích generace. K nim druzí se osobní Bieblův stesk a životní bezradnost. Pocity intímní rovnováhy, či dokonce selaské a venkovské slův jsou velmi řídké. Bezpomocný Bieblův život má jedinou kotvu: ale tou je jen naděje, že kdysi zakotví. Jeho nezakofenčnost běže na sebe tvář zdánlivě lehkého pesimismu, myslím

však, že je to v podstatě pesimism nelchký. I cesta na Jávu byla takovým pokusem o nějaké východisko, a pokusem nezdařeným. Prošla již dříve a intenzivněji ve fantazii, než byla uskutečněna, vychutnána co poetických možností, počíná jej tísňiti, takže se mu stýská na ní po nesložitosti domácího života. Je to základní Bieblův rys, že nedovede liti střetštěné a dravé, útočné a bezhřevé. A tak je posleze udivěn, uvědomil-li si, že se dívá na svou vysněnou Jávu. A sotva nové silné dojmy zpracuje v několika hutných básních (a ani v nich nevyhýbá se výmluvným obrazem z domova), zmocňuje se ho těžká únava, „hrůza pod palmami“, viděl by skrze zemi řád domov, jenž se mu stává exotickým, a touží po nejprostších jeho dobrech. Biebl se vrací v těchto závěrečných verších ke své podstatě. Je však ještě něco víc na nich: Přivezal zároveň generaci tu exotickou zkušenost, jejíž nedostatek byl jí často předhazován. A vidíme: po širém světě a exotech touží člověk, nejvíce sevětený

v úzký svět a malé obzory, z kontrastu. Nebylo téměř exotiky u mladé generace, ale útek z malosti našich poměrů. A za tímto útlím o širší svět, dobývaný fantazií, cosi jako počínající vědomí světové jednoty (jež patří budoucnosti). Bieblův původ je symbolický. Jako by tím generace dostávala pevnější půdu pod nohama, byť to, doufám, neznamená, že by do ní strčila hlavu jako ptáka. — Zářitková surovina v Bieblových básních houstne jen zvolna. Jen zvolna ustupuje básníři ze vzpomínek a představ transformací zážitků, jež ovšem ani zde nejsou tak prudké, aby nutily k simultánnímu vnímání. Odtud není ani polyfonie v jeho básních, ale monodílnost, není syntesy myšlenek, posířehů, citů, fantazie. Biebl proto nemusí ani řeči vtiskovat panovačce svog básnickou vůli. Taková básně, jako „Amin“, již postihuje těžkota, složitou a velkorysou melodií pralesa, je u něho celkem výjimkou. Jeho svěrázná nota v poetismu zůstává nadále úzká a tichá. Vyzpívává ji pozorně.

P A N O R A M A

Svou novou knihou „Písně o jediné věci“ (vydal Fr. Borový) prodlává St. K. Neumann. Jenž nejděle držel aktivistickou, sociálně revoluční notu v poesii a celkem nejlépe u nás zpínil „Rudými zpěvy“ úkol poesie jakožto nástroje revoluce, nyní odklon ke poesii osobní. Tento odklon je značen touhou, v níž macháží Neumann náhradu za skutečnost, „ež nepřišla. Tato „jediná věc“ jeho knihy má sociální kořeny: je to řízení života chudých, touha po bohatším životě, než jaký je možný v dnešním řáde. Steak z nemožnosti vzbítí aktivitu v činu a steak z ubíhajícího života ji doplňuje. — O Wolkerovi napsal v 3. vyd. Wolkerova díla (vyd. V. Petr) studii A. M. Píša. Zkonstruoval teorii podle svého osobního pojetí života a básnické práce: Wolkerova dětskost v „Hostu do domu“ je prý vymělkovaná, chtěná, jakožto reakce na sensualistický hedonism a z něho vyplývající nihilism Wolkerova dekadentního období. Píša tu neukázněně přefcnil krise puberty a došel k pojetí plněmu vnitřních sporů a absurdnosti. Jinak je však Píšova studie pronikavá a výrazově urovaná. — Lyrické detektivky Ad. Hoffmeistera „Hledá se muž, který má dost času“

(vyd. Al. Sedce) jsou sevěně prosaické miniatury, zaplavené smutkem z dnešního tempa životního a únavou z civilizace, o nichž lze těžko říci, pramení-li z útlaku sociálního řádu nebo jsou-li to subjektivní, nezřávné pocity, že nelze autoru postažit tempu dnešního života. Unikají do citovosti, dosti poklidně, děj vyznívá lyricky. — V. Raffel vyhýbá se tímto ressentiments, a moderní tempo, moderní civilizace a mentalita jsou mu samozřejmé. Ovšem jeho naturalism je v „Tělových povídkách“ a v „Pathetických povídkách“ (obě vyd. Aventinum) až příliš nerozpažitý. Koná i tématicky starou naturalistickou práci, osvobozuje erotiku od sentimentalitly a tělo od předsudků. Psychoanalýzou poučen bližší se k tělu a jeho projevům, fetiš bych, technicky. Je velkosvětský a nesentimentální, miluje rychlost a tempo. Ale jeho bezstarostný naturalism přece přichází do rozpaků a kolísá několika směry. — Dvě grotesky Jiřího Mařánka „Břichomluvec a amazonka“ (vyd. A. Král) plní prastarou funkci satirickou, aby lidé poznali protismyslňnost svých soustav a zařazení moderními prostředky absurdní grotesky poloexptické. V obou smýšlené město

s podivuhodně úzkoprsými institucemi a životem mluví nepokrytě o našem vlastním prostředí, bez mravního patosu starších satiriků, neboť Mařánek ví, že „všecko mentorování je nesmysl“. Snad právě proto jsou tak oprostěné. — Česká prósa sociální hledá teprve jak svůj poměr k látce, tak účelovou formu. Proto je ideologicky nejasnější a tvárně se opírá stále více či méně o starý román. Kropáč svým románem z pražské chudiny „Propast“ (vyd. V. Petr) dělá starou naturalistickou práci, chtěje odhlovati pravou tvář dnešního světa, ale zapomíná, že dnešní doba zosťmeného sociálního boje vyžaduje prózu i ideologicky průbojnější, i účinnější slovesné práce, než je starý naturalistický román. — Karel Nový v románě „Samota Křešín“ (vyd. Dražstevní práce — děj je vzat z chudého kraje u Benešova a líčí život osady ciklů) položil hlavní důraz na slovesnou práci. A tímto jasným postavením úkoła dospěl také k celkem čistému tvaru a vykonal kus poetické práce slovesné. Umožnil mu ji osklidnější venkovský a předválečný námět.

ČESKÉ VYDÁNÍ DÍLA MARCELA PROUSTA. České vydání díla Marcela Prousta (v překladu Jar. Zaorálka, nakl. Odeon), obsahlo již obě části prvního svazku „Swann“, v nichž z Proustovy paměti vynořuje se ve všech detailech obšířný obraz jeho dětství a příběh Swannovy lásky, v němž tu po prvé zaznívá velký motiv hářlivosti, který ve vyvrcholení cyklu zaujme pak přední místo. I zde ovšem vlastním středem zůstává typická a nevědlná osobnost Proustova, třebaže je tu zachycena obšírně již i ona společnost, v níž Proust žil svůj „ztracený čas“, než její nemoc uzavřela v jeho čtyři stěny. Jakkoli nepíše realistický román, přece vystihuje hluboce životní skutečnost tohoto uzavřeného kruhu, Hříšného kultu svých citů a osobnosti. Proust je zároveň posledním malířem tohoto dnes již téměř zmizelého světa i velikým průkopníkem nové prósy, jež chce být výrazem podvědomí, jímž jest ovládnán vědomý život. Čím se okruh jeho skutečného života užil, tím více její prohlubuje, aby tak vyjádřil mnoho skrytých sil, jež rozumovou analýzou nelze zachytiti. Proust je mistrem nuance, nuance nuancí. Sestavuje svůj obraz z nesčíslných jednotlivých tahů. Jeho největším utrpěním v životě byla na výšost jemná sensitivnost. V jeho románovém cyklu je

jeho největším bohatstvím. Nejmenší jednotlivost vyvolává u něho nesčetné asociace. Jeho minuciózní rozbor duševních stavů dosahují vědecké jasnozřivosti psychoanalýzy. Máme tu obnaženu do posledních nejtajnějších rysů duši člověka z rozhraní dvou století. Proustův výraz je komplikovaný. Uměle konstruované věty, zaujímající často celou stranu (s jistotou a pietní vřímavostí převádí jejich stavbu Zaorálkův překlad) jsou četbou pro zasloučené. Je to vrchol dvoustaletého vývoje francouzské prósy, zároveň nový typ nové prósy, jež proniká a uchovává nejjemnější záchvěvy duše děti z rozhraní století. Je to dílo bolestné, ale i umělecky bohaté. Mnohohrát se sporné, ale v dnešní době prósy surrealistické a poetické stále živě aktuální.

B. V.

K METODĚ PŘEKladu Díla M. PROUSTA. Jedno z posledních čísel časopisu „Naše řeč“ přiměří obšírně a zajímavě kritický rozbor překladatelských metod, jimiž pracoval Jar. Zaorálek při českém vydání spisů Marcela Prousta. Zaorálek vysvětlil své překladatelské stanovisko a směrnice, jimiž se při zřetřování Proustových románů řídil v doslovu k 1. části „Swann“. Naznačil tu obtiže, které působí i francouzskému žtenáři sloh Proustův, a mnohé svíce, které se naskýtají překladateli a plynou z odlišného charakteru obou jazyků, francouzštiny a češtiny. Z těchto nesází možno, podle Zaorálkova názoru vyváznoti dvojmí způsobem: buď zachovati věrně všechny zvláštnoti stylu Proustova, i kdyby tím časok a jazyková správnost překladu utrpěla, anebo rozhodnouti se pro překlad volněji, čestněji, byť by se jím setřel osobitý slohový ráz originálu. J. Zaorálek rozhodl se pro první způsob, což mu dovolilo pečlivě vystihnouti díky originálu a zastihnouti hudbu s odstíny původního znění. Ve své kritice v „Naší řeči“ dokazuje V. Marek, že tato zásada, zachovati při překladu slohový ráz díla původního, i když jí musí být obětována českok překladu, byla již hlásána Arnoštem Procházkou, jenž však svou překladatelskou praxi se prý přesvědčil o její nesprávnosti a skončil skoro na opačném jejím pólu — v brusičství. V. Marek tvrdí, že je to zásada podstatně nesprávná a pokud se týče překladu Zaorálkova, míní, že se ji překladatel sám asi příliš důkladně neřídil, protože jeho pře-

klad stojí vysoko nad průměrem femeslného překladatelství a svědčí o velmi dobrém ovládní češtiny. V. Marek podotýká, že složitost proustovských vět nemůže být na závadu jazykové správnosti českého překladu, protože čeština připouští věty rovněž krajně složité, avšak struktura české periody je prostě jiná než struktura periody francouzské. Proto není ovšem možno překládati francouzské souvětí tak, jak je v originále stavěno; je nutno francouzskou periodu pro český překlad prostě přestavěti, nemá-li to, co v originále vypadá třeba složité a barokně, ale pěče mistrně stillisticky a umělecky, dopadnouti v pře-

kladu neobratně. V. Marek, podrobiv Zaorádkův překlad podrobně filologické kritice, shledává, že omyly a nesprávnosti jazykové jsou v něm vsakutku toliko ojedinělé, že překladatel měl příliš dobrý vkus a příliš správný jazykový cit, než aby se držel své zásady i tam, kde se jí tyto jeho přednosti vzpíraly, že zkrátka přes obrovské obtíže, které klade překlad jedinečného slovesného útvaru, jakým je Proustův sloh prósy, podařilo se Zaorádkovi vypracovati překlad velmi dobrý a podstatně správnější než zásada, kterou teoreticky pokládá za vhodnou pro překladatelskou praxi.

— F.

Subscribujte DÍLO MARCELA PROUSTA: HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU. Románový cyklus o 8 dílech

Došed vyšlo: I. „RADOSTI A DNY“ s předm. An. France (mimo cyklus) Kč 16.— v subskr., jednotlivě Kč 21.—, II. SWANN, 1. část: „COMBRAY“, 2. část: „LASKA SWANNOVA“. Dva svazky Kč 55.— v subskr., jednotlivě 66.—, III. „VE STÍNU KVETOUČICH DÍVK“, Kč 66.— v subskr., jednotlivě Kč 75.—, Vázané knihy dražší o Kč 20.— v celoplátněm vazbě.

SUBSKRIPCI ZLEVŇUJE SE KAŽDÝ VELOK NEJMÉNĚ O 20 PROCENT. ŽÁDEJTE ZDARMA PROSPEKT!

NAKLADATELSTVÍ ODEON - JAN FROMEK
PRAHA III., CHOTKOVA 11

OPRAVA.

PAN RUTTE, jenž se „vyznamensal“ jeho literární referencí kritickým, jejich ubohost byla destruktivní Honzlem v „Tvorbě“, pokusil se o další knihu házet, která jsou, možná-li, ještě tristnější, než jeho „essays“. Jeho nové básně jsou pozoruhodné jen tím, že v nich bere za větek odpady toho, proti čemu řadu let krmal své větší kritické koši. Na tuto okolnost a zároveň na bláhosou uměleckou nemožnost svých básní poukázal správně a objektivně p. A. M. PÍLA svými referáty v „Hoztu“ a „Právu lidu“. Ažkoliv i Píla, stejně jako bratrstvo Kodlíkovsko-ruttevská, ráz s nedostatků názoru a pochopení pracuje „květnými“ termíny,

především tam, kde jest mu pocti o moderních anorech a dílech (viz jeho referát o Francii v „Právu lidu“), napsal tentokrát kritický rozbor velmi sřadlivý, věcný, dokumentovaný. V jeho soudcích, které jsou plným právem sřadručí pro Rutteho spisovatele, nedovedeme najít nic, co by se mohlo dotknouti pana Rutteho osobně, a přece se od Rutte na p. Pílu žalobu pro urážku na cti. Výsledek spora, jenž bude projednáván před kněžským soudem, je sám dostatečný. Před soudem veřejnosti literární, která v této věci musí sympatizovati s p. Pílou se p. Rutte dokonce zsmožel. K.

POHÁDKA O SVOBODĚ TIS-
KOVA A SHROMAŽDOVÁNÍ. Mi-
sistr Benet prohlásil kdosi před

několika Mtr., že tiska je potřeba především svobody, za druhé svobody, za třetí svobody. — List děláků a studentů, orgán radikální politické kritiky „Avantgar-da“ byl před nedávnem sřadručen zasetem. Marxistické sřadružen bylo politické rozpuštěno.

UPOZORNĚNÍ. Pro nával listů bylo nutno odsoucnit řadu skutečných zpráv, článků, referátů a vyobrazení do příštích čísel.

V čl. 4. Řadu, na str. 130 dele je název Biehlery básně: „Na bílém poli...“ kdežto básně téhož autora na str. 131 je bez návu. Tituly básní Pierre Mince na str. 146 (Amour, Beauté), byly navzájem přehozeny.

REF

časopis pro moderní kulturu

7



Fotomontáž • Photoplastique • Lichtbild
(pro Osvobozené divadlo k «Methusalemu» Ivana Golla)

JAROSLAV RÖSSLER

osvobozené divadlo
v praze

Théâtre libre à Prague
Befreites Theater in Prag



Honzl
Nexval
Vančura
Voskovec & Werich
Ortěl
Holzbachová
Mayerová
Hoffmeister etc.

duben 1928

REFON

6 Kč

ReD

REVUE SVAZU MODERNÍ KULTURY „DEVĚTSIL“. Vychází 1. každého měsíce, kromě prázdnin. REDIGUJE: KAREL TEIGE, PRAHA. Redakci zastupuje v Brně Dr. B. VÁCLAVEK, Brno-Židenice, Vaškova 11. Vydavatel a nakladatel: Jan Fromek, nakladatelství ODEON, Praha III., Chotkova 11. Předplácí se na rok 60 Kč, na půl roku 30 Kč, jednotlivá čísla po 6 Kč. Pro cizlou valutární úprava.

Tel. 4308. Čís. sek. 411x 28971.

redaktor:
directeur:
Schriftleiter:

Všechní stálý pro redakci adresujte — Envoyez toute la correspondance concernant la direction de la revue:

KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague-Tchécoslovaquie

Čís. 7. Sborník OSVOBOZENÉHO DIVADLA
Sestavil Jindřich Honzl

duben 1928

N° 7. Numéro spécial: Théâtre libre à Prague

avril 1928

Nr 7. Sonderheft: Das Befreite Theater in Prag

April 1928

ReD, revue internationale illustrée de l'activité contemporaine. Publiée par l'Union des artistes modernes „Devětsil“, à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Éditeur Jan Fromek, librairie. ODEON, Praha III. Chotkova 11. Abonnements: Un an (10 numéros) — 60 Kč, un numéro — 6 Kč. Pour l'étranger d'après le change du pays.

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III. Chotkova 11

ARS
SERIES KUPEN
V ODEONU JIŽ VÍCE
M. A. MARALINO

ALEXANDR TAIROV OSVOBOZENÉ DIVADLO

JINDŘICH HONZL
VZNIK RUSKÉHO
MODERNÍHO
DIVADLA

MEERCHOLD
BIOMECHANIKA
HEREC* A HEREC
O TEVĚTNÉM
SOUND RUKYVYAMU

ORBIS
PRAHA XII,
FOCHOVA 62
Kč 30,-

7
SVAZEK

NEJLEPŠÍ KNIHA MODERNÍ DIVADELNICKÉ LITERATURY

Kč 30.—

Z OBSAHU: HEREC, DILETANTIS-
MUS A MISTROVSTVÍ, HERECKÁ
TECHNIKA VNITŘNÍ A VNĚJŠÍ,
REŽISÉR, LITERATURA V DIVADLE,
HUDBA V DIVADLE, SCĚNICKÁ
ATMOSFÉRA, KOSTYM, DIVÁK

VÁZANÉ
Kč 40.—

ORBIS, PRAHA XII, FOCHOVA 62

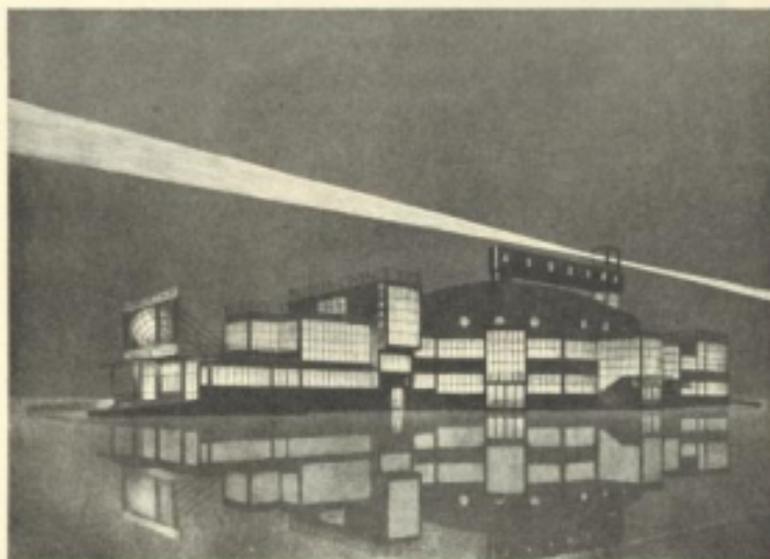
NA SKLADĚ U VŠECH KNIHKUPCŮ!

Revue Svazu Moderní Kultura „Devětsil“ Praha 1928

osvobozené divadlo

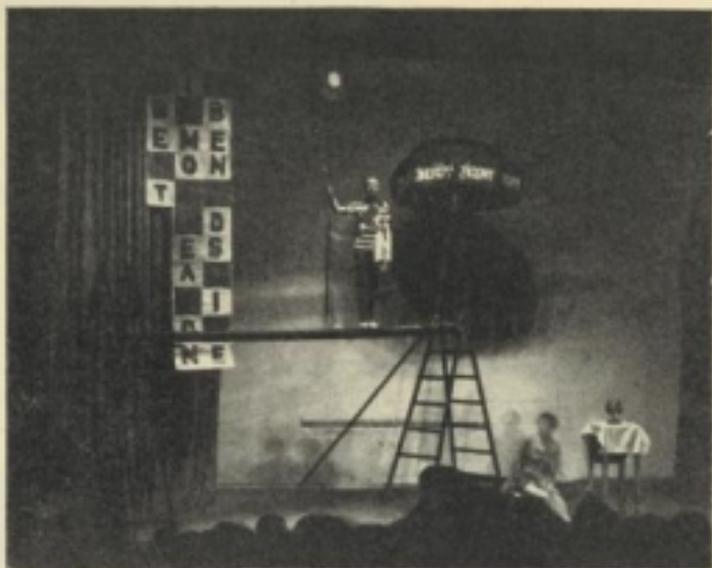
Sestavil Jindřich Honzl

● Théâtre libre à Prague ● Befreites Theater in Prag ●



*Josef Chochol: Návrh budovy Osvobozeného divadla v Praze
Théâtre libre à Prague (Étude architecturale) — Entwurf für das Befreite Theater in Prag*

Foto B. A. G.



G. Ribémont-Dessaignes: Némý kandr — Le serin muet

Režie: Honzl

Scéna: Heythum

Herec: Holzbachová

a Facta



*Vítězslav Nezval,
dramaturg*

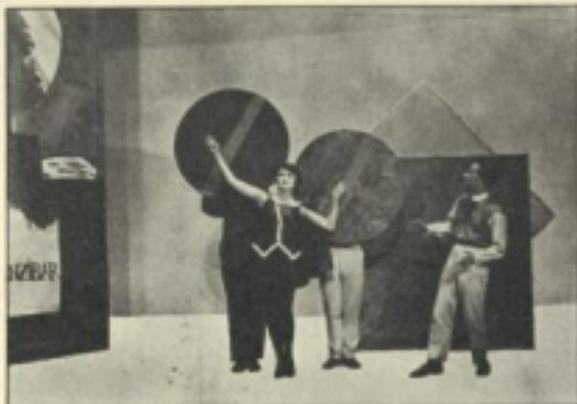


*Jindřich Honzl,
režisér*

OSVOBOZENÉHO DIVADLA

GUILLAUME APOLLINAIRE: PRSY TIRESIOVY

Foto Jaroslav Říšský



člábek „Dveřník“

Režie: Honzl

Scéna: Teige & Mrkvička

Herci: Holzbachová

Nálevka, Nedbal,

Burian (=jazz)



M. Nedbal



Foto Jaroslav Říšský

GUILLAUME APOLLINAIRE: LES MAMELLES DE TIRESIAS

Apollinaire: Prsy Tireslovy



Foto Jaroslav Kšouler.

M. Holzbacková — *Tereza, Thérèse*
 „...odlejte ptáci
 mé slabosti!“
 „...envolez-vous oiseaux de
 ma faiblesse...“



S. Svazilová



M. Holzbacková



A. Nalčevka



B. Rádl



O. Mrkvicka: Návraty kostymů k „Methusalemovi“



Foto Hloudek



Fl. Petrovilková

*Režie: Honzl — Scéna:
Mrkvicka — Herci:
E. F. Buriana B. Rádl*

I V A N G O L L : M E T H U S A L E M



Milada Matysová



*Ivan Goll: Methusalem. Režie: Honzl.
Herci: Svátá a Nedbal*



*Adolf Hoffmeister: Nevěsta
Režie: Honzl. Herci: Jareš, Nedbal*

A. Hoffmeister: La Fiancée



Herci: Jarek, B. Rádl, Nedbal



*A. Hoffmeister:
Kostymní návrh pro „Nevěstu“*

A. Hoffmeister: Nevěsta



Herci: Jarek, Nedbal



Foto Baboár

*Faskovec a Werich,
autoři*

Vest-pocket-revue



Foto Bamber

*A. Náleša — De la Camera
(Vest pocket)*

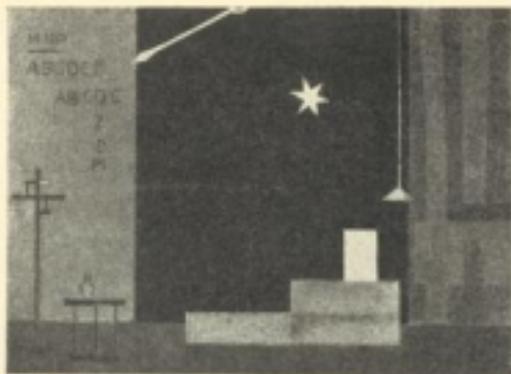


J. Kyselba

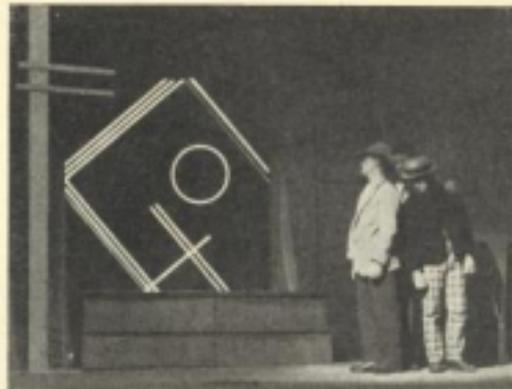


Foto Babiš

Milča Meyerová, Faskovec a Werich: Sobota z „Vest-pocket-karnaválu“



*Vít Obrtel:
Návrh scény
pro Vančurova
„Učitele a žáka“*



*VI, Vančura: Učitel
a žák. Režie: Honzl
Scéna: Vít Obrtel*

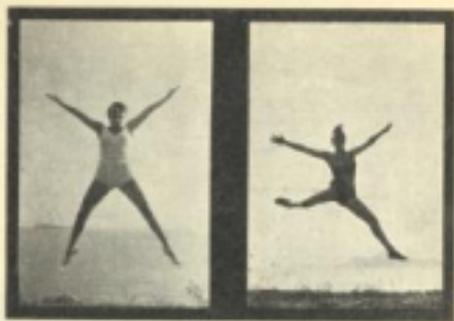


Jiří Mahen: Traselníci. Režie: Honzl, Hovčík, Nedbal a Rádl

Foto Belour



*Miroslava Holzbachová
tančí Internacionálu*



M. Holzbachová



S. Machos

242

Foto Pappo



Milča Mayerová tančí Nezvalovu „Abecedu“



Tanečnice Milča Mayerová



Foto Havel

Taneční skupina Jarmily Kröschlové: Balet z „Trošečnicků“ Jiřího Mahena

HMOTA A SCÉNA

Vit Obrtel

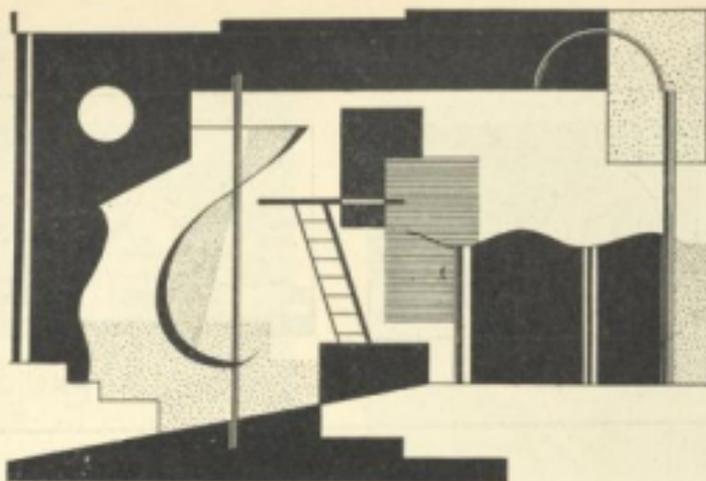
Divadelní scéna jest určena třemi dimensemi. Poměr dvou z nich udává její půdorysný tvar. Ten jest zcela proměnný (antika, renaissance) a měl by býti závislý jedině na úmyslu, který chceme v jeho hranicích realizovati. To znamená, mechanická možnost proměny. Třetí dimenze vytváří z holé plochy scénický prostor omezený skutečnými či myšlenými rovinami. V tomto prostoru, vybaveném vším technickým komfortem, vznikne a zanikne v čase nová realita — divadelní hra.

Předpoklady trojrozměrné scény:

1. hmoty statické: konstrukce v klidu, barva;
2. hmoty dynamické: člověk, konstrukce v pohybu, světlo.

Všechny uvedené hmoty, veškerá jejich existence, jejich vzájemné poměry, jejich dynamika či statika vázány jsou slovem v harmonickou jednotku. Složky této jednotky jsou v poměrné rovnováze — jejich funkce jest dána: vytvoření divadelní skutečnosti.

Slovo pronášené na scéně, není slovem skutečného života, není kopírováním neorganizovaného zvuku jednotlivce, uvedeného v určitou situaci, t. j. není vyjádřením reálného pocitu života náhodného individua, ale jest přísně zvukově



Vlt Obrtel: Návrh scény

vykonstruovaným slovem, vypočítaným na maximální divadelní působnost (nikoliv efektnost). Slovo toto pronášeno jest hercem, tedy určitým jedincem, tak fyzicky a psychicky utvářeným, že toto vypočítané slovo stává se jeho slovem, pocit vyjadřující — jeho pocitem.

H e r e c jest organická hmota slovem a gestem, vyjadřující skutečnost scénického života. Veškeré jeho pohyby jsou určeny pro „podivanou“, nemohou tedy býti náhodným podkreslováním slova, nýbrž organisovaným projevem svalů. Jich úměrná elegancie, prudkost či vládnost odpovídá celkové kompozici scény.

Podle nutnosti pohybů hercových a pro zvýšení účinnosti na optickou vnímavost divákovu vtěsnán jest herec v divadelní **k o s t y m** (šaty + líčení). Tento úbor vytváří z herce jednotku hry a jest organickou součástí, bez které jeho divadelní existence jest zrušena. Tvar a barva kostýmu brání vniknutí jiné reality na scénu.

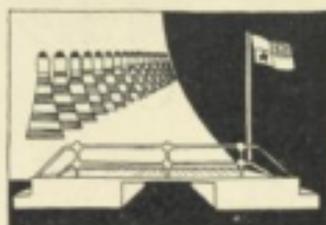
S v ě t l o, jakožto hmota, jest tvárný a rovnocenný element scény. Světlo v rovinách, neb pronicích paprsků a světelných ploch, omezujících prostor, zdůrazňuje kouzlem svých barev (nikoliv osvětlování) divadelnost scény. Světlo, v harmonickém uspořádání intensity i barev, jest z nejpůsobivějších divadelních komponentů.

Účelovost scénické konstrukce :

1. napomáhá rytmickým pohybům herce,
2. formovým skladem a pronikem objemů a rovin vytváří trojrozměrný scénický prostor.



Poult



Panomský průplav

Scénické návrhy

Konstrukce, vytvořená z vodorovných a šikmých rovin, jest předpokladem pro usměrnění gest. Jest tedy primérním, technicky nutným stavem pro hercovu potřebu. Není však posud scénickým prostorem působícím na divákovu vnímavost. Aby se tedy stala divadelní realitou, jest třeba dáti těmto horizontálním a vertikálním plochám a objemům určitý, opticky nejpůsobivější tvar — tvar geometrických těles nejjednoduchších a nejušlechtilějších proporcí. Jich vzájemným pronikem, situováním plošným i výškovým, jich vzájemnými poměry, komposicí funkčních barev atd. vytvoří se scénická konstrukce.

Jevištní konstrukce, pevná či pohyblivá, nekopíruje skutečnost života, nýbrž tvoří novou, samoúčelnou skutečnost — divadelní. Pro ni neexistuje interieur či exterieur s nábytkem, stromy a p., nýbrž scénický prostor s vykombinovanými a logicky sestavenými tvary, dojmajícími svou účelovou, t. j. divadelní krásou obecnostvo. Židle není již židli, ale nejkrásnější konstrukcí, sloužící k usednutí. Strom není již stromem, ale vertikální konstrukcí, s níž herec promlouvá slova komedie. Na scéně jakákoliv věc převzatá ze skutečného života (t. j. bez výběru a náhodně, nikoliv tedy jako synthesa) ztrácí své oprávnění, neboť vzniká mísení dvou realit a tím nečistota celé práce. Proto tedy pouhá sestava žebříků a lan není divadelní scénou, nýbrž pouhým předpokladem. Tím méně ovšem stylisovaná scéna není scénou divadelní, nýbrž dekorační líh kaširovaných pláten a pomalovaného papíru.

Na scéně vše musí žít svým, nezávislým životem. Oko lidí i věcí — dynamismus scény. Všechny tyto složky (herec, konstrukce, slovo, gesto, světlo atd.) komponuje režisér ve výslednici nové skutečnosti — v divadelní komedii, která žije v časovém úseku pro pozorné smysly diváctva. Komedie, která uchvátí obecnostvo konstrukcí, která ho omámí poesíí, ale tak, že plně si bude vědomo, že na scéně existuje jedna skutečnost a v diváctvu druhá skutečnost. Neboť to vše určeno jest pouze pro smysly, jako v každém umění.



Jan Werich



Jiří Voskovec

Foto Křiváček

VEST-POCKET-REVUE

Repertoár Osvobozeného divadla

Molière: *Jiří Dandin*. Režie Frejka, konstrukce A. Heythum. Opakováno v únoru 1926 „Na Slupi“.

Ribem ost - Dessaignes: *Němý kanár*. Překlad J. Honzl. Režie J. Honzl. Konstrukce A. Heythum. Premiera: „Na Slupi“ 17. března 1926.

Nikolajjevrcnov: *Veselá smrt*. Překl. V. Fischerová. Režie J. Frejka. Dekorace J. Šíma. Opakováno v březnu 1926 „Na Slupi“.

Vítězslav Nezval: *Depeše na kolečkách*. Vaudeville. Režie J. Frejka. Výprava: Šíma a Heythum. Premiera 17. dubna 1926 „Na Slupi“.

Vítězslav Nezval: *Madrigal*. Režie J. Frejka. Výprava: Mrkvička, Teige. Premiera 17. dubna 1926 „Na Slupi“.

Vítězslav Nezval: *Vázeň*. Scéna. Režie J. Frejka. Premiera 17. dubna 1926 „Na Slupi“.

Guillaume Apollin-

naire: *Prsy Tiresiasovy*. Surrealistické drama o 2 jednáních s prologem. Překlad Jar. Seifert. Režie J. Honzl. Výprava: Mrkvička, Teige. Premiera 23. října 1926 „Na Slupi“.

Ivan Goll: *Pojistění proti sebevraždě*. Prudké dvouaktové drama. Překlad Fischerová a Frejka. Režie J. Frejka, výprava: Mrkvička, Teige. Nově studováno 22. ledna 1927 v Umělecké Besedě.

Jiří Mahen: *Poklad*

krále Kadma. Aktový skeč. Režie a výprava J. Honzl. Premiera 10. února 1927 v Umělecké Besedě.

Jindřich Honzl: Scéna v jazyce zaumském. Skeč. Režie J. Honzl. Premiera 26. února 1927 v Umělecké Besedě.

V. Lacin: Pokusné divadlo. Scéna. Režie J. Frejka. Premiera 3. března 1928 v Umělecké Besedě.

Ivan Goll: Methusalem. Satirické drama v 9 obrazech. Překlad J. Honzl. Režie J. Honzl. Výprava O. Mrkvička. Premiera 10. března 1927 v Um. Bes.

Vítězslav Nezval: Coctaily. Scénovaná básně. Režie J. Honzl. Výprava V. Obrtel. Premiera 18. dubna 1927.

F. T. Marinetti: Divadélko lásky. Synthesa. Režie J. Honzl. Premiera 1. dubna 1927 v Um. Bes.

Vítězslav Nezval: Epilog. Scéna. Režie J. J. Honzl. Hudba Iša Krejčí. Premiera dne 18. dubna 1927 v Umělecké Besedě.

Vítězslav Nezval: Páni vojákovi (z Historie vojáka). Pantomima. Režie J. Honzl. Hudba Iša Krejčí. Premiera 18. dubna 1927 v Um. Bes.

J. Voskovec, J. Weřich: Vest Pocket Revue. Výprava a režie autoři. Hudbu upravil J. Kyselka. Tance S. Machov. Po prvé v Osvob. divadle 15. května 1927. Hrání v června, září. Mjnu, listopadu, prosinci 1927, v ledna, února, březnu 1928, dosud celkem po 135.

Adolf Hoffmeister: Nevěsta. Americká veselohra ve 3 jednáních. Režie J. Honzl. Výprava autor. Premiera 25. května 1927 v Um. Bes.

Vladislav Vančura: Učitel a žák. Hra o prologu a 6 obrazech. Režie J. Honzl. Výprava V. Obrtel. Premiera 14. října 1927. Líří Mahen: Trosedníci. Pantomima-balet. Režie J. Honzl. Režie taneční J. Kröschlová j. h. — Výprava O. Mrkvička. Premiera 26. ledna 1928.

TANEČNÍ VEČERY.

Skupina
JARM. KRÖSCHLOVÉ:
Hračková skřínka. Balet na hudbu Cl. Debussy.

Veselé smrt. Pantomima taneční na námět N. Jevrejnova. Režie obou Jarmila Kröschlová. Po prvé v Osv. div. v únoru 1926 „Na Slupě“.

Trosedníci. Pantomima-balet od J. Mahena. Taneční režie J. Kröschlová, režie J. Honzl. Premiera 26. I. 1928.

Robinson a Pátek. Balet na hudbu V. Riétiho. Režie J. Kröschlová. V Osv. div. 26. I. 1928.

MILČA MAJEROVÁ
se svou taneční školou.

Abeceda. Taneční doprovod k básni V. Nezvala. Kreace M. Majerové. Po prvé 17. IV. 1926 „Na Slupě“.

Večer Milči Majerové. Taneční piesty M. Majerové a její školy. 5. března 1927 v Umělecké Besedě.

MIROSLAVA HOLZBACHOVÁ

se svou taneční školou:
Cirkus. Taneční pantomima. Tančeno autorkou 2. IV. 1927.

Rose of Waikiki. Taneční impresse. Po prvé tančeno M. Holzbachovou 18. IV. 1927 v Um. Besedě.

Park. Balet od Ad. Hoffmeistera. Režie a kostymy M. Holzbachová. Po prvé v Osvobozeném div. 25. V. 1927.

HUDEBNÍ PRODUKCE OSVOB. DIVADLA.

Iša Krejčí: Kassace. (3. IV. 1926.)

E. F. Burian: Duo. (17. III. 1926.)

E. F. Burian: Hudba na scéně k „Prsům Tiresiovým“. (23. X. 1926.)

E. F. Burian: Píseň. Píseň na lidová rčení. (26. II. 1927.)

Paul Whiteman: Večer gramofonové reprodukce jeho děl. (29. I. 1927.)

Iša Krejčí: Páni vojákovi. Hudba k pantomimě. (18. IV. 1927.)

J. Ješek: Taneční hudba. (26. II. 1927.)

J. Ješek: Básník. Píseň na slova J. Seiferta. (10. III. 1927.)

J. Kyselka a K. Šrom: Trosedníci. Hudba k baletu pantomimě J. Mahena. (26. I. 1928.)

Cl. Debussy: Hračková skřínka. Balet. (únor. 1926.)

V. Riéti: Robinson a Pátek. Balet. (26. I. 1928.)

RECITAČNÍ A PŘEDNÁŠKOVÉ VEČERY.

Večer moderních básníků. (10. II. 1927.)

Večer I. Erenburga. (14. II. 1927.)

Burian E. F.: O Pavlu Whitemanovi. (29. I. 27.)

Honzl, Frejka, Nezval: Divadelní abeceda. (15. IV. 1926.)

Večer recitací Vl. Majakovského. (23. IV. 1927.)

Honzl: O moderním divadle. (19. III. 1927.)

S. O. (Nemocná dívka)

HRA O 3 DĚJSTVÍCH

Vladislav Vančura

Z II. dějství I. scéna

Otec a Josefina Babelová (ošetřovatelka).

Otec (nemocné dívky, kterou právě uložili v nemocniční jizbě): Řeči zmohu velmi málo, vášne mi jazyk, jsem stísněn. Vždycky aspoň trochu myslím na svoji dcerušku; moje myšlenky, Josefino, jsou černé a bílé jako kůrky chleba. Miluji vás a říkám to špatně. Nicméně, miluji vás.

Josefina Babelová: Jsem dcerou hodináře z malého městečka. Je nutno, abyste to věděli, je nutno, abyste neslyšel odbíjetí mnohohlasé poledne, neboť nás bývalo daleko více ke stolu než dvanáct. Neposlouchejte až sestra po sestře se bude vyptávat, ty dívky nejsou zlé a zestárlý. Zastavte se nad podobiznou, mluví se o vás, dýchněte na okno a pište písmeno po písmeni. Bude to moje jméno, rok a den.

Otec: Nechtěl bych věc protahovati.

Josefina: Ach, doposud vás nemohu pojmenovati křestním jménem.

Otec: Co vám brání.

Josefina: Bude mi dobře ve vašich lesích. S bohem, staré řemeslo, mě třepetavé váhy, již jsem se rozhodla. Lék je rozsypán, předpis je zkažen, přiveďte jinou magistru, jsme na odchodu.

Otec: Nikdy jsem nemyslel, že začnu plotky s děvčetem. Je mi 40 let.

Josefina: Tím hůře.

Otec: Nestěžuji si. Jsem rád. Nemínul jsem se cíle ani o vlásek. Leč co s tím? Nač mluvit o víně, když réva dozrává? Nač řečnit, když pře je rozhodnuta? Pojď bliže, miláčku, je noc, pokojné stádo hvězd přichází oblohou.

Josefina: Hle, stará neděle se vrací. Jsem malá děvčátko po boku chůvičky, omámeny velikým zvoněním stojíme před kostelem, který se vznáší na sloupčích varhanových píšťal. Zastavme se u prodavačů zrcátek, zatím co přistane. Mezi zástupem školáků se budou vynořovati hrdinové výprav a nesnadno je poznáme, protože se proměňují jako oblak, jako nepaměť v tuto hodinu. Snad to byla vaše tvář, kterou jsem zahlédla před 15 lety. To vy jste přicházel na sklonku bdění. Rok. Léta. Čekajíc, plnila jsem sterou povinnost jenom namátkou a dveře se otvíraly na plano.

Otec: Čas zraje v pravou chvíli.

Josefina: Láska bez ujišťování. Chcete mi říci něco více, chcete mi obšírně a dlouze vypravovati pokud potrvá tento večer?

Otec: Ne, Josefino, ať se noc obrátí co nejrychleji v jítro, ať praští čepý času, v nichž je svět zavěšen! Čekáme na dny, na jejich bystrý sled, na střídou

období, na měsíc žní, na říjnové hony. Je věru naspěch, chtěl bych vás odvésti co nejrychleji.

Josefina: Kvapíte a noc je bez pohnutí, měsíc se zastavil. Jen chvíli! Chvilíčku! Chtěla bych prodlévat s tímto štěstím, zatím co by zrcadlilo třpyt města. Ať posečkají žhnoucí pole a strmé hvězdy, chtěla bych prodloužit zpěv, který slyším a uchovat příběh co nejdéle. Hle, sirény, které nás rozesmutní, pískaly křídla noci, vlaky na cestách a v zavřených očích nevyhasínající vidění města. Doposud zřím horoucí květinu nad ulicemi, jež se kývá, označujíc cestu, lampy, slunce noci, paprsky, jež jsem přičiňovala k ranám, lék tak důmyslný, třpyt tak bezbarvý, že se mi stýská dříve než odejdu.

Otec: Nekvapte (konstrukce, na které leží jeho nemocná dcera, se ozařuje), ještě mi zbývá hrozné čekání. Nepřišel jsem sám. Má dceruška, mé dítě posud stůně. Přisvědčila jste mi, Josefino, jsem šťasten. Jsem šťasten a zoufám, neboť hrozný den se blíží zároveň s vaším slibem. Smrt, podobna nočnímu motýlu, obletuje plamen slavnosti.

Hraj, harfo a loutno, vyvyšte se nad ostatní nástroje! Duj radosti! (Ticho.) Dejte mi aspoň znamení, ať se pohne větříček v této tichosti. (Ticho.) Nic, skála, vrch a propast. Ach, děvčátko na pokraji záhuby, na pokraji noci! Naklání se hloub a hlouběji, nízko k děrám a kotlům, k ledovcům ponorných řek, jež syčí, jež kvílí, jež se neozývají. Ruce a vlasy jí visí podél nachýlené stěny. Ustráňte se, temnoty, ustráňte se, drakové povětrí. Zmítá a kymácí se jako žíle na pokraji stolu. Mé dítě, mé pacholátko! Je pryč, je ztracena tvoje libezná hra, tvoje lichotky, tvoje přísluhování a trpělivost. Místo pod oknem je prázdné, řeč bez smyslu, příhody bez ukončení.

Josefina: Iste velmi vzrušen, dopřejte si klid. To nejsou zvuky hrůzy, to hřmí vozy pouličních drah, jež právě dojíždějí.

Otec: Jsem v koncích, Josefino. Ještě před chvílí jsem mluvil o svatbě, smál jsem se a volal ze všech sil, teď mi nic nezbývá.

Josefina: Ida se chystá podstoupiti bolest, nikoliv smrt. Je krásná, je jí 16 let, politujeme ji a nesvolávejte hrůzy. Co se událo? Vždyť sotva minulo půl hodiny, co jste ji viděl. Usmula a spí. Je klidná, čeká, vaše hněvivé zoufalství by ji zděsilo. Můj bože, čiňte rozdíl ve věcech bolesti. Váš žal je vichřice, jež duje knihovnou a zmítá listy otevřených svazků. Mějte míru ve svém přemlouvání. Plačte, pane, což pak to není útěcha, že kde kdo s vámi nařká?

Otec: Snad, Josefino.

Josefina: Nuže.

Otec: Nezoufám, avšak toto čekání je příliš tvrdý chléb.

Josefina: Čekáte na východ.

Otec: Hodiny, belhavé stádo.

Josefina: Žel, kvapí rychleji, než bych si přála.

Otec: Čekám, lidé odcházejí, město pustne a pod stonásobnými měsíci ozvěna opakuje otázku. Trvá soumrak, neslyším než tepot srdce. Miluji a zříkám se lásky. Jděte, Josefino, zachraňte se z tohoto povyku, zasmušilého požirače radosti, pospíchejte z dosahu pěsti, z níž sotva vypadl nůž. Místo volání jen

bezzubý hles, místo úchvatu hledání ruky, abys nakonec zlámal vějiře, jež ti kynou a za nimiž se skrývá tvář. Řeč, která tají osudy podzimů, tak náhle jako ryzí stezka, řeč, která nekončí smírem. Sřeším se býti hlučným a mate mě přibývající tma před svitáním. Poprašek smrti ulpěl mi na kabátě a ve vlasech, divokost zvířat, okrouhlé oko ptáků mě rozběšňovaly jako měsíc a hudba černochů. Budu strašití voláním a hlasem křivého rohu, byť bych i mlčel. Budu houkati chodě po nocích a zastavím se pod oknem tohoto města, abych řval svoje nářky. Pláč nepodobný padání listů veliké růže, jež počítáte. Na neshledanou! Miluji vás a zuffim, miluji vás a sténám strachy pro pachole, jež mi berou, na které sahá smrt a poznamenává je křížem. Vynesu svoji mrtvou z města, ostré barvy nároží budou hořekovati svými jedy, a před průvodem se žebrači pohnou s nohy na nohu. Půjdu, zůstaňte, vyhněte se hrůzám medvědí swatby.

o modernost v českém divadle

Jindřich Honzl

modernost, jvosc vymožeností a výsadou

je prostě vzestupem a pokrokem

(K. Teige: Fílm)

Atmosféra, ve které vznikalo Osvobozené divadlo, byla v souvislé řadě s těmi uměleckými napětími, ze kterých se uvolňovaly básnické knihy Seifertovy, Wolkerovy, Nezvalovy, Vančurovy, byla to atmosféra kritické pohotovosti Karla Teigeche, formového očišťování prostorových a výtvarných prací, kterou začal J. Krejcar, Vít Orbetel, Jar. Fragner, K. Honzík, E. Linhart, Feuerstein, Štyrský, Toyen, Cim Roubějí k počátkům, k článkům v „Cervnu“, ke sborníkům „Devětsílu“, almanachu „Životu“, čím blíž k mládí vyjmenovaných umělců, čím dál do vzpomínek, tím této atmosféře přibývá na kráse. Nejen že tato atmosféra s jedné strany reprezentuje svěžest a odvahu, ale ani s druhé strany, v prostředí, v němž se této generaci bylo uplňovat, nebylo té ústupnosti, ohleduplnosti a „uznání“, byť i „proti své vůli“. Umělci oficiální neměli vůbec stařečného stracha z mládí, a věřili stejně nové síle jako bezvýznamnosti čehosi

nového. Sebevědomí těchto oficiálních umělců bylo tak důkladné, že bylo možno je nazvat silou. Nemí opravdu nutno bát se mládí. Mládí, nejen že je vědecky krásné, bohaté, plné možností, obdivuhodné, slibné a co ještě dál — ale mládí, mládí samo, jako jeho půvab a krása, je argumentem krátkodochým. A „síla“ — ať už to bylo sebevědomí, nebo víra ve své důvody, se uplatnila také proti „nové generaci“. A tak tu stály proti mladé generaci oficiální síly bez souhlasu generace, věkové, ale se souhlasem uznávaného umění. Ostrost, lépe hrubství, se kterým uvítal „generaci“ Jos. Kodíček, F. Peroutka, lze vskutku vyloučit jen jako útok na „mláďi“, na „generaci“. Mládí — jeho půvab — opravdu snadno podléhá. Ale to nebylo jen mládí, jen jeho odvaha, co vytvořilo uměleckou krizi poválečnou, to nebyla jen „generace“, jako skupina a věkový průměr, co vytvořilo nové tvary světové architektury, které pro

Československo objevil „Život“, nové tvary básnické skladby, které Čechům představil sborník „Devětsil“ v „Podvůbočním konzultáku“ a básníku „Města v slzách“. To, že nebyl v Čechách Apollinaire, ale bří Capkové, to, že nebyl v Čechách Wright ani Le Corbusier ale Gočár, to, že tu nebyl Marinetti ale St. Lom, ne Tairov, ale Hilar, to vytvořilo zřetelně rozporu generační tam, kde šlo o rozdíly věcí, názoru a umění. Odvolávali se umělci ze sborníku „Devětsil“ ze „Života II“ na Apollinaire, Le Corbusiera nebo Tairova (kteří jsou v téměř generačním nivěu jako bří Capkové, Gočár, St. Lom a K. H. Hilar) a bojujili proti němu, je to z těch důvodů, že v očích nalezají umělecké řešení, které vědoměji, jasněji a krásněji odpovídá stavu současně umění, jeho materiálové základy i formového usměrnění, nikoli z rozdílu věků a z důvodů „mládež“.

A tito „mládež“ umělci dožívají se toho, že jejich „mládež“ bylo odraženo se všemi schopnostmi a vlastnostmi moci — ale že to, co mládež reprezentovalo, co přineslo a objevilo, to, čím jediné chtělo existovat — názorem o funkci a čisté formě umění — to je dnes akceptováno, reprezentováno, hodnoceno těmi, proti nimž bylo nutno názor o funkci a čisté formě uplatnit. M. Rutte dělá Nezvala, Dostál servíruje Tairova, Kodlíček se prohlašuje puristou a konstruktivistou se svou celou generací.

Toto nejsou polemické věty. To je jen konstatování, a obkreslení té atmosféry, která předchází a doprovází vznik Osvobozeného divadla. Není to také bolestivství, pro které bychom nebyli spokojeni s postupem událostí, že realizace si našla jinou osobu, než byla ta, která přinesla plán. Jde nám opravdu jen o uplatnění plánu. O posunutí formového názoru uměleckého do stejné polohy, v jaké leží technická, sensibílní a společenská úroveň. A dále o uplatnění toho názoru umělcem, v němž technická novost prostředků dovede se vyrovnávat a spojit s novostí silné organizační a konstruktivní mohutnosti. Tak, aby nervylost nové techniky, překvapení v jiného materiálu, rozkoš z určitého druhu fantasmie nebyla jedinou mocí a působivostí umění, které všechen svůj nový *raison d'être* má v osobnosti tvůrčové, v jeho novém způsobu vnímání, představové reprodukci i řazení prvků umění. A bráníme-li nějak moderní umění, ukazujeme-li, co bylo zamýšleno konstruktivismem a co z něj udělaly

v divadle osobnosti bez umělecky tvárné síly, hájí-li Nezval a Teige poetismus jako názor proti „poetickému básnění“, hájí-li Obrtel, Honaněk nebo Krejcar čistota architektské formy proti „puristické“ módě — není to z nenašlélosti nebo rivality umělecké, ale s vědomím odpovědnosti za vydané heslo, které bylo znetvořeno nikoli nesouhlasem nebo negací, ale zdiskreditováno, jak nejvíc umění může být zdiskreditováno: znetvořujícím souhlasem, manýrou, suchostí fantasmie, neúměrným napodobením, kde kusy kostry trčí vedle ústrojí, mrtvých a nemohoucích potvrdit nic, než odpor k nestvůrnosti. Stejně tak jako nevidíme nebezpečí ani nehlásáme věkovo nenávistí směřem do zřada, ke stáří a historii — tak také nehledáme nebezpečí, ani nekřídíme cestu mladším jinak, než že provádíme své umění a uplatňujeme své názory o něm. Nemáme mocí ani vlivu výjma tento. Ale právě proto chceme umění a názory zachovat tak čisté a zpřesnit je co nejvíce možno, proto polemujeme tam, kde bychom měli být spokojeni a rozšířením umění, a vytýkáme těm, kteří chápu, ale nesprávě.

Válka zanechala divadla, stejně jako ostatní umění, v nejistotě nejen o jeho základ, ale i o jeho bytí. Neboť poválečný nástup pracujících tříd, ustálujících o moc, byl zřejmý sice všem, ale skoro nikdo nevěděl o něm, do jaké hloubky obrátil a přeoteře společenský organismus, a nikdo nepodal by záruk, neodvratili-li se společnost od vychvalovaných hodnot tak rozhodně a přesně, že nezbude než dočista vyklidit pole. A snad nejnebezpečněji na obrtliku strachu o ztrátu prestiže, o ztrátu významu se otáčelo divadlo. Nikde víc než právě tam nebyl zřejmější nežajem nových tříd o nákladné umění dřívějšího plánu a minulé společnoti.

A zároveň s tím šel rozklad dramatického a divadelního umění. Nebudu opakovati, co jsem ukazoval už jinde, jak dramatická forma se rozpadala a rozpadá, jak se rozkládá drama od Hauptmanna, Čechova, Ibsena, Wedekinda, Strindberga u špičích Francouzů, Němců i Angličanů. Rusové nemají dramatika a obnova dramatu Amerikou ukáže se brzo stejným kritickým omylem, jako se stala blůfem víra českých kritiků v nové drama Pirandellova a v obnovu dramatickosti jím. Víc než potácení dramaturgie, než její falešné sliby a líživé zprávy působí a působilo také v Čechách divadlo jako jevištní útvar, nikoli divadlo jako li-

terární forma.^{*)} Bylo-li r. 1918, 19, 20 ještě možno o něčem v divadle říci, že p ů a o b í, byla to česká režisérská práce, která vzbuzovala stejně mnoho diskusí, nepřátelství a také nadšení, kolik v ní bylo síly. Byl tu Hilarem provedený „Peer Gynt“, „Čid“, „Nebožská komedie“, „Krkavci“, „Světání“, vedle řady jiných prací, které měly umělecký úspěch, zatím co české drama děkovalo tehdy za svou úspěšnost nacionálnímu patosu „Nusitů“ a dohánělo světovou úroveň Molnárova, Romainsova a Kaiserova bratřími Capky a Langrem. Pro jinou estetiku dramatické hry svědčil tehdy pouze Jan Bartoše svými „Krkavci“.

Ale ještě tehdy, v takovém vrcholném rozkvětu českého režisérského díla měli jsme odvahu mluvit o úpadku a krizi divadla, nebylo to jen proto, že jsme viděli novou třídu a zástupy nového diváctva, nových niter a nových vřímavých předpokladů usilovat o právo na divadelní zábavu a divadelní dojetí, ale také proto, že vřímavost umělce, sensibilita vychovaná válkou, názor, který se ukládal zkušeností a rozumu ze soudobých událostí a faktů — že tato jiná sensibilita nesnášela forem vychvalovaného divadla, kreslila si obrysy jiných způsobů jevištní působivosti. Formy, které jsme si jednak představovali nebo formy, o nichž jsme se již tenkrát doslyšeli (z SSSR, z Francie) byly tak nesrovnatelné a ničivé k soudobému divadlu, — a ten nesouhlas nebyl z jakéhosi estetického justamenta, z genialitv, z neuzákoněnosti fantasmie, ale z názorového hlediska třídy, z našeho marxistického vyznání a z úsudku, který vycházel od zcela jiných předpokladů než byly ty, na nichž se hájily posice úspěšné tehdy práce režisérské i dramatické.

V těch dobách v SSSR u Meiercholda, ve Francii v architektuře u Le Corbusiera a v básnictví u Apollinaira (a nejen u těchto vynikajících jmen, ale u celé řady soudobých umělců avantgardy; v divadle jsou to: Tairov, Vachtangov, Foregger, Ferdinandov, Eisenstein, Radlov, Bebutov, Volkov, Gripič, Granovský, Vesnin, Popová, Altman, Rabinovič v SSSR. V Německu pracuje Lissický, Noboly-Nagy, Schlemmer, Baumeister. Ve Francii Picasso, Léger, Cocteau, Marinetti, Masin. V Itálii Marinetti, Vasari, Prampolini a j.) hledá umění a estetika nový elementární tvar, celá umělecká Evropa nejen že si uvědomuje únavu i smůlu z nemožné

^{*)}Roztočené jeviště: Hra a její proměny.



Monogram Miroslavy Holzbachové



Jindřich Honzl vyučuje
Osvobozenému divadlu

KARIKATURY A. HOFFMEISTERA

zašmodrchanosti, přetíženosti, myšlenkové zmatenosti umění, které čím bylo méně působivé svými problémovými obrazy — tím víc si dávalo zdání důležitosti, običkalo se do pláště messianství a vyžadovalo pro sebe nejvyšší účty. Messianství, tato závat z přecenění, se nejvíce projevila v poválečné umělecké psychosé Němců, v jejich expresionismu. Tam má své společenské a psychologické předpoklady (anarchie a ztráta veškerých hodnot postrpenou a prohranou válkou, zkravenou a poraženou revolucí Spartakovců), neboť v zástupu zoufalců se nacházejí vědycky prorokové a vědycky se objevuje náboženství. U nás neměl expresionismus německých předpokladů, a proto tím falešněji změnil jeho fráze, jeho výzvy, jeho pýcha a vychloubování. Takové Hilarovy věty z „Bojů o věrejšek“, čteny dnes, a tehdejší Hilarova prorocí stavěná vedle dnešních skutečností, nejzřetelněji uvědomují poválečnou periodu českého divadelního umění z psychosy, která je nejen stejně uměleckým omylem, jakým byla u Němců, ale nad to je bez styku právě s „vytvářením“ nebo „přetvářením“ (citovným) toho národa, kterému se staví v čelo. Tak jako se celá dramaturgická volba tehdejšího Hilara dělá s bystrým porozuměním pro některý soudobý úspěch Reinhardtovy inscenace (Molière: George Dandin, H. Kleist: Penthesilea) nebo pro jiné orvuky z ciziny — stejně jako Hilarovo peer gytovství i jeho strindbergovství je německého přírůku — tak také režijní styl Hilarův nemohl se nazvat moderním, protože nepracoval elementárně, z názorových předpokladů nebo formově zákonitostí, ale vědycky s ohledem na hotový cíl tvar a názor. Tato neelementárnost tvorby ovšem také nemohla být vůdcem tehdy, kdy šlo o základy, prvky, jasné plány a zřejmou konstrukci, primární působivost, a nepředitiráný cíl. Zatím tedy, co se (Meierhold stejně jako Gropius nebo Ozenfant) vyměňuje nový terén pro umění jako „Stavbu a báseň“, hledají se elementy moderního slohu, objevují se ve stroji, v civilizačních faktech, v nových materiálech prvky nového stylu, neestetisujícího, ale živoucího, přesvědčujícího ne tím, jak vyhovuje vkusu uměleckého amatéra, ale jak slouží životu a přetváří jej — zatím co noví umělci tvůrčově vyhnějí všechny znemožňující estetismus, zamítají renesančně nebo secesně deformovanou plochu řasád, aby ji nahradili prostotou a krásou nového

materiálu, nebo odstraňují s jeviště všechno, co elementární krásu materiálu znetvořuje (kubisticky nebo expresionisticky pomalované kulisy, iluzionistické zřudné stavby, kazící představu jevištního prostoru) — tehdy česká oficiální režie, velká kritika a četní dramatičtí umělci jsou právě na opačné cestě. Vzpomeneme-li si ještě, nebo prolisujeme-li třeba nákladný almanach „Nové české divadlo 1918 až 1926“ lze z každého slova i z každého obrázku ukazovat a usvědčovat české divadlo z nejasnosti umělecké myšlenky a opožděného eklekticismu formy. České divadlo (r. 1926) chlubí se ve článku Jos. Kodička „možnostmi obrazových scén“ Vl. Hofmana z r. 1919, která „překonávala na českém jevišti vše dosud zřené. Obrazová monumentálnost naplnila jeviště od podlahy až k bojejším rampám mocnými citlivými čarami a barevnou silou rozestřela se na scéně nevidaná dosud tvárná dramaticčnost“. Takovýmto secesním způsobem rozumí se ještě r. 1926 monumentálností hledat v čisté funkci, v přesné a oddělené logice prostorového a barevného, právě tehdy, když už i Německo opouští rozličné Sterny, L. Corinthy, C. Kleiny, Slavogy, když už je pro scénické umění zapomenut Bakst i Benois, pícháží se v Čechách na to, že ohromná jevištní plátna barevná mohou překvapit zaraženého měšťáčka, mohou jej udivit panoramaty rozlehlých krajín s ohromným nebem červeným jako krev. Nic nevádí, že Vl. Hofman se zval tehdy expresionistou. Scénickou logikou byl tam, kde před tím 10 roků přestal Bakst. Neboť jako on nahrazoval logiku prostoru logikou barvy.** To němečtí expresionisté byli už mnohem dál. — Podíváme-li se na některou soudobou expresionistickou scénu Pirchanovu, poznáme ihned nejen rozdíl osobností, ale zásadní rozdíl formální logiky, která staví předměty jeviště (stoly, židle, schodiště) do prostoru a nerozpušuje — jako Vl. Hofman v Husitech — půl skříně na dřevěný nábytek a z půle dělá poma-

* Ukázal jsem EŽ r. 1919 v článku o Husitech v „Kmeni“, čím trpěla výprava Hofmanova a vytýkal jsem, co právě Kodička ještě dnes chválí: obrazovost scény a neložící obrazu k prostoru jeviště.
** T. j. jednak logika starého divadla s jeho obrazovými prospekty a logika impresionismu s jeho neskutěčností prostoru, jenž je v barvě

lovaný papír. Ale to není jen Vl. Hofman a jeho vykladač Jos. Kodíček. Tyto základní nedostatky formového myšlení, které je přece uměleckou logikou par excellence, ty tvořily a tvoří hlavně základ uměleckého sourozectví té generace nebo těch umělců, proti nimž se postavila generace z „Devětsílu“ a ze „Žvota II.“. Ať byl vývoj třeba Vl. Hofmana po „Husitech“ jakýkoli (jak nám jej vykládá sám ve sborníku Nového českého divadla I.), vědecky jeho formální myšlení se důstojně staví po bok jeho první práci a její zvrácené logice. S heslem a pojmem „kubismus“ (o němž se domnívá, že sloužil vzorem pro inscenaci „Pfevratu“, „Hippodamie“ a „Fidelia“) spojuje pojem: groteskní tragičnost a kubismus — jako kdyby tyto dvě oblasti měly kdy co společného. Kubismus, který naopak je pln básnického klidu, sytého a pokojného vnímání každé křivky a každé plochy, nemá nic společného ani s „groteskní tragičností“, ani s „přehnanými a zlomenými liniemi, šikmými plochami“ (Vl. Hofman tamtéž) — nehledě ovšem k tomu, že to, co by se mohlo nazvat „kubismem“ na divadle, nevstoupí vůbec ani do pochopení představy Hofmanovy. Stejně tak „konstruktivismus“ je Hofmanovi „abstrakcí rovných ploch proti abstrakci šikmých ploch“ expressionistických atd. — není třeba zdůrazňovat; vědecky — stejně jako u české režie, nebo i u českého básnictví — nějaký hotový tvar plochy nebo linie, nějaká manýra, nebo nějaký oblíbený námět (jak dlouho ještě budou se náměty a představy z Teigeova článku vydávat za poetismus a za předpis poetické básně) zastane tvořivou práci formální k tomu, aby se člověk stal konstruktivistou, puristou, poetistou. To, co je umělecká myšlenka (opravdu básnická nebo taneční, divadelní nebo malířská myšlenka, kterou nelze zaměnit s tím „obřadem“ špatného tance nebo básně, jež lze vyslovit jako děj nebo jako nějaké poučné přívlovy) umělecká logika, formální čistota, ismová cudnost — to snad je a bude pro oficiální české umělce zakázaným terénem. Neboť naopak: čím neudnější kdo navěsí na sebe ismů, čím nečistější pracuje, a čím menší sebeúctou opouští každým svým novým dílem zásady dřívější práce, čím méně vynakládá úsilí, aby si postavil základna spolehlivou — tím se domnívá, že je modernější a že má ná-

rok na všeobecnou úctu a úspěch. Parafrazují krásná slova Teigeova o tom, co je nám modernost: určitou dokonalostí, hodnotou; asi tak jako je moderní expres proti starému dostavníku, tak má být také „moderní“ básně a jevištní dílo. Tato dokonalost nedobývá se překotným opouštěním některé pozice a díla k honbě za zdánlivě modernějším; ale naopak úsilným a vytrvalým vypracováváním se k dokonalosti na přijatých formálních základech, které sice mohou být dobrými, ale přece nezaměňují pro ocenění umělce jako tvořivé osobnosti nic. Modernost je mnohem tradičnější, než jak si ji předstávají Hofman, Dostál, Kodíček, Rutte, a má velmi málo ohledů k tomu, co oni pokládají za hlavní věci. Přímá nebo křivá, šikmá nebo rovná plocha neřká vůbec nic o umění ani o purismu. Myšlenka umělecká je v organizaci celku, v osobitosti představ, v strhující fantasi a spolehlivosti v daném účtu. A pak ať si umělec používá čehokoli a jakkoli zakřivených prostorů a rovin, jeho dílo bude mít nepopiratelnou modernost.

Nazval bych nespolehlivostí umělecké logiky to, co Kodíček nazývá ve stati o Hilarovi „mystifikačností“, „operností“, „vnějškovostí“ a „známým českým dandysemem“ hilarovským — abych označil také nespolehlivost režisérské modernosti českého jeviště a divadla poválečného. Hilar není bez vztahu k tomu, co umělecky hýbe Evropou. Ale právě to, jak odpovídal na soudobé podněty a které učinil objevy dramaturgické a režijní — to jej odčizovalo modernímu umění v letech po válce, a pro ně bylo nutno formulovat svůj nesouhlas zásadně. Nejde dnes o kritiku. Jde jen o rekonstrukci těch předpokladů, ze kterých vznikal náš divadelní názor. Kdyby nám dnes šlo o kritiku, nebo o důkaz, jak byly bez základů, bez možnosti vývoje a také bez možnosti divadelní obnovy umělecké skutečnosti a náhledy českého divadla válečného a poválečného, stačilo by nám odvolati se dnes na samotného Hilara, nebo M. Rutte, nebo Jos. Kodíčka v almanachu „Nové české divadlo r. 1927“. Nikdo nevykládil důkladněji pole, neshodil spěšněji do žita zbraně a nezabyl se udělenými svými domnělých šperků a broků — neř to učinila tato skupina oficiálních umělců. Zatím co Jessner v Německu opravdu hrdině vede věc svého expressionismu od počátku až k důsledkům — a hájí ji nejen proti uměl-

cům, ale také proti reakci společenské a státní — u nás jej opouštějí všichni jeho vyznavači, protože je známkou všech „soutupníků“ všeho „eklektického“ umění, že utíká první, když pán je v nouzi.

Dnes (či v almanachu 1918—1926) si J. Kodíček povzdychá nad Hilarem a nad veškerou tou vyčerpávací a tolik oslavovanou jeho prací — že Hilarovy „formové protuberance vývojové... třeba budou někdy — omytem“, dnes (almanach 1927) překřikuje se M. Rutte, že „civilismus je reakcí proti expresionismu“, a sám Hilár doznává „skončení expresionismu“. Navazuje na to, co „naši nejmladší vytýkají expresionismu, že, obdobně jako směr předchozí“ (? se ptám já) „ani on nemá dosti dalšího pohybu“ — z těchto výtek a námitek „nejmladších“ sňává Hilár další program v heslech: Divadla pohybového, v Projekčním a otáčecím jevišti a v Pojmu režiséra jakožto scénoooperátéra a inženýra jeviště.

Snad by se nám dostalo tím teď satisfakce za všechny nadávky a štky, které jsme si v potírání expresionistických základů divadla vysloužili. Ale způsob Kodíčkův nebo Rutteův nám nebyl nikdy přijatelný ani v kritice, ani v proklamaci nových cílů. Toto lámání hole nad sebou samými, toto veřejné prohlášení „omytů“, v jejichž jména se utrácelo tolik energie a potlačilo bezohledně všechno, čemu se nedostávalo kvantitativní moci — to je nám dnes trochu trapným divadlem a je pro nás pozoruhodné jenom emfasi, nákladností a okázalostí, se kterou se to děje. Snad ten velký hluk, snad ta nákladnost almanachů, snad veškeren ten žurnalistický aparát, stojící na stráž dnešního oficiálního divadla, přebíhá stará slova, články, hesla a proklamace a námítky „těch nejmladších“, o nichž není v „Almanachu českého divadla“ osobně ani skupinové zmínky, ale proti nimž všechny staré štočné míří a za jejichž staré názory se chytí, ale přece trochu nemotorně stavějí. Článek Rutteův nemá nic vznešenějšího účelem, než přehazovat z dílan do dílan ty staré výboje Tairovovy a Meiercholdovy, jež v r. 1920 pokládá stejně za nedělitelné a zvrácené jako to mládí, jež si je napsalo na štít. A ten zvláštní ismus (civilismus, který se datuje od anglického Hamleta v civilu) je proto volen, protože — sám v sobě esteticky bezobrazný — poře všechno, o čem Rutte myslí, že bylo vhod české di-

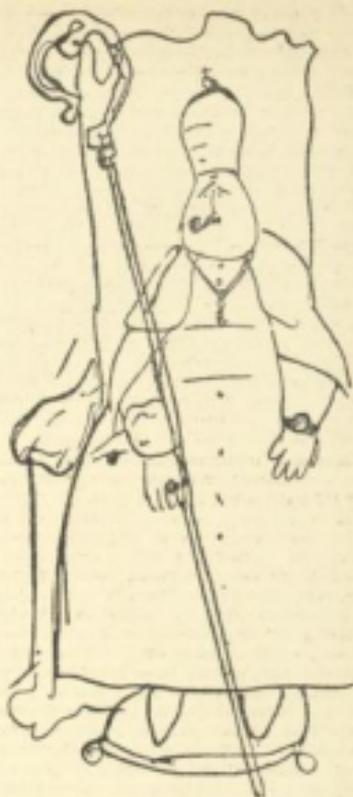
vační modernosti. Je tedy Vlastislav Hofman ve shodě s M. Ruttem o tom, že civilismus může být 1. civilismus dynamický, 2. civilismus biomechanický (dříve spojoval Rutte „biomechaniku“, vynález Meiercholdův, a Tairovem, a myslím, že tedy nyní neheší víc, když ji spojuje s civilismem.), 3. civilismus neorealistický, 4. civilismus paristický a všechno dohromady je: konstruktivismem. Toto je česká kritika z r. 1927. Civilismus stoučel tedy i ze starého expresionismu Jessnerova i z té biomechaniky Meiercholdovy, již jsme měli čest položit na stůl českému divadelnímu gourmandu ve sborníku „Devětsílu“, jakož i z neorealismu Tairovova i z parismu Le Corbusierova, pro jehož zásady byl vydán Život II.; že civilismus může být i tím konstruktivismem, jež Hilár přece dříve odmít, protože „měnil jeviště výtučně v manéž a drama v cirkus“ (Boje o věrejšek), a který jsme propagovali a hájili me prote, abychom pro sebe adoptovali všechny cizí ismy, jež by mohly být dobré naší umělecké prošlosti, ale proto, abychom dokázali, že konstruktivismus divadelní je mnohem víc než manéž a cirkus a že ismus není ničím, omezili se na několik nových námětů anebo hotových tvarů. Jessner, Tairov, Meierchold, Corbusier, Lisický — u těchto osobností lze mluvit opravdu podstatně (bez těch adjektivních slámanin) o expresionismu, neorealismu, biomechanice, parismu, konstruktivismu, jež tu znamenají určitou tvořivou schopnost a vůli. Ale pro českou kritiku, která postrádá těchto osobností, nelze mluvit než o kodíčkovském neorealismu, rutteovské biomechanice, dostálovském parismu, hofmanovském konstruktivismu — při čemž vždycky nedostatek individuální umělecké síly se ztotožní nebo nahradí českým pojmem „civilismus“: tedy nepřesný čili civilistický neorealismus, zmatená čili civilistická biomechanika, neorganický čili civilistický konstruktivismus atd.

Nač je Hilaroví a české režii třeba těchto výkladů rutteovských, které více smížají než oceňují? Nač je třeba dokazovat, že je na Hilaroví trochu Meiercholda, stačí-li to, aby byl Hilarem nebo Dostálem, Borem, Novákem, Stejskalem, Svobodou a ostatními? Nač je třeba těchto kritiků a jejich nesmyslných ismů a biomechaniky (již nerozumějí), stačí-li by dokázat, že hilarismy jsou působivější a důkladnější založené? Nač je třeba dokazovat „omyly expresionismu“ anebo

„reakce expresionistické“, když by bylo krásnější věst svou osobní věc, která nebyla ztracena před světem ani před domácími umělci, tak, aby osobnost, t. j. umělec, vynikala víc než se ztrácela? Ale všechny tyto ismy zasuly skutečný Hilarův význam tak, že skoro nezbývá, než zahazovat věc do starého železa. Ale několik těch osobností a několik těch hesel, kterým jsme se od r. 20. snažili dáti zásadní význam pro umění a divadlo, vytvořilo takového strážáka, že nestačí se jimi zabývat v knihách a tlustých sbornících tak, aby všechna jejich krásna a významná byla adoptována „pragmatickou“ generací a všechny špatnosti a všechno zapomenutí bylo věnováno těm „naším nejmladším“, kteří ve jménu těchto osobností a těchto programů byli kriticky „odstaveni“.

Ale dnes, stejně jako v letech po válce domníváme se, že je nutno věsti při s nepřesností a nelementárností formové práce a estetického myšlení. Domníváme se, že dnes právě tak jako tehdy před založením „Osvozeného divadla“, je potřeba ukázat zásadní rozdíly. A věříme, že hledá-li se dobře, bez klaných cestiček ismů, uvidíme, jak rozdíly kvalitativní trvá stejně mezi Dostálem a Hilarou, mezi Novákem a Borem, mezi Svobodou a Stejskalem — stejně tak, jako trvá kvalitativní rozdíl mezi moderními režiséry a těmi, kdo modernost buď potřebovali odměnit nebo napodobením. Chceme říci opět, že modernost je vůle a schopnost k dokonalosti. Když byla v Čechách kritika, která umí formálně přesně myslit, která určité formy umí soudit ne s hlediska esteti-
sujících snobů ismových, ale s hlediska výroby a funkce, snad bychom se dověděli, co z Hilarovy režie „Romex a Julie“ mohlo být „moderní“, stejně tak, jako bychom se dověděli také, co je „moderní“ na Vlastovi Burianovi. Ale právě ono komorné estetické a fetišistické nekritické, nezakladní a ne-
logické myšlení, jež si rozdělilo „modernost“ stejně jako „umění“ několi podle životných a funkčních hledisk, ale podle snobismu toho, co je „en vogue“, a co je mimo salon těchto sborníkových disertací — pro tento základní rozdíl názoru byl v letech poválečných a zůstane i dál trvalý předěl mezi tím, co lze nazvat skutečně moderním uměním a mezi eklektismem a salonním modernismem takové české kritiky.

V letech poválečných — jak již řečeno — vznikal zásadní nesouhlas s oficiálním českým divadlem pro estetismus jeho směru.



Papež Apollinaire I.

imprimavit „Priz Tircsiovy“

1918

„Evropán nejmodernější“,

patron Osvozeného divadla

Pablo Picasso

kterému právě tehdy, když všechny odvozené a nepříměřené formy podléhaly revizi, byl prorokován brzký konec. Neboť přinos expresionismus nebyl v tom, co o něm říká Kodíček (stavě do jedné řady expresionismus a purismus, konstruktivismus s fauvismem), že „hledá svůj řád, analyzuje možnosti svých účínů a hledí na svou formální čistotu a krásu“ (N. C. D. 1918—26.) Právě proto, že chceme formě rozumět ne s hlediska estetického amatéra, jemuž každý smysl znamená jinou formu a tedy také jinou „formální čistotu“, právě proto, že chceme formě rozumět elementárněji, bez fetišismu estetických esejí, že hledáme bez předsudků formové základy v materiálu a funkci, že nám formový purismus nebo konstruktivismus není secesi několika umělců, tou libovůlí, která charakterisovala každou uměleckou secesi — právě proto nemůžeme stavět expresionismus k purismu a tak lehkým srdecem jako to činí Kodíček a nemohli jsme se také v poválečné atmosféře rozhodovat tak secesně mezi expresionismem Hilarovým a konstruktivismem Meierholdovým proto, že tento byl český a onen cizí. Neboť právě v Hilaroví a v jeho nejzajímavějším období byly vtěleny s velkou vynalézavostí a s velkou energií ty principy estetizačního umění, které nemá formově elementární logiky. Ať jakkoli silná fantazie pracovala v Verhaerenově „Světání“ nebo na Kleistově „Penthesilei“ v provedení na Vinohradském divadle, všechny tvarové působivosti byly obráceny tam, odkud jsme se odvraceli nejen instinktivně, ale i programově. Neboť forma a Hilarova herectví, stejně tak jako forma jeho scény „neanalysovala možnosti svých účínů“, protože neanalysovala podstatu ani jakost svého materiálu. Forma, jejíž zákonitosti leží s jedné strany v materiálu, v herci, v jeho hlase, v jeho schopnostech tělesných, pohybových — ve scéně, v jejím prostoru a v usměrnění jeho barevných a osvětlených ploch, tato forma válela Hilaroví málo. To nebylo z herce, z čeho vyvodil Hilár své sestavy a postoje. Herec nebyl pro Hilara vitální schopnost pohybu, souvislého a nezadržovaného „obrazovým fixováním“ — naopak, — jestliže Hilár něco ve svých obrazově přeexponovaných scénách hofmanovských popírá, je to pohybová vitalita, která je tu nahrazena stylisovaným postojem nebo ensemblovými výpady a vtvěřeními v předepsaných pozicích. Tim se vyznačuje stejně „Světání“ jako pozdější

„Koriolán“, „Boafe“, jako „Penthesilea“. — Tvar hereckého projevu není tedy brán z předpokladů a zákonitostí hereckého těla a tělového vnějšku, ani není přetvářen fantasií, jež počítá s údy lidskými jako částmi organismu, jež jsou schopny tím kránějí působivosti, čím více se jim dá s v o b o d y, aby ušly všech svých svalových her a rychlých nervových rozkazů. Hilarovy předpoklady estetisují tak, že tuto svobodu vitální berou (ne tak, aby jí daly zábrany lepšího rozvoje) — ba že vitálnost formují podle harmonií obrazové scény, že příchodu Penthesilei předepíší jakousi sošnou vytrvalost v bohoslužebně pozdrvičených rukách, že v „Antonia a Kleopatře“ dávají Caesarovi držet svitek a rukou pozdrvičenou tak, aby úpně odpovídal římským basreliefům nebo postavám na vítězných obloucích, kardinálovu hlavu narežírují tak do postoje za Zikmunda, aby zcela vybavil Tiziánova celníka u Ježíše, krále z Cida rozkládají na trůně nebo nakáží mu podpírat se v bocích tak, aby byl úměrný těm královským vzorům, které nám zachoval Velasques. A postavy ze „Světání“, to už jsou uvolněné tvory expresionistické fantazie; paruka (vykonává zcela jinou funkci než lidské vlasy) deformuje a ohromně zvětšuje hlavu, aby kolem ní rozpaté zvednuté ruce s drápotivými prsty v rozkročeném postoji nohou křídely do divácké vnímavosti s touž nestvůrností, se kterou se lidský hlas a básnickovo slovo přetváří na krkavčí skřek. To jenom jako skromný příklad veškeré té fantastičnosti, která byla vynaložena na to, aby tělo a vnějšek herecův byl přetvářen a deformován tak, aby se přiblížil některé výtvarné hodnotě, již nám umění dochovalo někdy jako skutečný vzor klasické krásy, jindy jako utvářeného bůžka.

Hilár dokázal přivést do stejné roviny estetického názoru i ostatní složky herecké a jevištní působivosti. V tom je jistě významnost Hilarovy práce, že dovede organick- spojovat části scénického umění, i podržet celou rozlehlost dramatické básně v organismu solidně rytmisovaný a jevištním provedením. Expresionismus Hilarov byl opravdu umělecká záležitost. A tato záležitost spočívala tedy nejen v deformacích lidského těla a lidského pohybu — tak, jak byly některé subjekty zde vyjmenovány — ale podrobil těmto estetickým deformacím i herecký hlas (překřikování, přebarvování tónů — ale i neúměrnost a zkraslování vokálů

i konsonant). Nemí snad třeba dále dokládat příklady směr režisérského úsilí Hilarova v poválečných letech. Nechceme teď pástí studii o Hilarovi. Chceme jen ukázat, jak všech umělecký směr české režie nebyl tím, co bychom mohli nazvat elementární práci k čistotě a osvobození divadelní formy. Naopak — jak neelementární, cizí hlediska a cíle přenášel na divadelní prostředky, na jeviště, jakožto materiál prostorový, na herce a jeho možnosti vitální fyziky i lidského osobnostního původu, na herecký hlas jako prostředek sdělení básnickova slova atd. Tyto deformace a vědomé potlačování materiálových předpokladů a zákonitostí, toto ukládání živému tělu cizích funkcí (malířských visí buď neprotorových nebo nepohybových), to nevedlo k čisté práci. Naopak — toto velké a špatné dědictví „stylisované scény“ bylo by zavedlo divadlo do takové estetické zvláště a formové zvrácenosti, že každá slabší režisérská individualita, každý méně esteticky cvičený vkus na uznaných vzorech, každá méně uzákoněná fantazie kymácela by se bez základu a opory fesenat tradice do nestvůrnosti nebo suché eklektičnosti bez možnosti záchrany.

Čím bylo tedy proti této stylisované a expresionistické módě „ochotnické divadlo“, „kino“, „cirkus“ a „divadelní projevy ulice“, „Vlasta Burian“* s music hally, lidovým slavnostní, variétem a provozolezci? Proč jsme nadpisovali své články o divadle těmito provokačními healy? Abychom snad dali jevištní stylisaci a hereckým deformacím nové vzory? abychom finské skulptury nahrazovali „malebností clownů“, „realističností kina“, „naivností ochotníka“? — nebo jak říkal Hilar, abychom proměnili „jeviště v manéž a drama v cirkus“? Ne. V tom bylo a jest právě vidět skolení formového myšlení stylisované a expresionistického divadla, v tom, jak třeba ještě dnes ve sborníku „Nového českého divadla 1927“ mluví rež. Dostál o tom, jak dávno před „konstruktivisty“ Reinhardt „s cirkusem už přel před nějakými osmnácti, dvaceti lety“ — t. j. jak nějaká námětová oblast nebo divadla cizí vzor je pokládán za to, „co se má objevovat a co je formovou základnou novému jevišti. Byť se režisér snažil sebe lépe a úsilivěji vyrovnat se v kroku modernosti, byť fantazie sebe osobitěji a vy-

nalézavěji pracovala na hře, herci a jevišti, nebude modernost skutečnou hodnotou pro nás ani pro Evropu, dokud umění nepůjde bezprostředně od materiálů a účelu k formě, dokud dokonalou, t. j. moderní uměleckou metodičnost bude nahrazovat stylisovaným eklektismem.

Cirkus nebyl v naší poválečné divadelní teorii námětem (a ti, v jejichž člancích z devětatýřských sborníků, časopisů nebo v praxi se „modernost“ takto chápala — jímé revue aremová je ideálem a konstruktivismus domnívají se vidět v tělocvičení — ti se tím od moderního umění oddělují a oddělili) stejně jako není námětem pro divadlo kino, nebo ulice, nebo běh dvou závodníků. Cirkus byl nám „příkladem čistoty práce, přesné, takřka vědecké metody a umělecké kázně“. „Divadlo přehazuje a deformuje mužné náměty, cirkus pevovou organizaci udržuje v celku extravaganční věci“. „Jen špatný cirkus je divadelní, jako každé divadlo, které se ve svých námětech shlédlo na cirkus, je špatné.“* Z těchto starých vět je zřejmé tedy, jak málo jsme si vážili a vážíme Reinhardta i s jeho cirkem před 18 až 20 lety, a jak v této věci nevidíme záruk ani předpokladů modernosti. Tedy „cirk“ a „kino“ nebyly jen provokace — to byl útek z nečisté divadelní práce ke způsobům čistšího a umělečtějšího divadelního dojetí. Bylo to ohledávání základů, touha najít definice divadelnosti a dramatickosti takové, aby se daly vyvodit z průměrných fysiologických a psychologických reflexí divákových. Konečně, nechtujeme dnes ani provokativnosti těchto hesel. Neboť i negativně spjaly své posílání. Poplašily nejen divadelníky tak, že jejich práce jen znovu postavila před oči všem zásadní rozdíl umění a nespodobení, a že také poplašila obecnost na tolik, aby se hrnulo bezhlavě a s jakýmsi extatismem modernosti na první představení divadelní mládeže, které by jinak zůstaly uzavřenou a laboratorní prací několika nadšenců. Snad by byla tato laboratorní práce čistší a cílevědomější, snad by se nebyla stala jen úspěchem dne, ale také úspěchem divadla, kdyby české divadelní prostředí mělo to, co třeba Umělecké Moevské Divadlo vytvořilo v Rusku: Studia Zkoušení mladých sil, zkoušení vytrvalé, snaha po dokonalosti, pod vedením nikoli

* názvy kapitol z „Roztočeného jeviště“.

* Citují z „Roztočeného jeviště“ z r. 1924.

kožemého profesora ale tvořivého umělce. Ale takto mláď, které těče začíná dnes, jako začínalo v letech po válce (mám dnes mnoho mladých nadaných lidí, kterým chybí právě to, co chybělo nám v počátcích: možnost práce divadelní a divadelního školení. Jde tu ovšem o vedení, neboť každá mládež je velmi vybíravá ve svých učitelích. Mláď je odkázáno na ochotnické experimenty anebo zoufalý boj o existenci divadelní. VI. Gamza, který znal ruské poměry, snažil se aspoň jménem, když ne věcí, napodobit tento pracovní styl ruského divadla. Spoluzakládal „České Studio“, ve kterém pracoval také A. Longen, ale toto „České Studio“ se svými pokusy mělo nešťastí, že bylo mimo všech kulturní zájem český, neboť pracovalo na venkově. A tak první pokusy o „konstruktivní jeviště“, které v Praze byly možnou dne, přešly v „Českém Studiu“ bez známosti a bez zájmu (Langrova „Periferii“ vypravil v lafové konstrukci Gamza). To skupina pražských posluchačů konservatoře nabyta hned jiné pověsti svými školními pokusy. Hříčky, které se spustily po jevišti v Gollově „Pojištění proti sebevraždě“ (kroužující se děti a děvčátka, herci jezdicí na vozíčkách a kolečkách) měly opravdu hravost divadelního mláď. V konservatoři vypracovaný „Jiří Dandin“ ocitil se mimo školu na holém dřevěném lešení a žebřiku, zásluhou arch. Heythuma, kterého v expresionistického výtvarníka opavského divadla změnila příslušnost k Devětiletu na časové prvního jevištního konstruktéra v Čechách. Představení „Thesmofoři“ Aristofanových (režie Frejka, výprava Heythum) ukázalo přitažlivost „konstruktivní metody“ a ti, kdož se nad ním pohoršovali, pomáhali jen vic proslulosti tohoto divného divadelního způsobu „realisace“. Úspěch byl rozhodně v tom, jak toto představení hlasitě kritika odmítla. Místo toho, aby si kritika uvědomila svou povinnost k čistému a vědomějším vypracování nových uměleckých možností, místo toho, aby poznala, že je tu potřeba skutečné experimentální divadelní práce, postavem mimo obchodní divadlo a mimo časový neúspěch nebo úspěch, místo toho používá kritika nedokonalosti tohoto mladého pokusu divadelního, aby s ním utloukla věcnou a skutečnou obradu divadla a nový názor.

Opakuji tyto historie ne proto, abych na nich ukázal — proti našemu oficiálnímu divadlu — tu elementárnost divadelního myšlení a divadelní práce, o kterém jsem mluvil

výše. Neboť lze Gamzové „Periferii“ namítnout stejnou dvojakost a nelogičnost plánu: stavět na oprotněné jevišti realistický (t. j. ilusionistický) psychologizujícího herce — tedy stejnou estetickou konstruktivistickou a stylisovanost, jako u našich starších divadelníků. Ostatně závislost Gamzova od stylisovanosti a té bývalé slávy psychologického divadla realistického dokumentovala později se sama režiem veskrze napodobujícími bývalé formy. „Růže a kříž“ Blok (ve způsobu III. Studie Mosk. um. div.), Dickensův „Cvrček u krhu“ (který byl vzat nejen z repertoáru Mosk. um. div., ale i v jeho způsobu hrán) — a ost. Pokusům konservatoristů dalo by se namítnout ještě více metodické a technické nelogičnosti; také oni neměli vztahu k divadelnímu tvaru, než té imové modernosti, ale jejich technická herecká nevyspělost a mláďi dovozovala jejich fantasiu větší experimenty, než tomu bylo u herecky školného Gamzy. Touto fantastičností stalo se jejich mláďi svobodnější a podnitivější. Nelogičnosti takových Thesmofoři: pro modernost odpuzující hlasové deformace expresionistické, zhroutení slova do té míry, že se ztratilo v naprosté nesrozumitelnosti, — všechno realistické nebo expresionistické líčení herců, s jejich stařečky, mláďci, černochoy a ost., všechno to pohybování, či vlastně nepohybování herecké, kdy jsme poznali, že tato děvčata jsou girls jen proto, že kostymy připomínají obrázky Tairova ženského choru z Giroflé-Girofla, a když jejich pohybová akce, závěr: v ladném kruhu, držice se za ruce, otáčí se harmonicky a stylisovaně jako žačky Dalcrozovy družiny, usvědčí právě představy pohybu z estetických stylisovaných předpokladů. Vylézt po žebřiku a zarecitovat svou úlohu v nehybném postoji na lešení, znetvořeným hlasem a narežirované zpatřnými slovy, to je buď totéž anebo ještě méně než vylézt po reinhardtovském schodišti a recitovat tam v ladném postoji s působivou impresivností monolog. Bylo by možno ještě ukazovat, jak tato organizace celku jako jevištního díla nebo jevištní básně se sesula na nesouvislou řadu, která snad obdivuhodně zmátla diváka, ale nedošla přes tento jeho údiv k emoci skutečné divadelní. Nechci při těchto věcech mluvit o „scénickém konstruktivismu“, k němuž se tato „skupina mladých přiklonila“. Neboť není konstruktivismu, kde je nedokonalý a sesutý tvar. Opakuji všechno jen proto, abych znovu ukázal, že jestliže kdy

něco škodí modernosti, je to právě ono obvodové myšlení, ten umělecký zájem, který vychází buď z nějakého umělecky neformovatelného myšlenkového komplexu (tak na př.: optimističnost nebo pesimističnost umění, filosofický relativismus nebo dogmatismus básníka, metafyzika nebo nemetafyzičnost sujeta, civilismus nebo aristokratismus) a žádá uplatnění v umění cizí oblasti jako hlavního kritického sudidla pro hodnotu nebo špatnost díla. Stejně, jako tato umělecky neklasifikovatelná ideologie, škodí elementárnímu myšlení a možnosti umělecké obnovy — tak také degraduje umění tem eklektickým estetismem, jenž místo úsilí dává napodobení, místo horkosti zrodu odparuje zchlazeným cizím tvarem. Neboť je-li na umění něco působilého a mladého v pravém slova smyslu, je to ona pémřira energie a tvořivosti, ta bezprostřednost, s jakou vystupují sugestivní nová vidění věcí a vztahů, zanechávající v divákovi i posluchači rozkoš nových dojmů. Zase bych citoval Šklovského, že umění je nové prožívání skutečnosti, ale při tom to, co je uděláno, je bez významu. Tu tedy jediné rozhoduje intenzita nové osobnostní síly, jdoucí bezohledně a nenapodobivě ke struční, ale základní věci. Dřevná konstrukce byla v SSSR udělána, není důležitá, důležitě je to, aby nové členění prostoru (konstrukcemi nebo čimkoli jiným) proměnilo divadlo na prostorové umění a prostorové pohyby. Ale jestliže je tu konstrukce k nehybnosti anebo k dojmové bezvýraznosti je horší než stará dekorace.

Situace, kterou takto vytvořily s jedné strany pokusy zaniceného mládeže a s druhé strany moc oficiálního divadla, vyvolala právě oficiální česká kritika a oficiální české divadlo, aby chybami techniky herecké (kterou mládež nemohlo mít) a i chybami věci utloakaly i ty možnosti, které mládež reprezentovaly: hereckou svěžest, svobodnější režisérskou fantazi, a vůli výtvarně vytvářet nové a lepší. Stejně jako nejlepší člen mladého ensembu Jarmila Horáková, byla odvlečena od mladých pokusů na oficiální scénu se St. Neumannem, tak se i nová — a jak se zdálo — i působivá moda scény a některých námětů přenesena na oficiální jeviště, aby s technikou uzrálých femeslníků bylo adoptováno to, co mládež nebylo schopno diváku představit. Zároveň kritika odpravovala „neschopnost mládeže“.

V této situaci přistoupili r. 1925 mladí nadšenci divadelní z konservatoře a odjinud k „Devětsílu“, tu byla vytvořena ze členů „Devětsílu“ a mladých herců s rež. Frejlkou divadelní sekce „Osvobozené divadlo“ v zimě r. 1925.

„Osvobozené divadlo“ — jméno, jehož původ náleží Tairovi (Das Entfesselte Theater, název německého vydání Zápisků režiséra) — bylo přijato sekci Devětsílu zase z nepřilíh sympatického eklektického estetství. Ale jméno konečně nerozhoduje, jde tu o obsah, a kdyby toto jméno bylo naplněno tak bohatým významem jako měla práce Tairova, byl by to největší úspěch českého uměleckého života.

„Osvobozené divadlo“ půlo v atmosféře, vytvořeném velkým divadlem a mladými pokusy a mělo tuto atmosféru osvobozovat. Z čeho: ze stylisátorství, z nereálnosti prostředků a hereckých způsobů, z nedojímavosti, z emotivní chudoby soudobé divadelní krise. Osvobozeneký systém práce: to znamenalo tehdy: práce na jevišti, které nemělo skoro něčeho z jevištního zařizení — práce s hereckým a amatérským ensembem, který neměl školení, ale byl naplněn zvědavostí k novému úsilí a nezvyklé pověsti — práce na divadelních hrách, které neměly ani absolutně divadelních úspěchů v cizině (veřejně vůbec neprovozovaný Dessaignesův: Némý kanár, nebo všemi divadly odmítané Apollinairovy: Prsy Tiresiovy), anebo byly bez úspěšné tradice v Cechách. Poněti nové dramaturgické syntaxe a naději na nový úspěch měly jediné tehdy moderní náměty Nezvalovy: Depeše na kolečkách, balety a scény.

Nemyslíme dělat bilanci ani historie. Rekonstruujeme určitou řadu faktů jen proto, abychom tak na skutečných událostech sledovali postup a usilování o moderní divadelní projev, jehož vývoj se stane touto metodou i snadněji pochopitelným i názornějším.

Tím tedy, jak se mladé divadelní umění v „Osvobozeném divadle“ postavilo před otázku souvislé a vytrvalé práce, tím faktem bylo nutno počítat a tím, že se vyčistí i v obecnstvu i ve svých uměleckých spolupracovnících od časovosti modního úspěchu, a že to artistní amatérství umělců a snobská zvědavost obecnstva přetane být doprovodem k práci, jež měla znamenat nalezení podstaty a věcnou obnovu. Jestliže

„Osвобоzené divadlo“ bylo nuceno se „osvobodit“ — místo vytvářet, bylo to jen tou horší stránkou jména i programu. Bylo však nutno podniknout i tuto práci, protože bylo se od čeho osvobozovat. Bylo nutno se odpoat od „konstruktivismu“ ke kterému se „mladí příkonili“ svými Thesmoformiemi, bylo nutno jej ozejmít theoreticky* i jinak založit prakticky poněti divadelní práce. Bylo potřeba říci, že nazývat určité způsoby jevištních realizací „scénickým konstruktivismem“ je nedomyšlenost a ismová eklektičnost, nedůstojná modernosti. Bylo potřeba konstruktivismus definovat jako „leninský zápas o organizaci hmotných základů života“ — bylo nutno jej nazvat názorovým „životním hnutím nebo způsobem sociální organizace“.

Osвобоzovat se od „konstruktivismu“, to znamenalo, vymezovat oblasti umělecké ve v námětech, ale názorech, a postavít konstruktivismus proti umění. „Umění je, jak to lze po mnohých estetických znovu říci, hrou s tím, co člověk má nejlepšího. Konstruktivismus je opakem hry, je závažností zákonitosti a ekonomie, vede k přesné kázi a to nejen s nejlepším lidským statkem, ale ekonomisuje jí to nejnemnější. „Konstruktivistické umění“ je tedy trochu contradictio in adjecto. Nelze obě takto s povrchu smířit. Buď přijde o základní změnu v tom historickém tvaru lidského projevu, který se jmenuje „umění“ anebo je „konstruktivistické umění“ nesmyslem.“**

Bylo nutno také prakticky „osvobodit“ prostor jevištní od konstruktivistických hranolů dekoračních, které zbytečně braly možnost pohybu a neposkytovaly nové pohybové příležitosti, aniž čenily nějak harmonicky nebo výrazně místo nad podlahou. „Němý kanár“ chtěl tedy prostorovou atmosféru zdivadelnit tím, že učinil jeviště neutrálním prostředím, které se stávalo ložnicí, barem, audienčním sálem, tropickým lesem, ulicí — bez dekoračních prvků s takovým pojetím „divadelní jednoty místa“, že atmosféry scénického umístění (t. j. vyznačení ložnice, lesa, atd.) inscenátor dbá až v druhé řadě, že naproti tomu jde mu především o ten přízvuk dojetí v divákoví, jenž má příbuznost citového přízvuku nebo

těch představových asociací, jež se vybavují divákoví i hercoví v ložnici, v lese atd. Tedy: „místa místa“ na jevišti je motivována „množou emoce“ a obráceně. A změny emoce dosahuje se nejen výtvarníkovými dekoracemi a místně charakteristickými rekvizitami (strom, lože), nýbrž každým materiálem, jenž je tu k dispozici. Hereckým pohybem, taneční sestavou nebo tanečním vzruchem, hudebnou, rekvizitou (která neumísťuje pouze, ale „mění“ se, vytváří dění a divadlo, oživuje v rukou hercových k nevidaným funkcím). Protože ze všech jevištních materiálů byl k dispozici na slupském jevišti materiál — řádný, vzali jsme divadelnímu sluhovi schůdky s prknem, abychom ze všech možných horizontálních rovin vytvořili aspoň dvě. A všechny ostatní změny a divadelnost místa, přenesl jsem na jediný divadelní materiál, jsoucí po ruce: lidi. Rozmnožil jsem tedy osoby Dessaignessovy ze tří na deset (nemaje jich zase víc).

„Osвобоzení hercovo“ bylo stejné smutnou jako nutnou záležitostí. Smutnou — proto, že osvobodování stalo se zase osudným určité modě a stylisačním estetismu divadelnímu — i pro Osвобоzené divadlo. Herec, který měl jen tu představu gesta, kterou ma vznešeně vložil do vlnímatosti slavný mim, byl na tom stejně, nebo hůř než onen, jenž si přínal ze svého venkovského divadla nebo operetní zkušenosti osvědčenosti ladného postoje a krásného pohybu. Nezbylo tedy než smazat vše, rozkládat a předpisovat od stupně ke stupni, a zjednodušovat na elementy, primární až k tělocvičným pohybům. Tam, kde nebylo předpokladem taneční školení nebo vrozený herecký talent, bylo nutno osvobodovat hereckou divadelnost od posového stylisačství až k elementům předpažování, tělocvičných závěsů, chůze po zvýšené kladině a pod.

Od bezvýraznosti obvyklých divadelnických póz obraceli jsme se k působivosti jednoúčného pohybu divadelně nezvyklého, které dalo nově divákoví zažít fysiku lidského těla. Stejně jako na oficiálních scénách, tak i v Osвобоzeném divadle se toto osvobození, nebo návrat k elementům pohybu vyvinulo v módu tělocvičnosti, v řazení pohybové arabsky bez vztahu k obsahu i intenzitě dojetí. Významnost této tělocvičné arabsky byla jedině v překvapení nad nesouvislostí mezi básnickovou představou a hereckým pohybovým doprovodem, anebo v nejlepším případě udivovala

* Viz „Tvorba“, roč. 1926, čís. 12, 13. „Fronta“ r. 1927.

** Citováno z Tvorby 1926, č. 12. J. Honzík: Konstruktivismus, moda, práce.

tato arabeska tělocvičnými schopnostmi hercovými. Překvapení a údiv nejsou hlavním prostředkem působení na diváka. Stanou-li se jediným cílem umělcovy práce, bude jeho působivost velmi krátkodobá (neboť můžeme být touž věcí překvapení pouze jedenkrát) — a „umění“ promění se pak na femeslo, jež nás při každém novém opakování odpuze stejně tolik, jako prozrazný kartáček trik — kdežto umění (dávno i nové) vábí znovu a znovu k sobě jako Baudelairova báseň nebo tisíciletá skulptura z Peru. Tak se tedy vyžily „novosti“ stejně v „Tažení proti smrti“ (rež. Dostál) jako v „Stínohře“ (rež. J. Frejka). To, co se sválo „konstruktivismem scénickým“ se proměnilo na arabeskovou tělocvičnost „dekorativismu scénického“.

Jestliže jsem tedy vyjmenoval několik konkrétních námětů k „Osvobození scény a herce“ jsou tu, aby jen dokumentovaly, že „osvobození“ nestačí citu ani uměleckému programu. Avšak skoro při každém dalším vytyčování programového bodu práce v Osvobozeném divadle, docházím paradoxů, podobných něčemu z onoho „osvobození“.

Představuji si a teoreticky jsem propagoval v Rostochémém jevišti moderní scénu tak, že se charakterisuje pečlivým zřetelem ke každé technické možnosti a prostorové tvárliivosti; naproti tomu každé jevišti, na kterém O. d. pracovalo, nemělo nic z této modernosti. Dělny a nástroje, se kterými jsme pracovali, byly velmi zastaralým prostředím pro nové představy.

Modernost prostorového utváření jsem nazval „básnickým inženýrstvím“*) naproti „dekorativnímu výpravnictví“ proto, abych dokázal, že prostor scény je tu nejen pro to, aby herci měli se po čem pohybovat (konstruktivistická scéna), ale aby členěním prostoru a změnami prostorových proporcí bylo možno působit na diváka stejně jako tancem nebo gestem.

Modernost světelných možností hry byla v mém programu úsilím o osvobození „barvících“ funkcí světla, a položením přímé světelné působivosti do téže sféry lyrismu, jako u „básnického inženýrství“. (Zatím ovšem

* Tam-tam. Hudební leták 1926, č. 6.

BAUHAUS DESSAU

nábytek a bytová zařízení



REPRESENTACE
PRO ČSR
PRAHA II
SPÁLENÁ 33
ARCHITEKT
JAROMÍR
KREJCAR

bylo možno pracovať jen s „osvětlovači“ a osvětľujúcimi lampami.)

Možnosti projekci a filma v divadle nejsou ty, které na př. rež. Hilar obdivuje u Piscatory: nového iluzionismu filmových obrazů, které by nahrazovaly staré nepohyblivé a těžko měnitelné dekorace. Film musí být v divadle užít čistěji a básnitěji — principiálně jako světlo.

Modernost hercovu vidím ovšem v naprosté čistotě a ovládnutí tělesných funkcí, ale akrobat je zase jen „osvobození“ v jistém smyslu. Předpoklad. Herectví — to jsem si zvláště a s rozkoší uvědomoval při každém dokonalém provedení přibližných umění: při ruském baletu, při fratellinských entré, při sportovní hře, varietním skeči — má sv. ů j pracovní postup ve vytváření: každé vymě-

tění těla a hercovy ruky je jiné, než živit ta-
mečnickův, vteřinová intenzita fratellinského
entrée nebo varietního entrée je jiná, než in-
tensita dojetí, kterou herec rozložil po mo-
nologu velmi dlouhém a velmi obsáhném,
dramatičností pohybu u herce není jedno-
směrné zamíření za jedním fyzickým cílem,
ale míří ke vnímavosti mentálně vyvinutější.
I zde je mi cílem „básnění herectví“, ona
schopnost a bohatství pohybových představ
i hlasových chvění, které objevily diváku a
posluchači nové a neprolité způsoby nervo-
vých a fyziologických reakcí na věci a dění,
že strážají svou životní silou.

Modernost a básnění režisérské? Je tak
rozlehlé a leží mi tolik na srdci, že nemohu
než odložit pero, abych nabral decha i síly
a začal svůj článek znovu.

Music-hall a co z toho pošle

Voskovec & Werich

Nelze doslovně říci, že music-hall je di-
vadlo. Přesto však, dokáží-li dva páni ve
smokingu naplnit music-hall tím, že metají
kouzle v dekoraci představitelci hotelový
vestibul za doprovodu mírně rozčulující hud-
by, musí nad tím divadlo alespoň zavrtět
hlavou.

To znamená, že divák je divadelně zajnte-
resován: s určitými odchylkami se jedná tu-
diž o interes podobný tomu, který vzbuzuje
Hamlet, když něco tvrdí na seriosním jevi-
šti.

Nechceme se vyjadřovat tendencí a pro-
hlášovat, že spása divadla leží v music-hallu.
Music-hall je music-hall. A divadlo je diva-
do.

Nelze přičítati náhodě, že divadlo vzniklo
z bohoslužby, kdežto pařížský music-hall z
café-concertů. Rozdíl mezi těmito dvěma ka-
tegoriemi nespočívá snad v tom, že music-
hall je pro zábavu, kdežto divadlo pro „hlub-
ší zážitek“. Nutno jej hledati mnohem hlou-
běji: vází v hercích a v clownech.

Herci, ať již představovali bohy, apošto-
ly anebo inženýry, vědecky chtěli vytvořit
ovzduší, které mělo odpovídat určité skuteč-
nosti, ať již pod jakýmkoli zorným úhlem.
V divadle se zkrátka pracuje na druhou:
kus pomalovaného plátna tu představuje
strom, právě tak jako mlaďák s nalepeným
vousem se tu vydává za úctyhodného kmeta.

Naproti tomu toreadoři, žongléři, clowni
a giris vědecky dělali jenom to, čemu se
dobře naučili.

Pro divadlo je výkon prostředkem, pro
music-hall je výkon cílem.

Dokud toto pravidlo v music-hallu plati-
lo, bylo dobře.

Byly to staré časy jubilejních výstav, kdy
Konsal Petr jezdil na bicyklu mezi láhvemi
před napraným domem pražského Variété,
peřve tam, kde dnes pan Hašler před domem
zeřícím prázdňem trestuhodně zneuctívá
stopy této geniální opice. Byly to doby ano-
nymných clownů, kteří, aby mohli vejíti na
scénu, musili si přinést vlastní přenosná
dvířka a to jen proto, aby je zase odnesli.
Potom věleli klobouky na neviditelné sto-
lany a když si rozřískali o hlavy několik
sukovitých polen, postoupili místo trojici
elegančních diabolistů, kteří prakticky do-
kázali existenci zárazků. Veliké diablovo vy-
leže za napínavého ticha po napjatém laně
na druhou galerii, dotkne se kouzelné skřín-
ky, oblékající rána, a diabolické diablovo
sjíždí zpět, ozdobeno dvěma americkými
vlaskami. Bubinek víří, dav tleská, umělec
se klání.

Tomu se říká čistá práce.

Byly to staré časy, kdy Ofelie chodily do
kláštera, kdy hrobníci kopali hroby za
praktikáblem a kdy různí Hamletové roz-

manitými odstíny hlasu spekulovali, mají-li být čili nic, o ubohém Yorickovi asi nemluvě. Bylo cosi grobnického ve státě dánském. Rapíry byly jak náležitě otráveny, mrtvoly se kácely, vítr burácel. Toť pohled pro bojátné, zde však přematen. Buhny víří, dav tleská, umělec se klaní. — — Ať vojsko střílí!!

Tomu se říká čistá práce.

A co že je to práce nečistá??

Práce nečistá je, když Konsul Petr a Hamlet jezdí na motocyklu mezi lebkami, zatím co vítr buráčí a zpívají při tom populární kuplet

Edáčku, Edáčku,

Nejde to bez háčeků...

Pak se ukáže, že tato scéna má daleko klibů podklad, než se na první pohled zdálo. Osoba, která má techniku Konsula Petra a odlesk citu Hamletova, je vlastně revuální milovníkem, něco mezi panem Sediáčkem a Valentinem. Lebky jsou symbolem světové války a kuplet sám je zřetelnou politickou tálkařicí, zahrocenou proti nejmenovanému ministru k veliké radosti přítomných velkouzenářů a maloživnostníků. Buben víří, dav tleská, umělec se klaní.

To by tedy byla nečistá práce.

Riká se tomu revue a vzniklo to v okamžiku, kdy music-hall necítil už dost síly k pouhému varietnímu programu a běžel si vypůjčit od operety subretu, od baletu dívčí nohy, z kabaretu chansoniery, z činohry napovědu a ze svého ponechal si pouze ciowny a to ještě ne vždycky.

Tak vypadá revue, o níž se říká, že opanovala svět.

Ať je tomu jakkoli, nemůže panovati dlouho. Dopadne to sni tak, jak to jednoho dne dopadne s pouliční dopravou: naše města jsou tak špatně postavena, že jednoho dne všechny automobily shledají, že se nehnují a města, dokud se město nezbourá a nepostaví nově.

Revue je takové staré město s přetíženou frekvencí. Její kostrou je staré varieté spojené s aktualitou kabaretu. Tato kostra, která umožňuje rychlé střídání pestré podivné s minimální odpovědností za souvislost, výborně vyhovovala starému music-hallu; tato kostra je však bezmadějně rachitickou, má-li umstet celý revuální aparát, který se rozhodl pro pochybenou dějovost, ať již ve

VSTUPENKY DO VŠECH

DIVADEL, KONCERTŮ A TD.

M. TRUHLÁŘOVÁ

PRAHA:

palác »Koruna«, telefon 27467

na »Košíku«, telefon 24023

VINOHRADY:

vedle »Valdeka«, Anglická č. 28,

telefon 52125

PRVNÍ, NEJSTARŠÍ,
NEJROZŠÍŘENĚJŠÍ
A NEJHLEDANĚJŠÍ
ODBORNÝ PODNIK
V PRAZE

265

VSTUPENKY - PLAKÁTY - PROGRAMY
TISKOPISY OBCHODNÍ I SPOLEČEN-
SKÉ - DÍLA - ČASOPISY - BROŽURY

RYCHLE

LEVNĚ

VKUSNĚ

ZHOTOVÍ

KNIHTISKÁRNA

V. PALÁSEK
A FRANT. KRAUS

(DŘÍVE ANTONÍN RENN)

PRAHA I., MARIÁNSKÉ NÁM. 159

PROTI NOVÉ RADNICI — TELEFON 205-39

ROZPOČTY

ROZPOČTY

266

formě souvislé mti či titulního hesla. V této situaci je revue na rozpadnutí. Aby se zachránila, vypravuje se efektními záplatami, přepčívá se tarlatánem a pavím perím. Blíží se den, kdy pod tíhou přepychových rekvizit se definitivně shroutí. Přecpe se a praskne.

Tato prudká agonie revuí jeví se dnes na všech světových jevištích. Neslavný konec se rychle blíží. Přes toto však myslíme, že revue po sobě zanechá jedno cenné dědictví: novou jevištní formu. Zdůrazňujeme f o r m u, protože obsah dnešních revuí, jak jsme již řekli, je diskreditovanou amalgamou předelých music-hallových forem. Za svého krátkého a nervosního života vytvořila totiž revue, aniž by si to uvědomila, novou scénickou formu. Nebude již mti ani čas, ani sílu ji využít.

Jedná se tedy o to zmocnit se této formy dílve, než vychladne a vyhledat pro ni materiál, který by ji umožnil osamostatnit se jak od tradic music-hallů, tak od divadla v pravém slova smyslu.

Tato restaurovaná revue, o jejíž budoucnosti jsme převzděni, musí po stránce formální být ovládnána rytmem moderního života a musí dovést do toho rytmu zaklínů děj ani divadelní, ani filmový, nýbrž *revuální!* To neznamená nutně cestu kolem světa, to znamená cestu kolem scény, při níž nebude opomenuato ani jedině příležitosti využít všech možností neupotřebitelných jinými divadelními genry.

Po stránce obsahové nesmí především nová revue ignorovat nevyčerpatelné doly moderní taneční hudby, jejíž scénické využití je dosud v počátcích. Nezapomínejme, že tato hudba není jen pro uši, nýbrž i pro nohy a pro ústa. Proší o tanec a vyzývá k fonetickému zpěvu. Je-li správně pochopena, může udržovati celý scénický aparát v tempu di foxtrota, jediném to přípustném *revuálním* tempu.

Mimo to je nezbytné nutno, aby tento nový *revuální* útvar byl důkladně proslávěn širokou komikou. *Prorestlý*, protože komika je jako houba, nebo jako protoplazma, množící se dělením. *Revuální* komika neznamená nutně dělat si ze všeho legraci, nýbrž také dělat si legraci pro legraci. Nemá novinkou, že dnešní smutné rozervaná doba má nebývalé sklony ke groteskní, absolutní komice. Tato komika přenesena na scénu je schopna uvést diváka do nejkouzelnějšího světa absurdnosti, ovládané nevyčísitelnou algebraou smíchu.

Nejkratší komikova cesta k divákovi je parodie. Proto právě má být jen startem k bezpředmětné, čiré komice, jejíž jediným pojtkem se skutečností je pouze smích.

Až budou všechny tyto předpoklady splněny, pak bude možno mluvit o *revui* jako o novém jevištním útvaru, úplně samostatném, který nebude ani odnožím, ani obozřením, ani konkurencí divadla.

Několik poznámek k tvorbě Jindřicha Honzla

Vítězslav Nezval

Generace, jejímž viditelným výrazem je „Osvobozené divadlo“, se narodila se skepsí vůči jevištnosti, oslněná fotogenií. Jediný Jindřich Honzl, přes to, že byl „sklamán ve zbožňování“ divadla, dovedl se od provočkařku ušetřit této skepsie.

Po realizacích Dedrasboru se uchyluje k těžké a smutné práci pro toho, jemuž je souzeno tvořit jevištím, které je mu odpěm — k smutné a těžké tvorbě literou.

Za těchto vigilí a jevištím v hlavě se utídnuje jeho obraznost v mapu her, rytmů a tvarů, takže jeho první, nesnadná realizace objevuje nám bo celého.

Pohrdaje již předem snadným úspěchem,

vybírá si uzavřené dílko jednoho z nejtemnějších a nejgeniálnějších básníků mladé Francie. Již touto volbou Ribémonta-Desaignese říká své veto modnímu hnutí, jež se snažilo v oných dobách restaurovati jeviště na velikých, starých kolech Comédie de l'arte.

„Něm ý k a n á r“, kruté miniaturní drama básníka apokalyptické inspirace a hlubokých hysterických očí, jímž bez ohledu na krásno promáká přirozenost ženy, muže a básníka, je před Honzlovou realizací básně bez pohybu a bez horizontů.

Honzl umísťuje jeho osoby na různé stupně scénického vesměra, do jejich zakletých

kruhů. Jeho obraznost daruje této vidině nové lidi a rekvizity, které slouží síle aktérů jako chórus bese slova a působí na krystalizaci tohoto mysteria.

Bylo třeba, aby trupci a těla herečky použili jako hlasu, aby ho učinili rejstříkem tam, kde by hlasivky nedověděly, leč upadnoucí do spánků.

Viděli v tom „biomechaniku“ zatím co jemu nelho, leč o nejmohutnější výraz básníkovy pohledu, pro nějž nestačila data příliš mladé herečky.

Honzl již tehdy zviditelňuje každý záchvěv básníkovy myšlenky. Dochází ke zcela novému umění zkratek, jímž jako zvěšenými detaily prosvětluje básníkovy dílo. Oproti starým symbolům jsou jeho názmany útočivé, smyslové síly a bezprostřední srozumitelnosti, takže vykonávají bezpečně svůj úkol: usájeti co nejbezprostředněji schopného diváka.

„Němý kanár“ zůstal nepochopen. A přece byl jednou z nejsilnějších rozkoší pro jemné a horoucí znatele nesnadné krásy.

Je třeba pokusit se o charakteristiku Honzovy metody, která byla zaměřována zcela neprávem, podle některých zcela vnějších zdánlivostí, s „konstruktivismem“ či s biomechanikou, ať je jich stejně vzdálena jako kterýchkoliv jiných metod současného divadelnictví. Daleko spíše nežli z nich, těžila z některých futuristických syntéz, pokud se v nich obrátil omen Esprit nouveau, jímž obredil Picasso malířství a Apollinaire poesii.

Tak jako se ztratila zdánlivě z Pisassových pláten příroda a z Apollinaerových básní osobnost, ztratil se zdánlivě z Honzovy inscenační metody člověk-herec. Příliš překypující naturalistický a psychologický herec neuspokojoval a nemohl uspokojiti v podstatě kubistickou duši, zaujatou pro vyvážený tvar, jaký se vyskytuje spíše v oblastech mimo personalitu, v oblastech mechanismů, v nichž se zrodilo Picassovsko-Satievské pojetí baletu nebo groteskní chapliniáda, těžící výraz z nohou a z pohybu lýtů, střežící cudně hru očí.

Avšak právě pro tento dočasný odklon od personalitu herce objevuje Honzl pro režiséra tvůrčí funkci inscenátora, to jest básníka, jenž by dovedl objevovati na scéně tvary mimo básníkovy slova a herečvů účinek, tvary, jež bych nazval planetami jeviště, zrozeznými z bývalých kulís a rekvizit. Do těchto novotvarů promítá vše, co do

té doby zatěžovalo herce, nutíc ho k charakterisování a zabarvování. Při vynalézání, podobajícím se vynalézání t. zv. filmových avangardistů, se řídí zásadou činiti scénický projev co nejvíce usilnější.

Respektuje ekonomii jevištního prostoru, avšak nikdy se nespokojí s „konstruktivismem“ žebříků a tělocviků, neboť v nich vidí stejně hereččině a nepřifomáre odhánějí od základního svého úkolu — od poesie.

Podřizuje svou scénickou poesii jen těm zásadám, které podporují její superiorní nadříváda. Proto se vyhýbá improvizaci a službě nápadů a podřizuje své výrazové složky přísně tematice, podobně tematické práci hudebníků.

Snad právě pro tuto přesnost byla jeho režie poctiváma hanlivým epitetem: intelektuální. Avšak svrhlo-li co divadelnictví z oblasti umění k naturalismům, byla to falešná spontánnost — zvláště, jež se dodnes máti, neboť není pravého umění mimo komposici.

A řádal-li Honzl od herců pohyby odlišné od realismu, klasicismu či expresionismu, nebylo v tom o nic víc biomechaniky nežli v oněch. Neboť Honzovi nebylo dopřáno spolupůsobiti s mistrovským hercem, jehož celé tělo bylo nenápadným mluvídlem, nýbrž s mladými adepty, u nichž bylo třeba docilovati překlesleními, násilnými vybočeními z logiky pohybů vše to, co mistrovský herec nachází v nepřetržitém zvlnění intonace. Vzpomeňme našich mistrovských herců, Václava Vydry, jenž téměř bez akcentu se vznešenou superioritou vytváří mrazivé a zdrcující peripetie, Eduarda Kohouta, jenž dělá a dojmá hamletovskou kanténošou hlouběji, nežli někdejší virtuosové hrůzy, lekma jezera, reflektorů Evy Vrchlické, ježliž slovo jako kolébka hýká drama a jeho tisícové zákmuty, vzpomeňme těchto mistrovských herců, a upamatujme se na Honzovy zkonšky, podobající se hodinám konservatoře, cirku a magii, abychom pochopili, proč jeho režie si navykla rozobohovati mrtvé rekvizity a činiti je souhvězdími.

Jako neupustil Jindřich Honzl nikdy od přísné komposiční práce, zahrnuje příliš snadno účinné efekty, stejně se nedal odvrátiti po málo „úspěšném“ „Němém kanáru“ od moderní dramatické poesie, ja věren jejím krásným a nevzděčným dílům.

Objevil vše, co se dalo objeviti z Apollinaireových Prů Tirésiových a daroval nám jejich lyrism, polarisující neustále mezi

vážným a groteskním. Viděl jsem osm představení tohoto malého arcidíla, jehož úspěch se dostavil pozdě po premiéře za účasti anonymního, předměstského, sobotního občanstva, jásajícího nad nevinnou výrobou dětí za zvuků celé symfonie Zanzibarského lida, jejíž ztělesňoval s nenávrtnou lůbezností K. F. Burian, přehlující dětské balonky.

Toto představení dalo Osvobozenému divadlu dva z jeho znamenitějších herců: Neděla, Nálevku, probudivší v nich smysl pro groteskní lyrismus, na němž budují své základy k novému herectví, basujícímu na jasných tóninách.

Odkazují čtenáři na úvod a prolog Průš Tírésiových, kde se setká s objasněním principů tohoto nadrealistického dramatu, jež našlo dramatickému umění novou prostotu, nový způsob interpretování myšlenky, prostičké rytmy a velkolepou přímočarost, jež jde k cíli elementárními účinky, zatím co dosavadní dramata směřovala k zakuklování se zápletek.

Honzlové se podařilo proměnit toto drama v podívanou a v hudbu; použiv recitačního umění, reformoval je jako kdysi sborovou recitaci. Odnali herce obsahové cesury a četným enjambement, která porušují

jazyk recitátorů, činice z něho řezanku, vytrubovanou na kothurnech.

Spoléhaje na svou invenci, nebál se Honzl realizovati dosti chatrnou Golfovu satiru Methusalem, v němž satirické elementy mají odpudivost Grozových karikatur, nemajíce jejich lehkosti, a kde splývá lyrismus s bombastem, metafora s alegorií, blaga s banalitou. A právě na této hře objevilo se jako málokde Honzlovo kompoziční umění se vši tematickou propracovaností, se scénickými zkratkami a zvětšeninami, s dokonale oživujícími transparenty. V Methusalemu je přímo školská ukáška Honzlovy režijní metody.

Po stránce fečí dospívá se tu k novému druhu dramatické slovní instrumentace, dachapněžní a logičtější, nežli nemálo pozdější voiceband. Na vhodných místech komponuje Honzl se slov textu rytmické sblaky, jejichž kontrapunkt obsáhne víc charakteristiky, nežli se jí podaří vzbuditi nejrutinovanějším karšitům.

Po stránce vizuálního vytváření ve smyslu nové symbolisace tu najdeme právě invenční bohatství.

Hle, jak znázorní mimo slova revolta ldy, jež umlká své měšťácké rodině za nedovolenou láskou:

PRVOTŘIDNÍ CUKRÁŘSTVÍ

*Nejlepší jakost všeho druhu
pečiva, dortů na objednávky
Zmrzliny a bonbony*

FRANTIŠEK KLENER

PRAHA III., CHOTKOVA 14



Ída sotva viditelná za závoji svého panenského lože odřívá stova lyrického snu, zatím co teta, jejíž starostí je klid domácnosti a punčochy, je jevištně přetvořena rekvizitou v pavoučka, jenž místo punčoch spřádá po jevišti bavlněná vlákna. Ída uvědomujíc si více a více sílu své lásky, vychází ze závoje, odhazuje svůj rubášovitý kostým a v revoltě odhodlaně zpřetrhává tetě všechno její předivo, aby předstoupila až k obecnstvu pro vyznání všeho smutku měsíčanské lásky. Metaforické invence (pavouk, závoje) není jen použito k nápadu, ale jako temata, jenž je schopen obměny a vývoje.

V revoluční scéně nenechává vstupovati revolucionáře oknem, jak předpisuje autor, nýbrž z věcí Methusalemova bytu, z věcí, v nichž vidí právem zhuštěnou energii dělníků, energii, jež se proměňuje ve své tvůrce v okamžiku jejího osvobození za revoluce.

V Hoffmeisterově Něžestě dokázal, kolik lehkosti, zpěvnosti, pohyblivosti a humoru lze dosáhnouti při minimálních prostředcích scénických, hereckých a sujetových, stejně jako v Mahenových Trosečnicích jak mnoho dokreslující a tvůrčí činnosti dává dramatická změna ruka režiséra nového typu, jímž je Honzl.

Jeden z největších zápasů mu bylo podniknouti při Vančurově monumentálním Učíteli a žáků, jehož slovní nádhra, spojující při každé větě jeviště se světem a vesměrem mimo scénu, se zdála býti těm, kdož si navykli čísti divadlo v jeho tradicionalistické kánoničnosti, neinterpretovatelnou. Honzl při nedostatku hereckých sil dokázal omyl tohoto mínění, neboť se mu podařilo dáti Vančurovým větám tak rytmickou dramatickosti, jaké si zaslouhuje jejich skulpturní tvář.

Zbývá oceniti obětavost mladých herců Osvobozeného divadla, Svozilové, Matysové, Ráďa, kteří a vědcnosti a oddanosti setrvávají po boku Jindřicha Honzla, stávající se jeho citlivou a tvárnou hmotou, nahrazující mistrovství službou ideálu, horoucností a vyúsilující práci, která je počátkem hereckého mistrovství, jako je primadonství jeho koncem.

Teprve ti, kdo pečlivě studovali text her, jež inscenuje Honzl, poznají, kolik pravé tvorby je v jeho režii, a rozšíří ho od režisérů-aranžérů a uvědomí si, že umění je veliká oddanost „a ani ctižádost a ani touha líbiti se komukoliv“.

KNIHTISKÁRNA „ORBIS“

PRAHA XII., FOCHOVA 62

DOPORUČUJE SE KU PROVEDENÍ

PRACÍ TISKOVÝCH VŠEHO DRUHU

TELEFON Č. 519-4-1*

Z DOPISŮ

Vážený pane,

reaguji tímto na Vaši výzvu v „Redu“. Mladý člověk — myslím ovšem člověka inteligentního — nemůže říkat, co se mu líbí v Osvobozeném divadle, nechce-li mluvit o samozřejmostech. — Spíše výtky: 1. ideologické (chcete-li theoretické), 2. praktické. — 1. Jednostrannost, nechci říci šablona konstruktivismu. Neznám fráze, jej definující. Vyžadují však krajní působivost. Proto nemohu souhlasit se schematicností, jež — bojíme se — převládá v kreačních Osvoboz. divadla. Hloub, k podstatě, bez ohledu na dosavadní machu — i konstruktivistickou. Tvořit nelze dle receptu. — 2. Vest pocket revue. Popularisace! A ještě k tomu dadaismus! Kasovní kýž, na který chodí děvčata z „bohejších deseti tisíc“ po desáté. Několik třeba vtipných nápadů nestačí na umělecké dílo. A vtipnosti z trampské fraseologie! Jinak se to nedá nazvat než štupeček vkusu davu — a při tom mu to prý mělo být soli do očí. A místo vážné práce celé Osv. divadlo ve vleku této slátaniny! Snad ještě několik výtek čistě technických — ale ne. Bylo by toho mnoho najednou.

Doufám, že mně laskavě promínete těchto pár řádek, které mají zdraznit můj živý zájem na Osv. divadle. Buďte ujistěn, že v nich není žádné osobní antipatie — naopak, respekt a činné ocenění Vaší dosavadní činnosti, rovněž pak přání zdaru v budoucnosti. — Jsem si jist, že Vám na něm záleží ještě více, než mně.

S přátelským pozdravem

Váš Julius Feilber.

Odpověď redakce: Děkujeme Vám za Váš cenný zájem a dopis. Ve hlavní věci týkající se „šablony konstruktivismu“, myslím, že se shodneme theoreticky, až si pročtete článek „O modernost v českém divadle“ a prakticky: to co bylo vytvořeno v „Němém kasáru“ a v „Prsech Tiresiových“ nového nemůže být machou (v pojmu novosti není machy) a to, co jste viděl v „Učíteli a žáku“ bylo zcela z jiné oblasti než realizace předěllé. „Trošeničci“ byli cirkusem v námětu autorově, ne však pro nás; byli nově přetvoření ke scénické realizaci.

Vest Pocket Revue není ani „Faust“ ani „Ze života hmyzu“. Není to „popularisace dadaismu“, ani jiného uměleckého ismu, ale je to jednoduché a velice; HUMOR. Proto, že tento humor je tak všecný, proto divadlo lidé navštěvují. Je to humor pro jeviště a na jevišti vytvořený spontánně. V tom je jeho cena. — Všemna tedy vlastní máru. V úctě R.

Požadavek diváků.

Diváci se musí účastnit hry!

Pevný text at odpadne — ponežad v opačném případě by se stali opět z diváků herci. Autorův text slouží by pouze k tomu, aby pozornost zástupu diváků byla upjata v jedm směr. Byl by jakýmsi návodem, komentářem k vlastní hře, provozované — improvizované — nyzřejšími „diváky“, vskutku však z poluúčinkujícími. Tento komentář je vložen do úst personifikovaným předstávám (jako pravda, vrpoura, láska, vítězství, zákonn at d.), o kterých se zmiňuje L. Moholy-Nagy, a chanickými figurina-

mi. Ty mají za úkol vzbudití které jsou znázorněny me v spoučinkujícími mylenkové pochody, které vyplývají z oměch personifikovaných představ. — Oko, které dosud tškalo neradostně po pomalovaných kulíšech a žalostných kostěmch, bylo by usvokojováno filmem a svoketelnými barevnými hrami. Smyslu šichovému, zanedbáváním a zadržněmu, dostalo by se v ůmí, které vzbuzují počity a vzpomínky velmi důležité pro tvůrčí hereckou činnost bývalého diváka.

Jádro hry, logický a nezbytný řetězec, at je předvedeno na loutkovém divadle, jež by sloužilo k znázornění přičin a jež by bylo prvním, nejzákladnějším podnětem. Odtud by spoučinkující vycházeli a tvořili by pomocí svrchu uvedených prostředků (hudba, radio, film, patetické figuriny, světelné hry, šichové emoce, polit. agitace) další scény hry.

Je-li tedy již nutno hrát, at hraji loutky! Neboť, nahrazujeme-li na jedné straně z dánilivý divadelní svět skutečným (= z podnětů působících na „diváky“ vznikají nepředvídané t. j. skutečné účinky), a nahrazujeme-li profesionálního herce spoučinkujícími tvůrčím „divákem“, je na druhé straně, loutek, zapuzen a jeviště reálný život, který je znázorňován rekvizitami (loutkami); a vzniká zde nová realita, neboť loutka znázorňuje jen to, co předstává, je, kdežto herec zůstává soukromou osobou, byt představoval Hamleta.

Zádáme tedy:

Nechte nás hrát!

Odeslatel:

N. Berger a W. Duschek.

Odpověď redakce: Váš velmi originální dopis postrádá hlavně původnosti námětů. Neboť nechceme adoptovat: Moholy-Nagyho, filmy at Eggešingovy nebo Chaplino-vy, loutkové divadlo, barevné hry Hirschi-Protische a t. d. k tomu, aby vzniklo nové divadlo. — Zásadně: jsme proti tomu nedávno proslé- mu naturalismu (v. Kerzeš- cev, Pottécher, Friče a ost.), který máš umělost dění — a skutečnost divákovu. R.

ČTĚTE A ROZŠIŘUJTE
nejlepší satyrický časopis v ČSR.

Čtrnáctideník.

TRN

Číslo za 1 Kč. Roční předplatné Kč 22^{.-}.
Satyra - psina - fóry - karikatura.

Redakce a administrace Praha II.,
Karlovo nám. 15/III.

JINDŘICH HONZL

režisér Osvobozeného divadla vydal u nás
DVĚ KNIHY O DIVADLE:

ROZTOČENÉ JEVIŠTĚ

Úvahy o novém divadle. 55 ilustrací v textu.
Cena Kč 27^{.-}.

O MODERNÍM RUSKÉM DIVADLE

Vyjde v nejbližších dnech. S množstvím
ilustrací. Cena asi Kč 18^{.-}.

Z REPERTOÁRU OSVOBOZENÉHO DIVADLA

vydali jsme:

A. HOFFMEISTER:

NEVĚSTA

Revue, balety, karikatury, Kč
12^{.-}, spodp. na Japann Kč 21^{.-}.

G. APOLLINAIRE:

PRSY TIRESIOVY

Nadrealistické drama o 2 jed-
náních s prologem. Přel. Jar.
Seifert. Ilustr. J. Šíma. Čís.
na Japann Kč 27⁵⁰.

J. COCTEAU:

SVATEBČANÉ NA EIFFELCE

Podívaná. Kč 7⁵⁰.

VOSKOVEC & WERICH:

VEST POCKET REVUE

Tu- 1 cizozemské radovánky
v 19 obrazech.
5. vydání Kč 8^{.-}.

Nakladatelství ODEON - Jan Fromek, Praha III, Chotkova 11

RED

Po konfiskaci nové
opravené vydání

8

měsíčník pro moderní kulturu



1. MÁJ V MOSKVĚ

květen
1928

6 Kč

30 VYOBRAZENÍ

 DEON

spolupracovníci: collaborateurs: mitarbeiter:

Hans Arp - Guillaume Apollinaire - J. Bake-
rová - Blaise Cendrars - Chaplin - Giorgio de
Chirico - H. Chomette - J. Delteil - Theo v.
Doesburg - V. Eggeling - J. Pučík - P. Halas -
E. Lisickij - André Masson - Vadim Meller -
Moholy-Nagy - P. Mondrian - O. Mrkvička - P.
Muzika - Nazimová - V. Paladini - Man Ray - Jar.
Rössler - Jar. Seifert - Jos. Šima - Philippe
Soupault - K. Teige - B. Věclavěk - J. Voskovec

ReD

REVUE SVAZU MODERNÍ KULTURY „DEVĚTSIL“. Vychází 1. každého měsíce, kromě prázdnin. REDIGUJE: KAREL TEIGE, PRAHA. Redakce zastupuje v Brně Dr. B. VÁCLAVEK, Brno-Židenice, Vaškova 11. Vydávatel a nakladatel: Jan Fromek, nakladatelství ODEON, Praha III., Chotkova 11. Předplácí se za rok 60 Kč, za půl roku 30 Kč, jednotlivá čísla po 6 Kč. Pro cizinu valutární úprava.

Tel. 42200. Čís. účt. 2071.

redaktor: ——— *Věškeré žádosti pro redakci adresujte: — Envoyez toute la correspondance concernant la direction de la revue:*

directeur:

Schriftleiter: KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague-Tchécoslovaquie

Čís. 8. N° 8. N° 8.

Květen 1928. Mai 1928. Mai 1928.

ReD, revue internationale illustrée de l'activité contemporaine. Publiée par l'Union des artistes modernes „Devětsil“, à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Éditeur Jan Fromek, librairie. ODEON, Praha III. Chotkova 11. Abonnements: Un an (10 numéros) — 60 Kč, un numéro — 6 Kč. Pour l'étranger d'après le change du pays.

ReD, internationale Monatschrift für moderne Gestaltung. Schriftleiter: KARL TEIGE, PRAG. Herausgeber: Verein für moderne Kultur „Devětsil“, Prag. Verleger: Jan Fromek, Odeon-Verlag, Prag III. Chotkova 11. Abonnement: Ein Jahrgang (10 Hefte) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III. Chotkova 11.

SOCIOLOGICKÉ NOVINKY

SOCIOLOGICKÁ KNIHOVNA SV. 5

R. W O R M S

ÚVOD DO STUDIA LIDSKÉ SPOLEČNOSTI

CENA Kč 18'—

O. MACHOTKA

SOCIOLOGICKÁ KNIHOVNA SV. 6

ZD. ULLRICH

SOCIOLOGIE V MODERNÍM ŽIVOTĚ

CENA Kč 16'—

NAKLADATELSTVÍ „ORBIS“, PRAHA XII

TANEC DÍVČÍCH KOŠIL*Jaroslav Seifert*

Dvanáctero dívčích košil
se suší,
květinové krajky na prsou
jako kružby v oknech chrámu gotického.

Pane,
opatruj mne ode všeho zlého.

Dvanáctero dívčích košil
je láska,
bra nevinných dívek na slunečném trávníku,
třináctá košile, pánská,
je manželství,
které končí nevěrou a ranou z browningu.

Vítr, který proudí košilemi
je láska,
sladké povětří, jež obklopuje zemi,
dvanáctero povětrných těl.

A těch dvanáct dívek ze vzduchu
tančí na zeleném trávníku
vítr něžně těla modeluje
ňadra, boky, důlek na břichu,
rychle otevřte se, oči moje.

Abych jejich tanec nepřerušil
kles' jsem zlehka pod kolena košil
a když některá z nich upadla,
lačně jsem jí vdechl mezi zuby,
kousaje jí při tom do šadra.

LÁSKO,
kterou vdechujem a jíme,
ZKLAMÁNÍ,
o kterém všichni víme,
LÁSKO,
která potkáváš nás všady,
Nie
a všechno dohromady.

Ve století páry, elektřiny
máme radši bary nežli křtiny.
Láska se dnes do pneumatik pumpuje.
Romantice lásky je již odzvoněno,
neplač, neplač, hříšná Magdaleno,

VÍRA, MOTOCYKL, NADĚJE.

Ze sbírky „Poštovní holub“

malíř Josef Šíma

Karel Teige

Mezi první soubornou výstavou, kterou Josef Šíma uspořádal v Praze (v Topičově Šalonu) roku 1925, jež ukázala vývojovou retrospektivu jeho tvorby, a mezi přítomnou expozicí, která přinášá soubor jeho děl posledního data, v časové poměrně krátkém období, odehrálo se v Šimově produkci cosi jako přelom a přerod, překročení hranic jednoho a vstup do jiného světa. Roku 1925 dospěl Šíma k abstraktivismu jako k poslednímu důsledku kubismu, k čistému a osvobozenému malířství, k obrazům, jež prosty sujetu, tematů, prosty všech napodobujících a zobrazujících zřetelů, byly toliko rovnovážnými a harmo-

nickými soustavami barev a tvarů. To znamená, že dospěl k závěrečnému, nulovému bodu malířství v historickém smyslu toho slova, k překonání malířství jako umění figurativního, ikonického a imitativního. A od té chvíle klade se problém malířství nově: malířství jako nezávislá barevná a grafická báseň.

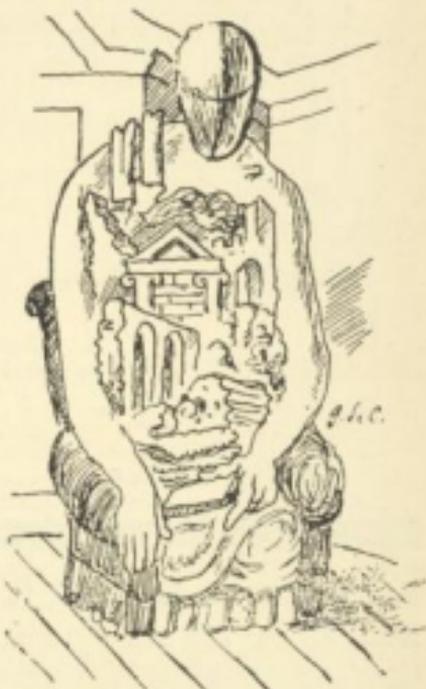
Šíma po definitivním překonání a vyloučení ikonické stránky malířství zdůrazňuje jeho funkci poetickou. Ve chvíli, kdy malířství se vysvobodilo od svých imitativních povinností, ve chvíli, kdy se zároveň poesie zbavila své ideologické přítěže, začíná se chápat, že svobodné umění je toliko

jediné v tisícových formách. Je poesie, malba, tanec, hažba jsou vášně navzájem nezmírněným přibuzenstvím analogií, vzájemnými korepondencemi na zákládě jednotnosti umělecké inspirace a emoce, je zkrátka všechna umění mají též zrod, a že po odúmrti umění jako fernesla žije jen jedno umění, absolutní poesie, bohatá a záhadná jako všechna úroda psychického života.

Šima hledá novou malířskou poesii v souručenství s moderními básníky. Ne nadarmo ilustruje Seiferta, Dellača a moderní francouzské poety ve svém nádherném albu „Paříž“. Ovšem, nejde zde o ilustraci, nýbrž o grafický ekvivalent. A nová díla Šimova, která vám ukazuje tato výstava, vstupují do končin poesie, na rozhraní surreálistického a poetického. Těmito novými obrazy nejde již o otázku formy, deformace, formální syntese v první řadě, nejde o žádné estetické formulky ani normy. Jsou, chcete-li, spíše mohutným a hlubokým protestem proti naturalistickým, klasickým, pozitivistickým a racionálním konvencím. Osvobozují se od kašlon filosofocko-logicko-formálních předpisů. Surreálistus je v podstatě poslední etapou, osudově nutnou, básnického antiracionálního subjektivismu a romantismu. Surreálistus, počtem intuicionismem Bergsonovým a psychoanalytismem Freudovým, prohlašuje zánik universitami sankcionovaných, katedrových způsobů myšlení, obecnou devalvací intelektuelních a cerebrálních hodnot, diskvalifikaci logiky a abolicí všech tísných racionalistických norem. Prohlašuje bankrot klasického, pozitivistického latinského ducha, nenávidí intelektuelní merkantilismus kapitalistické Evropy, která se sama odsuzuje k zániku. Surreálisté, vzdání tísnivého dozoru tradice i profesorské estetiky, chápejí umění jako bezprostřední projev podvědomého života, jako záračnou, svobodnou, nekontrolovatelnou a fantastickou hru obrazů, přibuznou halucinacím narkotickým a snovým; jejich poesie žije viron ve vyšší realitě jistých sociálních forem, dosud opomíjených, ve všemochnosti snu, v samozřejmosti a osvobodivou sílu hry. Svoboda je stav, v němž rozkvétá nejbujnější fantasie a v němž její výtvory se stávají jedině platnou realitou. Svoboda vnitřního života, po níž moderní člověk, spoutaný konvencemi evropské morální a materiální civilizace, tak žízni, není než magickým tajemstvím poesie. Revolta proti pozitivismu a intelektualismu, ne-

schopnému pochopiti podstatu a sílu života, ve jménu života žitého v nadskutečném světě poesie.

Obrazy Josefa Šimy zrodily se z týchž psychických stavů a konfliktů, z nichž vznikly básně a romány G. Ribémonta-Desaignese nebo Philippe Soupaulta. Nejen proto, že na příklad Šimova „Evropa“ je barevným výrazem toho, čemu dal v románu „Le Nègre“ Soupault výraz slovní. Záhadné, chimerické, bizární a monstruózní tvary Šimových maleb jsou obrazy negativního života: snu; stejné vlnění a každodenní, a



Giorgio de Chirico



Kresba - Dessin - Zeichnung

(Cliché „La Révolution surréaliste“)

André Masson

stejně nesrozumitelné a nadmyslné jako je život snu. Obrazy Šimovy právě tak jako básně jeho vrstevníků, zrodily se tak, jako kdysi sfingy, delfini, kentauzi, andělé, draci, ďáblové; jsou to produkty symbolisující a mytologické síly života snu a dramatu podvědomí.

Surréalismus, i v malířství, a i v dílech Šimových, představuje nám krajní intuitivní romantismus. Každý romantismus, ostatně plným právem, neví, že v umění jedna a jedna se rovná dvěma. Popírá pozitivisticko-naturalistická hlediska a chce probuditi temné oblasti sentimentality a hlubiny nitra. Osvítí obrazy nikoli spektrem praktického světla bílého dne, ale infračervenými reflektory snu, mytha, černokněžnickým fantasií. Surréalistické malířství zjevuje svou přibuznost s takovými Jamesem Ensorem, Chagallem, Chiricem, Redonem, chcete-li i s Hieronymem Boschem a flámskými primitivy, a zajisté i s Rimbaudem, Lautréamontem, Hoffmannem a E. A. Poem. Básní čistě duševní stavy prostřednictvím jakýchkoliv grafických prostředků. Přirozeně, že technika a estetika ztrácí tu svou váhu. Hrozí často tomuto poetickému a surréalistickému malířství nebezpečí státí zřetelně literárním a ilustrativním. Šíma nicméně je z těch vzrácných a nejsilnějších malířů-básníků, kteří silou svých básnických a malířských kvalit, neomylností své malířské kultury, dovedou tomuto nebezpečí čeliti.

Úvodní slovo katalogu Šimovy výstavy v Aventinské Mansardě (březen-duben 1926).

TOVÁRNA NA KNIHAŘSKÉ
ZBOŽÍ A KALENDÁŘE

B. JUST

PRAHA XVI, SMÍCHOV

PLZEŇSKÁ TRÁVA ČÍSLO 67

Vyrábí vazby nakladatelské, bibliofilské, vazby knihovní, kalendáře

VÍTEZSTVÍ

Kohout zpívá já sním a větvoví hýbá
Svémi listy které se podobají ubohým námořníkům

Okřídleným a oráčivým jako falešný Icaros
Slepčí gestikulující jako mravenci
Zrcadlili se v dešti v odrazech na chodníku

Jejich smích zhuštěný ve vinné hrozny

Neodcházej již ode mne démante jenž jsi promluvil
Spi sladce jsi doma všechno ti patří
Mé lůžko má lampa má prostřelená čapka

Pohledy drahocenné safiry broušené v okolí Saint-Claudu
Dny byly čistý smaragd

Vzpomínám si na tebe město meteorů
Vzkvétaly ve vzduchu za noci kdy nic nespí
Zahrady světla kde trhal jsem kytice

Už tě mrzí nahánět strach nebesům
Ať si schovají svou škytavku

Je těžko si představit
Do jaké míry úspěch otupuje a uklidňuje lidi

V ústavu mladých slepců se ptali
Nemáte nějakého mladého okřídleného slepce?

O ústa člověk pátrá po nové řeči
Již gramatik žádného jazyku nebude mít co říci

A tyto staré řeči jsou tak blízké smrti
Že je to věru jen ze zvyku a z nedostatku odvahy
Užívá-li se jich ještě pro poesi

Jsou však jako nemocní bez vůle
Na mou věru lidé by rychle přivykli němohram
Mimika úplně stačí v kinu

Uminíme si však mluvit
Pohybujme jazykem
Trubme jako postilion

Chceme nové zvuky nové zvuky nové zvuky
Chceme souhlásky bez samohlásek
Souhlásky jež hluše předí
 Napodobujte bzučení káči
Nechť duní dlouhý nosový zvuk
Mlaskejte jazykem
Poslužte si hluchým chrochtáním toho kdo nezpůsobně jí
Zdušené vrzání chrchle by poskytlo rovněž krásnou souhlásku

Rozmanitá labiální krkání rozezvučí vaše rozhovory polnicemi
Uvykněte si kručení podle libosti
A jaké písmeno vážné jako zvonůznění
 Ve vzpomínkách

Nemilovali jsme dosti radost
Viděti krásné věci nové
O moje milá pospěš si
Pomni že jednoho dne vlak nedojme tě
 Již

Dívej se naň jak nejrychleji můžeš
Tyto železnice jež cirkulují
Vymizí záhy ze světa
Budou krásné a směšné

Dvě lampy hoří přede mnou
Jako dvě smějící se ženy
Skláním smutně hlavu
Před žhoucím výsměchem
Ten smích se šíří
Všady
Mluvte rukama luskejte svými prsty
Tlucte se do tváří jako na buben

O slova
Za Erotem a Anterotem v slizích
jdou do myrtových hájů

Jsem oblohou města

Naslouchejte moři:

Jak moře stěná v dálce a křičí osamělé
Můj hlas věrný jako stín
Chce být naposled stínem života
Chce být o moře živoucí nevěrný jako ty

Moře jež zradilo bezpočet námořníků
Pohltní můj velký křik jak božstva utopená
A moře za slunce nesnáší než stín
Jež vrhají ptáků křídla rozevřená

Slovo jest náhlé je to běh který se chvěje
Přistup a pomoz mi lituji rukou
Těch kdož je vztyčili a kofili se mi vespolek
Jaká oasa paží mne přijme zítra
Znáš onu radost viděti nové věci

O hlase mluvím řečí moře
A v přistavu v noci v posledních krčmách
to jsem já paličatější než hydra lernská

Ulice v níž plavou mé ruce
Se subtilními pesty zkoumajícími život
Odhází leč kdo ví kdyby zítra
Ulice zůstala nehybná
Kdo ví kudy by vedla má cesta

Pomni že železnice
Vyjdou z mody a budou opuštěny v krátké době
Viz

Vítězství především bude
Dobře viděti do dálky
Viděti všecko
Zblízka
A aby vše mělo nové jméno

(Z »Calligramme«)

ČTENÁŘŮM A ODBĚRATELŮM *ReDu*

Po ukončení I. ročníku *ReDu* vydány budou krásné celoplošné desky podle návrhu Karla Teigeše. Cena desek bude Kč 18—, s poštovním Kč 1950 ● PŘIHLASTE SE ZÁVAZNĚ NEJDĚLE DO KONCE KVĚTNA, JEŽTO DESKY ZHOTOVÍME POUZE PODLE POČTU PŘIHLÁŠEK ● Objednávky přijímá každé knihkupectví jakož i

NAKLADATELSTVÍ „ODEON“, JAN FROMEK, PRAHA III.

Chotkova 11 — Telefon číslo 433-00

nikde

Charles Chaplin

To jest má země. V jejím přístavu spouští kotvu loď přání. Tam neuzavírá žádné lano unavenému poutníku odchod z paluby námahy. Tam končí honba za zlatem. David a Goliáš žijí bratrsky pospolu. Žádný uličník nemusí rozbíjet okenní tabule, aby někdo jiný našel práci. Nikoho nenapadne bláznivá myšlenka, že kůže a lůj tluč hlad. A při pohledu na ubohého Charlie se moudře a s lehkým studem usmějí jako když si staří vzpomenu na své mládí: „Tak podivný tedy byl svět.“

Daleko je ta země. Ještě stojím ve svých botách a opírám se o svůj žarovný proutek. Vždy znovu vztahuji ruku a poznávám příliš pozdě, že pozdrav platí šťastnějšímu v mém stínu. Prostírám slavnostně tabuli a čekám marně, protože cesta ke mně je příliš obtížná. Po mých ramenech stoupají mnozí do výše, ale já se nesním ani páť: A co já?

Hladověl jsem, bojoval a tloukl kolem sebe. Až se má bolest vybila v chechtotu. A nyní se celý svět směje nade mnou a zná mne jako clowna. Dobře, že tak mnozí netuší, jak bolestné poznání vytvořilo smích. Potom by se již jen usmívali a ze dna úsměvu odloučí se někdy slza.

A někteří by lehce svařili želo. Nechtějí být probuzeni ze sna. Omamují svým smíchem bolestné city. Nechce se jim Hamleta v clownu. Přesto jsem zcela lehce pohnul spánkem světa. Bolelo mne, že „Zlaté opojení“ bylo spdlám k pohoršení. — Komu mám sloužit? Rozhodnutí je lehké. Kdo tančí po provaze, může mít těžší jen v sobě.

Však vidíte, jak „oni“ mne na provaze obtěžují. Lidé mrou smíchy, vidouce mne. Velmi mnoho jsem pracoval. Lze-li pokládat za práci vzbuzovat smích.

Patrně jednou na to zemru. Dav se na novinářskou vteřinu zarazí, jako o sylvestrovském večeru ve „Zlatém opojení“, ale nový iprýmař vypálí ránu, a Charlie, clown, je zapomenut.

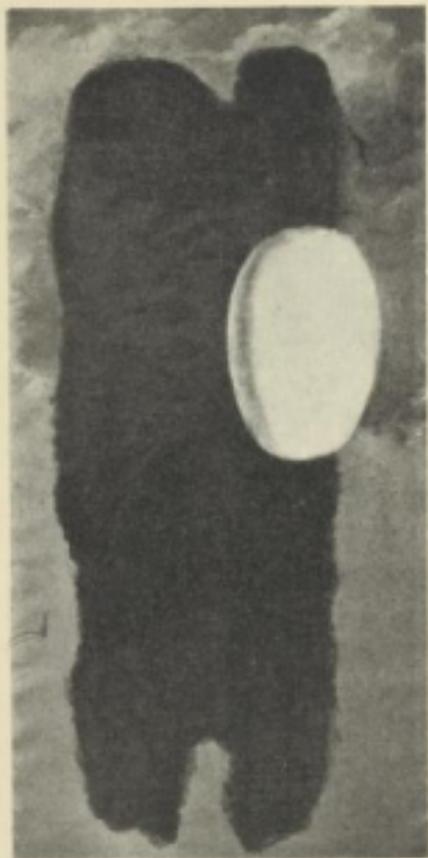
Bude-li potom několik lidí vědět, že zemřel v clownu také Hamlet, chci vesele zvléknout své nemožné boty a odplížit se tiše do

NIKAM.

K berlínské premiéře „Cirkusu“ napsal Chaplin pro nedělní „Berliner Tageblatt“ tento podivuhodný doprovod, tím zvláštěji proto, že jeho příští film bude se nazývat „Nikde“.



JOSEF ŠÍMA: *Basrelief 1928*



Ml. 1927



Potenciál 1927

JOSEF ŠÍMA



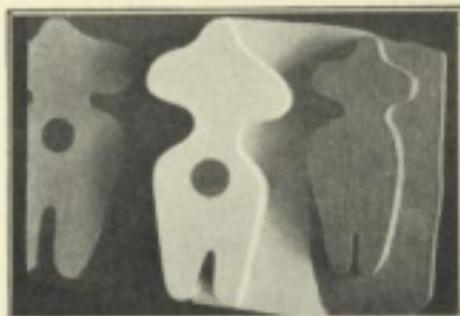
Krow 1927



Neskutečná těla I. 1928

JOSEF ŠÍMA

hans arp



relief

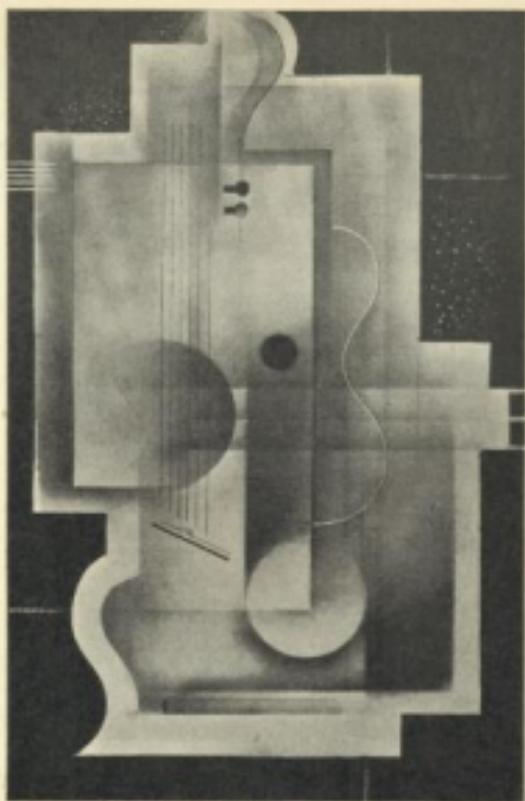


František
MUZIKA

asparagus

Nature morte

Stilleben

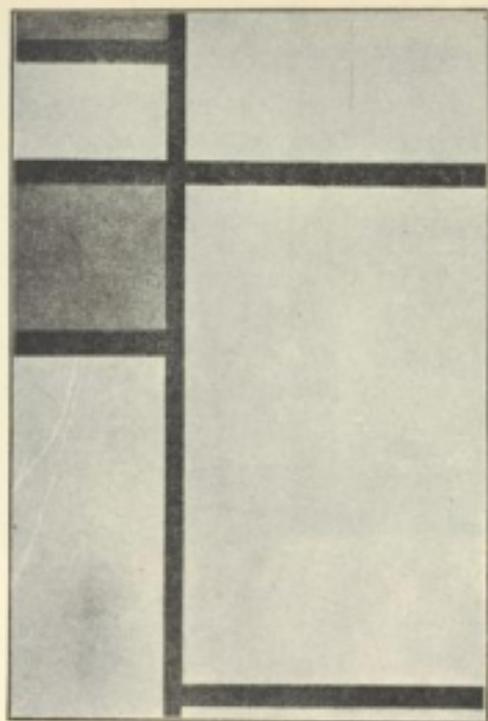


Zátíží - Nature morte - Stilleben

1927

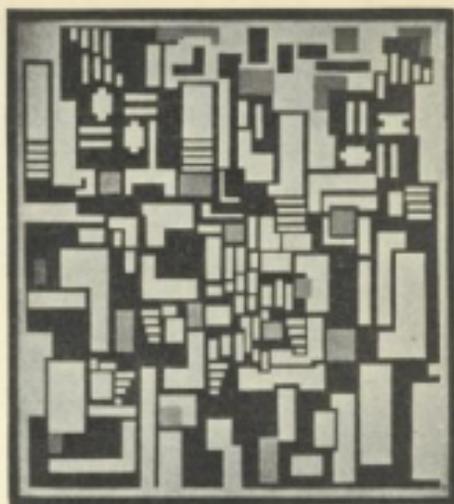
O. MRKVIČKA

285



Obraz - Tableau - Bild - 1925

Piet Mondrian



Obraz - Tableau - Bild

1917

Theo van Doesburg



Plakát - L'Affiche - Reklamplakat

(Photoplastik)



Cirkusový plakát - L'Affiche pour
un Cirque - Zirkusplakat

Oly and Dolly sisters 1925



Charles Chaplin:

Cirkus

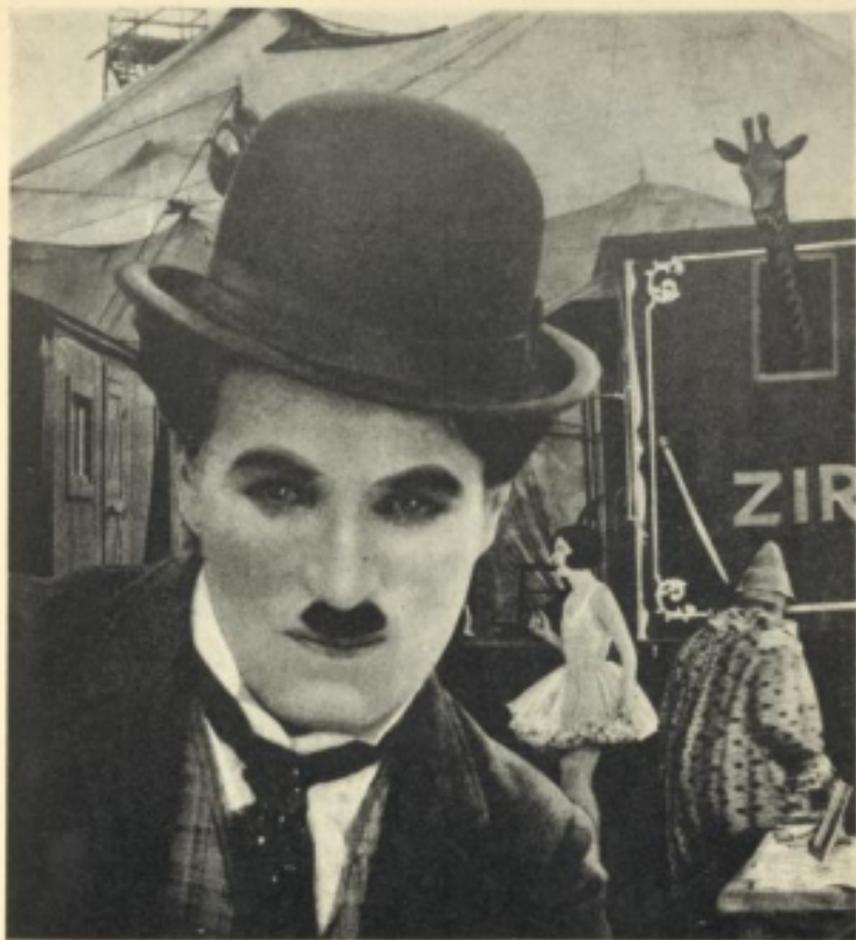
Charlie Chaplin:

Zirkus

Charlot:

Le Cirque

C H A P L I N



Cirkus

Le Cirque

Zirkus

CHAPLIN

289



Alla Nazimova

CHAPLIN



JOSEPHINE BAKER

tančila v Praze v dubnu 1925

VELKÝ ÚSPĚCH

V PRAZE

PAMĚTI
JOSEFINY
BAKEROVĚ

V CIZINĚ

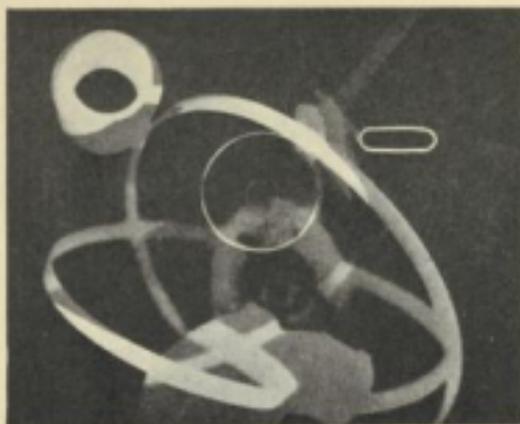
CENA POUZE Kč 15.—

PĚKNÁ VYPRAVA, KRESBY A OBÁLKA ADOLFA HOFFMEISTERA. K DOSTÁNÍ U VŠECH KNIHKUPCŮ

NAKLADATELÉ KVASNIČKA A HAMPL, PRAHA XII.

GRÉGOVA 8

291



Man Ray
&
Henri Chomette

Abstraktní film
Cinéma abstrait
Abstrakter Film

Znázornění radiotele-
fonickeho rozhovoru
Moskva — New York

Moscou parle par T. S. F.
à New-York

Darstellung eines radio-
telephonischen Gesprä-
ches zwischen Moskau
und New York

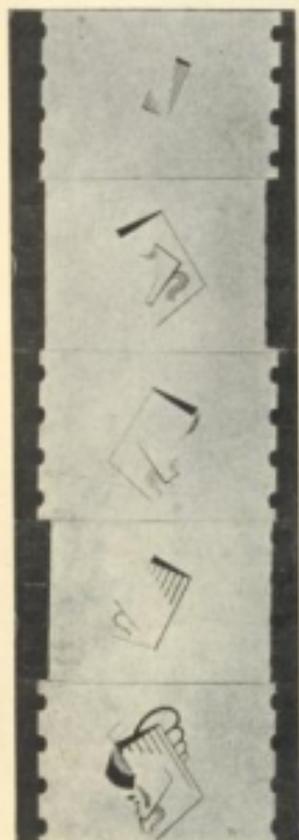


VIKING EGGELING

Diagonální symfonie

Symphonie diagonale

Diagonalsymphonie



Film



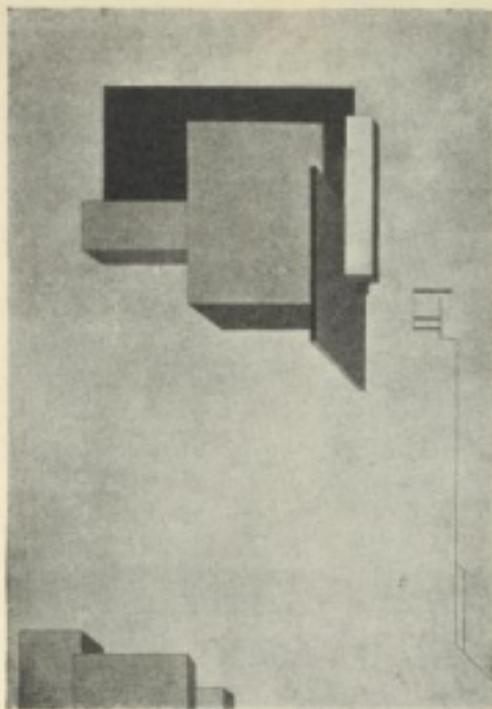
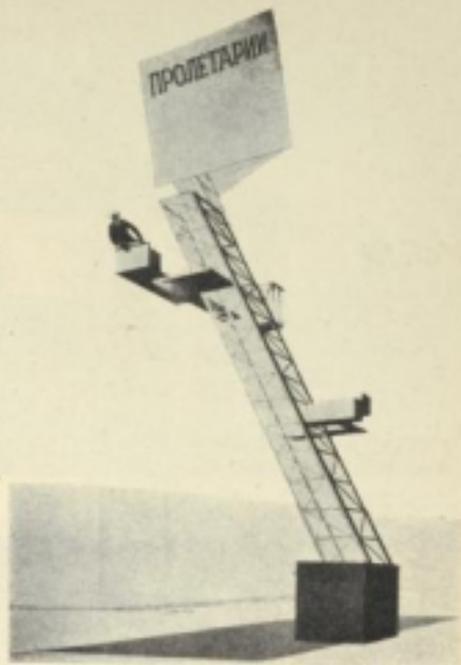
„БОБА ТЕПЕРАЦИЊ“

Divadelní maska - Masque théâtrale

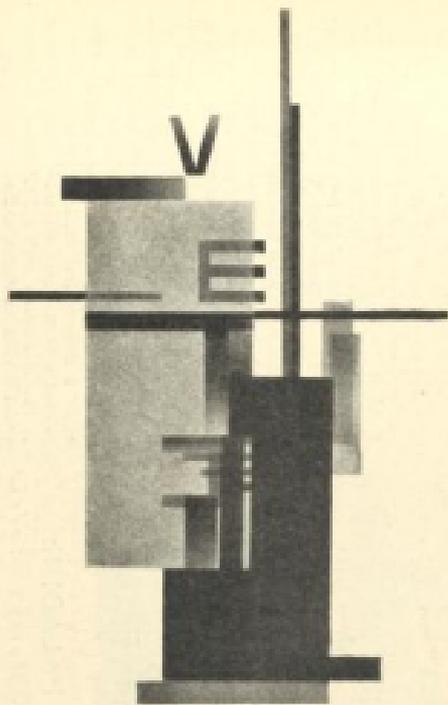
Theater-Maske -- ШКИЦ ТЕА-МАСКИ

1927

VADIM MELLER - ВАДИМ МЕЛЛЕР

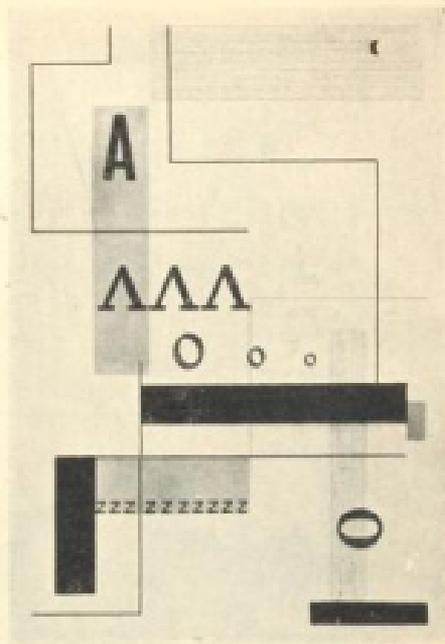
*Prooun**Революція - Трибуна - Реднер-Трибуна*

E. LISICKIJ - E. ЛИСИЦКИЙ



Fotogram Photo Photogram

JAROSLAV RÖSSLER



Typografická kompozice — Composition typographique — Typomontage

(Z knihy: Konstantin Bilibin: Škola, jej doručil Josef a Helena)

Olomouc 1927

KAREL TEIGE



PALADINI: *Jonglerie*



VICINIO PALADINI:

*Seriové domky. Maison en série
Wohnhausertyp*

Která práce jest osobně autorovi nejmilejší?

Italové řečtu spole s nakladatelstvím ODEON vydá v nejbližší době originální sborník básní DEVĚTSMLU

POESIE

Kaiba vytvářena bude v bibliofilské úpravě Italskou Orbis na italském ražném papíře ve 120 prosedjých číslovanych výtacích, v úpravě Karla Teigeho.

Zastoupeni budou autoleji Biondi, Balas, E. Konrád, Malinová, Serval, Seifert, Vančina, Voskovec a Závada. **Kaldý autor stiskne v této sbírce po jedné své práci, ať básně či prose, již poskládá sám za svůj nejlepší, a kterou také vlastnoručně podepíše.**

Cena číselnaného výtaku na italském ražném papíře s devíti podpisy autorů v **subskripční do konce května L. r. Kč 75** —. Prvních 15 výtaků bude svázáno do obokobné vazby s anglické kování linou Terešy v Praze. Cena vázaného výtaku v Kčs Kč 100 —. Po vydání bude cena zvýšena.

Subskripční příbíděky přijmá každé knihospectví a nakladatelství

ODEON, JAN FROMEK,
Praha III., Chotkova 11.

VICINIO PALADINI

Mezi autory současně italské avantgardy spouštěje na sebe zajímavý zjev: Vicinio Paladini, jenž příběhem svého tvořícího vývoje dovedl se vynořovat i téměř všemi hlavními proudy naší doby. První symbolistická perioda jeho malířství vrcholil obrazem „Barva domu“. Další období futuristické příblížil autorovi zasněženému vůdci futuristického malířství Umberto Bocciasimu. Vliv moderních německých autorů dá se stopovati v dalším období kubistického-mechanistického. V poslední době kladl Paladini mezi tak zv. „formální realismem“ a konstruktivismem. Zároveň začíná Paladini pracovat ve filmu (scénické stavby) a v architektuře. Na frenezním pobřeží v Říma bude v nejbližších měsících postavena serie jeho obytných domků, jejichž návrhy reprodukuje. Tyto projekty dovedějí, že Paladini řadí se k mezidobrodí formě racionalistické a konstruktivní architektury, která má být je dnes v Itálii teprve v prvním počátku. Paladini je rovněž autorem zajímavé knihy o moderním umění Sovětského Ruska, vydané v Římě r. 1926.

W. Galati.

František HALAS: GEDICHTE

BLUT DER KINDHEIT

*Verlorne Gegend im Schlaraffenland
wo Schlange Hausgeist in der Docke von Schelmerei schläft
gebt mir wieder*

*Verüdet zum Maulaffen-Fang die Fallen
tückisch kommen rinnängige Schatten
horch das Getrippel der Rumpelgeisterchen in Regenschwällen*

*Von den Kinderstunden der letzte Flaum abfließt
bist irregegangen in den Jahren dein
und von ferne der Schutzengel bergruft betrübt*

ASRAEL

*Ihr werdet unsre Flügel erkennen
und es wird schon spät sein
Asrael wird sie uns zwingen
in den Sargschrein*

*Sarg abgestandener Fisch bäuchlings nach oben muß rollen
auf dem Weiher der Stille
wer schließ die Holzwanne
daß sie so weich will quellen*

*Dann bleibt nur der Engel
un! wird rührend blicken
Blut aus tausend Adern
wird die Kreuze flecken*

*So allein wie ein Hut in der Garderobe
wird die Chrysantheme auf dem Grab sich ducken
so sehr Sulamith ähnlich
wärmst nicht mehr die erstarrten Knochen*

*Nackte Ruten beben ohne Rosenrot
böse Vilen peitschen uns blind die Augen
damit wir sagen kein Sterbenswort
was wir gesehen haben*

*Doch einmal halboffene Rosenmünder
im tückischen Frühjahr verraten alle Lust
vergeßt vergeßt daß unten sind Würmer
und riecht an uns.*

Nachdichtungen von Paul Eisner.

Pan Peroutka, pan Čapek a opět pelargonie

Julius Fučík

Do 6. čísla Ředu napsal jsem článek o úloze, již hraje generace bratří Čapků v našem politickém životě. Ve 12. čísle Přítomnosti odpověděl — pan Peroutka. Hodil-li kamem do hejna, nezrve se přece husa za rohem. Pan Peroutka byl tedy potrefen. A protože má ke generaci bratří Čapků věkem i základem právě tak daleko jako k našl, přesvědčil mne tím, že jsem se v jedné věci poněkud zmýlil: nejde o generaci, jde o kliku. Nemění to sice nic na charakteru jejich podniků, ale padá tím i trochu toho pozlátka z firmy, která zněla slavnostněji, když bylo možno mluvit o generaci úloze.

Tedy pan Peroutka. Pan Peroutka začíná tím, že mne prohlásí za příkladnou mlu. Načež popíše šest obsáhlých sloupců. Konečně, snižování odpárců je také metoda a lze jí dát dokonce nádech „duschaptnosti“, použije-li se jako argumenta refrénu s libou asonancí „Fučík — fučí“. Já za sebe mohu panu Peroutkovi prozradit, že jsem se hned na začátku vzdal epigramatických citátů o perutích a peroutkách, o dřavcích a vřabcích a že jsem si naopak vytvořil úplnou iluzi o výšce jeho osobnosti, jen a bych se nezalekl té propastné prázdnoty, která zela z jeho článku. A vytvořiv si tuto iluzi, uasmyslil jsem si vyloužit mu některé věci, o nichž, zdá se, nemá ani ponětí. Ve váši slušnosti, prosím. Proč by se také panu Peroutkovi nedostalo jednou zacházení, jakého si nezaslouží.

První z těchto výkladů týká se ovšem páně Čapkových pelargonii. Ze prý dělám ze soukromé záhavy veřejnou věc. Ale jak mohu já zesoukromnit něco, čeho pan Čapek užívá soustavně jako veřejného argumentu, když se mu to či ono nehodí do krámu? Pan Čapek zcela pravidelně opakuje jednu jednoduchou zahradnickou komedii: když napíše nějaký článek, který vyvolá nepřijemnou polemiku, když se přihodí nějaká nepřijemná událost, k níž by bylo třeba zaujmouti stanovisko, p. Čapek zmizí z dostřelu a projeví na veřejnosti úplné desinterese, jež podle něho je zcela pochopitelné, kdyžž úroda či neúroda vinnohradské flory cele zaujímá jeho mysl. Není tedy důvodů, proč bychom měli jeho pelargonie chápati jako soukromou věc, když přece on sám ve své statečnosti a nezáludnosti dělá z nich svůj obranný štít. A naopak je třeba mířiti na tento štít, protože za ním se skrývá ten, koho chceme zasáhnutí. Nejde-li takový argument k podstatě věci, jde alespoň k podstatě osobnosti a to je také něco, uvážíme-li, jak hroší kůli má klika páně Čapkova. Bylo mi třeba napsati článek revolverové povahy, aby pan Čapek alespoň natolik vypadl ze své úlohy, že prozradí několik svých znamenitých charakterových znaků.

Druhý z našich výkladů týká se vzdálenosti páně Čapkových očí od špičky jeho nosu. Pan Peroutka mne napomíná, abych nezapomínal na svůj for-

mátek, mluvě o úzkém obsoru Karla Čapka. Nevěděl jsem sice, že se takto měří hodnoty, ale pamětliv slovo Peroutkových o své drzosti, dám slovo Karla Čapkovému samému: „Kdybych měl zvednout ve jménu lidskosti protest proti nějakému bezpráví kdekoliv ve světě, považoval bych především za svou povinnost buď se o něm osobně přesvědčit nebo se aspoň spolehlivě informovat...“ píše ve své odpovědi, zdůvodňuje, proč nevyhověl žádosti nějakých „mládenců“ (mezi nimiž viděl prý také mne), aby podepsal protest českých intelektuálů proti fádění běhlo teroru v Bessarabii. O Bessarabii bylo napsáno velmi mnoho článků i knih, a nás i za hranicemi, uprchlíci z bessarabských žalářů vypravují o rumunské soldatesce na veřejných protestních schůzích, Liga pro lidská práva aranžuje záchranné akce, všemi novinami procházejí někdy nedementované zprávy o tisících zavražděných obyvatel Bessarabie, Paměť Istrati píše o ní ve svých knihách, Barbusse odjíždí do Rumunska, aby se o skutečnosti „osobně přesvědčil“, je však v Bukurešti zadržán a zbit — pan Čapek o tom všem neví zřehla nic. Řeknu: vidí si tedy sotva na špičku nosu. Pan Peroutka rce: drzost. Dobrá! Připustím-li však, že pan Čapek o tom ví a odpoví přes to tak, jak dle vlastního doznání odpověděl oněm „mládenčům“, mohu připustit dále jen jedinou věc: že pan Čapek je podlý, úžasné podlý a zbabělý. Račte?*)

V třetím výkladu nám půjde o státo-
tvornost. „Gerace, o niž mluvíme“,

*) Pan Čapek, mimo jiné, nazývá mne dr-
zým, proto, že jsem psal o Pankrácích trest-
níc, a lhářem proto, že jsem necitoval vše,
co řekl o právech politických vězňů. Nepo-
važoval jsem skutečně za nutné užití proti
němu věty, jejíž citace se tak horlivě do-
volává; otázka poň vězňů, říká v ní „křičí po
nápravě; naše republika nemůže na sobě
sobě nechat odium, že poskytu-
je méně politických svobod než
stará monarchie“. Takové odůvodně-
ní je ovšem hodno muže dnešní demokra-
cie a udělal jsem opravdu chybu, že jsem
i na něm neukázal ten obrovský úpadek my-
šlení v Čapkovských řadách. Jinak mluviti
o lži a pravdě nemá práva ten, jenž trestan-
ci světovali v podstatě něco docela jiného,
než potom napsal ve svém svědectví.

řiká pan Peroutka, „začala se učít nestydt
se za budování.“ To by ovšem nebylo nic
zlého. Ale nestydatost této generace (kluky)
je docela jiného druhu. Pan Peroutka říká
dále: „... majíc na vybranou, zda podpo-
rovat budování nebo mu překážet, učinila
rozhodnutí, kterého nikdy nebude li-
tovat, i když teď se pase mnoho mno-
nehodného na té louce.“ Náhodou,
pane Peroutko, o to právě šlo. Stavěl jsem
přece do protikladu to, co by měl dnes
učiniti skutečný přesvědčený demokrat a
to, co činí p. Čapek a jeho kolegium právě
v době, kdy „se pase mnoho nehodného na
té louce“. Vytýkal jsem právě tu státo-
tvornost za každou cenu, která je chápána je-
nom jako mlčení nebo přitakání ke vše-
mu, co se u nás dělá se strany vlády, ať už
je jakákoliv. Konstatoval jsem právě, že
tuhle páni podporují ve všem bu-
dování buržoazní diktatury u nás, nechlípejce
se pranic na to, že se to poněkud líší od
původních dispozic a z toho právě jsem od-
vozoval jejich přimknutí se k linii těžké
buržoazie. Tím háře, držel-li palec tomu, co
sami považují za „nehodné“ (jaké to přá-
telaké slůvkot!). Poukazoval jsem na to, že
zostření a vyhranění třídních rozdílů do-
stoupilo už takového stupně, že i tak zvaná
pokroková maloburžoazní demokratická li-
nie je likvidována (a jakým způsobem) a
pan Peroutka mi to jen laskavě potvrdil.
Zde a ještě na jiném místě. „Pan Fučík“ —
píše Peroutka — „praví Čapkoví: Pane,
vaše láska, demokracie, je zavřena na Pan-
kráci. Ale to je lest: docela žádná de-
mokratická není zavřena na Pan-
kráci. Jsou tam zavřeni komunisté.“ —
Dobré jitro, pane. Neřká-li vám nic váš de-
mokratický cit o svobodách (náboženské-
ho vyznání, politického přesvědčení a pod.),
jimiž se demokracie honosila a není-li vám
již znám pojem „občana“ — jsme dohod-
nuti a není proč bych vám dále namuloval,
že jste demokrat, když říkáte, že jim nejste.

Za čtvrté bude nám vykládati o zákno-
ných přednostech Českosloven-
ské republiky. Pan Peroutka cituje
ještě jednou nadšenou větu Čapkovu o „vše-
líkých a bojných zákonech, svobodách, in-
stitucích, hádech, výhodách“ atd. a dodává:
„Jestliže někdo, kdo dovede posoudit rozdíl
mezi věcmi a kdo ještě znal rakousko-uhers-
skou monarchii, porovná její poměry s dneš-
ními, řekne nepochybně, že Karel Čapek
má pravdu.“ Nepochybně to není tak ne-

pochybné, když pan Peroutka o něco dále v téže Přítomnosti cituje svůj názor, že by „republika neměla se chovati k politickým vězňům s m e n š í blahovoleností, než jakou i císařské Rakousko pokládalo za vhodnou“. Nepochybně také našli bychom celou řádku takové „menší blahovolenosti“ i v jiných případech, ale v tom není jádro věci. Ať pan Peroutka srovná léta 1918—1928, ať si uvědomí vývoj událostí v těchto letech, a pak ať hledá „svobody, instituce, řády a východy“, jak se v nich odrážela „vláda lidu“. Víím, že o tom nenapíše nic upřímného, ale bude snad přece jen opatrnější ve svém nadšení.

Byl to rozkašný redaktor tohoto listu Karel Teige, který, aby zabránil konfiskaci, před výpočet akcí legalisovaného i nelegalisovaného bílého teroru v mém článku, vsunul jména Maďarska a Rumunska,*) předpokládaje, že ti, jichž se to týká, dovedou číst mezi řádky. Jeho předpoklad v případě pana Peroutky byl naprosto falešný. Je to vlastně vědecky tragický omyl předpokládati dobrou vůli. Je tedy třeba říci přímo panu Peroutkovi,

zabaveno

zabaveno

*) Přiznávám se, že je mi těžko polemizovat s vtipy pana Peroutky o sovětském Rusku. Hloupost je jediná věc na světě, proti níž jsme bezbranní. Snad bych tedy mohl doporučit panu Peroutkovi, aby si přečetl některé spisy o SSSR; je jich už velmi mnoho, bibliografii nalezneme ve sborníku „Deset let diktatury proletariátu“ (Kom. nakl., Praha, 1927). V případě potřeby jsem ochoten půjčit mu některé z nich; snad ho bude zajímat, co to je diktatura proletariátu, jaká je ústava SSSR, jaké je jeho sociální zákonodárství a jaká je jeho historie.

Nuže, pokud víím, má na takový výčet pan Peroutka už hotovou odpověď: mluvíte-li o tom, je to komunistická sentimentální a fňukání. Možná, že pan Peroutka má skutečně tak citlivé srdce, že se rozplácne, když slyší o persekuci revolučního hnutí v Československu. Ani my však nemáme rádi citlivé násiiníky a už proto jsme s nimi v křížku. Pro nás je takový výčet měřítkem situace, proti panům Čapkům a Peroutkům, je nám „málovicím faktem“. Ukazuje dnešní stav „demokracie“, s níž jsou tak zcela spokojeni a ukazuje celý ten jejich „základní“ politický postoj. Pan Peroutka uveřejnil v poslední Přítomnosti dopis Štastného, útočníka na

dra Kramáře, který boj za práva politických vězňů nazývá zbabělostí. Šťastného projev je snad přiznačný pro to, proč se t a k z á h y dostal přímo z Pankráce do vládních služeb. Ale to nás na něm nezajímá. Zajímá nás to, že Peroutka dává bez poznámky místo názoru, který hájí zbabělostí po starém, dávším požadavku buržoasních demokratů, za nějž kdysi bojovali s veškerou vehemencí. Opustili tuto frontu, tak jako opustili všechny fronty, jichž už dnes pro sebe nepotřebují. Chtěl jsem ukázat, že buržoasní demokracie i podle názorů Čapkovské kliky, tak dojemně a ne nadarmo shodně s nejvyšším jejím představitелеm, je „demokracií“ pouze pro buržoasii a že nikdo, ani ten největší demokratický chvasťoucn se neozve, když uplatnění jejích teoretických zásad je odpíráno dělnické třídě. S pomocí páně Peroutkovou, který tak otevřeně přiznává že „demokracie pro komunisty neplatí“, se mi to, doufám, plně podařilo.

PANORAMA

O RUSKÉM FILMU vyšla nádherně vypracovaná publikace pod názvem „Russische Filmkunst“ v nakl. E. Pollak v Berlíně, obsahující 144 reprodukcí z ruských filmů a uvozená Alfr. Kerrem. Podává přehled no ruské filmové produkci, pokud ovšem nehybné obrázky mohou svědčiti o filmu. Předností ruského filmu je, že opustil sentimentální románové příběhy. Největší ruské filmy jsou filmy o historických událostech, vynikají nesmírnou věcností. Rusové nemají nic obcházeti, odtud otevřenost a přímost jejich libret. Věcnost považuje za přednost ruského filmu také Kerr, jenž snad příliš zdůrazňuje hereckou tradici ruskou. Neboť kvality ruského filmu jsou především také spec. fotografické. — M. Szczyka, 271. polský konstruktivist, zřídil se loni v srpnu v Tatrách při výstupu a zabíjel se. Polská moderna tím přišla o svého nejinitiativnějšího ducha. Poslední číslo jím založené revue „Dźwignia“ je věnováno jeho památce. Od malířství v němž se dobral nejzásadních důsledků abstrakce, přešel k architektuře, byl však iniciativní i ve filmu. Stál uvědoměle na straně revo-

Díla a knihy
v prostém i bibliofilském
provedení
dřevoryty
exlibris
dodají nejvýhodněji

KNIHTISKAŘI KRYL a SCOTTI

v Novém Jičíně - Morava - Telefon č. 203

Po sedmi letech
znovuzřízená
HENCLOVA TISKÁRNA
„GUTENBERG“

doporučuje se k spec.
tisku knih a časopisů

ŽÁDEJTE VZORY A ROZPOČTY

PRAHA II.,
Václavská ul. 18
Telefon 429-34

BAUHAUS DESSAU

nábytek a bytová zařízení

REPRESENTACE
PRO ČSR
PRAHA II
SPÁLENÁ 33
ARCHITEKT
JAROMÍR
KREJČAR

KNIHA HUMORU I

J. ROMAINS:

OBROZENÉ MĚSTEČKO

Drobný příběh

13 ilustrací

A. HOFFMEISTERA

CENA Kč 12-50

OD TĚHOŽ AUTORA VYŠLO:

DONOGOO- TONKA

Humoristický kinoromán

ILUSTROVAL J. ŠÍMA

CENA Kč 19.-

NA JAPANU Kč 27.-

ODEON-J. FROMEK

PRAHA III., CHOTKOVA II



luňního proletariátu, spolupracuje v dělnických Estech, divadle a j. V reakci, nastalé v Polsku dočasnou stabilizací starého řádu, byl poměkud osamocen. — P. Kovárna a přeložil si můj článek „Vzkříšení románu?“ z 3. č. Řadu do starých estetických pojmů, a v této podobě si s ním zapolemisoval v 1. čís. „Signálu“. Kde já sleduji funkce epické prózy, podkládá mi staré pojmové harampáci „formy“ a „obsahu“, aby jimi ubíjel mé vývody. Nemám chuti dávat p. Kovárnovi lekci z literární historie. Konstatuji jen, že mu s radostí přenechávám jeho názor, že román „věčně by smrti“ (ale o tó jsem právě mluvil, p. Kovárno!), toto měšťácké přesvědčení o věčnosti dmešních útvarů, jakož i jeho individualistický omyl, že rozličné typy románů v dějinách byly jen věci osobnosti autorů a neměly co činiti s historickými obdobím lidské společnosti. Za klivé fečnické otázky, co si počnu s Poem, kdyžtě já mluvím o štěpení dnešní prózy, mu děkuji. Nakonec mu jen gratuluji k základní větě estetiky jeho a patrně také „druhé viny generace“, že jsou jen romány dobré a špatné, a prosím jej, aby věci, proti nimž polemisoje, nečetl jen za stolem v kavárně. B. V.

NOVÝM ČINEM, který ukazuje československou demokracii z té nejlepší její stránky, je policejní zákaz druhé Spartakiady. Nejenom, že jde při tom o zřejmé provokační libovůli, která nadřazuje všem podnikům jedné části občanstva (státní podpory sokolského sletu 1926, soc. dem. olympiádě 1927 a už i Orlu na rok 1929), aby druhé části máštlím bránila v její nikým neprotežované tělocvičné manifestaci; ale zákaz je přímo s právníckého hlediska úplně monstrum, neboť se jim zbraňuje podle paragrafů povolenému spolk. činnost podle jeho stanov. Jak je vidět, zotavila se naše demokracie z krise už tak, že polyká nejenom „štram“ vykládky daných zákonů ale i jejich křiklavé porušování. Rosteme!

A. C. HOST, redaktor klub literárních footballistů předal mi v sedmém čísle svého úpravného členského věstníku drobnou pozornost, která mně došla. P. Kvapil tu velmi užleď rozebral několik slov, které jsem zcela neoficiálně a nezodpovědně poslal na požádání p. Pasquiera v Institut Français a nazval je „spritní přednáška“. Pak mně, jak se sluší, pokropil obyčejnou mrtvou vodou, uživanou úpíštěm proti všem příležitostkům Devětilu a jeť obsahuje

rostok osvětlených vývěsk pp. Kodlička a Runtého, podle kterých každý člen Devětilu je a priori uměleckým frajerem, snobským ignoranem a nepoctivým chvostovcem.

Vše s důler kvitují k čláku p. Kvapilově nad tím, že literární skupina vypadá s máho referátu, podotýkám jen, že jsem se čláku vybasou příliž silným výrazem, které na mezinárodním poli Francouzského Institutu by byly zcela snad neparlamentně.

K zapeklité poměnce redakce HOSTA prohlašuji, že jsem jí požádal výher Devětilu o vyznačení mocného listu, který mi udělá „pouvoje“ projevovat veřejně své mínění o mladá české literatuře. Po úpídných prosbách mně Devětil „přijal na milost“ („pouvoje pro úpěch Vest Pocket Kevor“ na str. 148—171 je vzato z inzerované knihy „Sex and Wohnung“). O dalších inzerovaných knihách, W. C. Behrndt: „Der Sieg des Neuen Bauens“, a Le Corbusier: „Zwei Wohnhäuser“, jakož i Will Hammer: „Bild und Architektur“ bylo referováno v ústečném čísle na str. 191—199.

OPRAVA, V 7. č. Řady na str. 249 má státi titul Vančurovy hry správně SA (sakon), nikoliv SO.

NOVÁ ARCHITEKTURA. Upracováje na insert knih o nové architektuře, uvěřejdní na str. 101 t. 1, podotýkáme, že 7 vyobrazení ze štuttgartské výstavy „Die Wohnung“ uvěřejdněných v 5. čísle Řadu na str. 148—171 je vzato z inzerované knihy „Sex and Wohnung“. O dalších inzerovaných knihách, W. C. Behrndt: „Der Sieg des Neuen Bauens“, a Le Corbusier: „Zwei Wohnhäuser“, jakož i Will Hammer: „Bild und Architektur“ bylo referováno v ústečném čísle na str. 191—199.

SEZNAM KNIH » K M E N E «

obsahující všechnu moderní literaturu českou i přeloženou, časopisy, hudebniny a výtvarné publikace
zašle na vyzádání

KNIHKUPECTVÍ A ANTIKVARIÁT
ODEON-JANFROMEK
PRAHA III., CHOTKOVA UL. 11

CENA Kč 3,- I S POŠTOVNÝM
(ZAŠLETE VE ZNÁMKÁCH)

NOVÁ ARCHITEKTURA

Musíte se o ni informovat!

1

BAU UND WOHNUNG 1927

Závěrečná souborná publikace výstavy »Die Wohnung« ve Stuttgartu, s příspěvky 16 architektů, vydaná německým »Werkbundem«. Bílý nelesklý hladký papír velkého formátu DIN. Lidové vydání RM. 480. Celoplátěná vazba RM. 850

2

INNENRÄUME

60 obytných a hospodářských místností, jednotlivých kusů nábytku od 40 známých architektů různých zemí, vydal německý »Werkbund«. V celoplát. vazbě RM. 850

3

WIE BAUEN?

Nové stavební způsoby na výstavě »Werkbund« ve Stuttgartu. Brožováno RM. 480
Celoplátěná vazba RM. 850

4

ZWEI WOHNHÄUSER

Le Corbusier & Pierre Jeanneret. Napsal Alfred Roth. se 4 plány.
Kartonováno, jen RM. 280

5

DER SIEG DES NEUEN BAUSTILS

Napsal ministr. rada dr. W. C. Behrendt. Berlin. Vývoj naší nejnovější architektury až k stuttgartské výstavě »Werkbund«.
Kartonováno, jen RM. 280

6

WILLI BAUMEISTER

Obraz a architektura. 60 vyobrazení a barevná obrazová příloha. Celoplát. RM. 720

Akademischer Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., Stuttgart

TYTO KNIHY MŮŽETE OBDRŽETI V NAKLADATELSTVÍ
ODEON, PRAHA III., CHOTKOVA 11

RED

9

měsíčník pro moderní kulturu

VÍTĚZSLAV NEZVAL

a
KAREL TEIGE

manifesty
POETISMU

ODEON

1928

PRAHA

6 Kč

ReD

Tel. 45206. Čís. úč. účta 209071.

REVUE SVAZU MODERNÍ KULTURY „DEVĚTSIL“. Vychází 1. každého měsíce, kromě prázdnin. REDIGUJE: KAREL TEIGE, PRAHA. Redakce zastupuje v Brně Dr. B. VÁCLAVEK, Brno-Židenice, Vaškova 11. Vydavatel a nakladatel: Jan Fromek, nakladatelství ODEON, Praha III., Chotkova 11. Předplácí se na rok 60 Kč, na půl roku 30 Kč, jednotlivá čísla po 6 Kč. Pro cizinu valutární úprava.

redaktor:
directeur:
Schriftleiter:

Věkteré otázky pro redakci adresujte — Envoyez toute la correspondance concernant la direction de la revue

KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague-Tchécoslovaquie

ReD, revue internationale illustrée de l'activité contemporaine. Publiée par l'Union des artistes modernes „Devětsil“, à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Éditeur Jan Fromek, librairie, ODEON, Praha III. Chotkova 11. Abonnements: Un an (10 numéros) — 60 Kč, un numéro — 6 Kč. Pour l'étranger d'après le change du pays.

ReD, internationale Monatschrift für moderne Gestaltung. Schriftleiter: KARL TEIGE, PRAG. Herausgeber: Verein für moderne Kultur „Devětsil“, Prag. Verleger: Jan Fromek, Odeon-Verlag, Prag III. Chotkova 11. Abonnements: Ein Jahrgang (10 Hefen) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

Čís. 9. N° 9. Nr 9.

Červen 1928. Juin 1928. Juni 1928.

VÍTĚZSLAV NEZVAL a KAREL TEIGE: MANIFESTY POETISMU MANIFESTE du POETISME MANIFEST des POETISMUS

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III. Chotkova 11.

Edice **MARS**

Praha II., Spálená 19.

vypisuje subskripci na knihu fotomontovaných básní

v i l é m s z p y k
l a b u t i p i s n ě
s h u d e b. d o p r o v o d e m
e . f . b u r i a n a

žádejte

prospekt

Imaginace poesie bude po
prvé doprovázena fotomontážní syntézou, moderní
hudbou a voicebandem.

K dnešnímu číslu našeho listu je přiložen 4str. prospekt na Novou Ruskou Knihovnu, která právě začala vycházeti nákladem Melantricha.

ReD

9

Revue Svazu Moderní Kultura „Devětsil“ Praha 1928

Vítězslav Nezval

a

Karel Teige

manifesty poetismu

Vítězslav Nezval:

Kapka inkoustu

Karel Teige:

**Ultrafialové obrazy,
čili artificialismus**

Karel Teige:

Manifest Poetismu

1 9 2 8

305

KNIHTISKÁRNA „ORBIS“

PRAHA XII., FOCHOVA 62

DOPORUČUJE SE KU PROVEDENÍ

PRACÍ TISKOVÝCH VŠEHO DRUHU

TELEFON Č. 519-4-1*

BAUHAUS DESSAU

nábytek a bytová zařízení

REPRESENTACE

PRO ČSR

PRAHA II

SPÁLENÁ 33

ARCHITEKT

JAROMÍR

KREJČAR

306

Kapka inkoustu

Vítězslav Nezval

Kapka inkoustu v otevřeném plnicím peru je pro spisovatele něčím jako magické zrcadlo pro jasnovidce. Uvidíte v něm svůj malinký obličej. Špatná media se domnívají, že je to vidění z neviditelná. To jsou slabí spisovatelé, kteří při každé příležitosti popisují svůj obličejíček. Inkoust zaretušuje většinu chyb. Okultisté mají dobrou zásadu. Soustředěvatí se na jednu myšlenku tak dlouho, až se ztratí okolní svět a začnou vystupovati obláčky.

Máme-li vytvořiti nové umění, nezbyvá, než obklopiti se v myšlenkách nirvanou a býti soustředěnu tak dlouho, až se ztratí okolní svět a začnou vystupovat obláčky. Zapomenouti na okolní svět je pro medium nejtěžší úlohou z celé seance. Ano, jsme příliš zvyklí mysletí okolním světem.

Katolická církev končí své tisíciletí. Každý věk má odpadlíky. Důležitější otázkou pro ni jsou její konvertité. Lze mluvit o naší konverzi k nirvaně, přes to, že jsme se nikdy nevdálili její myšlenky? Viděli-li jsme svůj malý obličej, nebylo to vidění neviditelná. Ač jsme se nikdy nevdáli myšlenky nirvany, neměla naše seance úspěchu. Byli jsme špatně soustředěni.

Mnozí katolíci se děsí pravověrnosti. Vysvětlují si rozumově dogmata. Nedojdou milostí. Vykrucovali jsme se pevnému soustředění. Byl to snad děs z transu? Pro většinu patrně zvyk mysletí příliš okolním světem.

Všední den je nám všem dobře znám. Pracujeme pro neděli svých nepřátel. Ale naše neděle je naše budoucnost. Nezapomeňme, že katolická církev je kterási stará neděle, opakovaná již skoro dva tisíce roků.

Buďte tedy svědky mé seance nad nedělí. Uvažme, jak je těžké zapomenouti na okolní svět. Soustředění se děje poněkud. Mohl bych ze sebe vydávati předčasné skřeky jako šarlatáni. Potřebuji především důvěru ve své mediální schopnosti. Prosím, nevyrušovat zbytečnými otázkami. Budete-li dosti trpěliví a shovívaví, budou naše přísti neděle v překrásném transu.

Nuže, můj malinký obličej. Není na něm nic význačného. Většina rysů splývá s inkoustem. Neobávejte se. Inkoust je špatným zrcadlem narcisů. Za chvíli se z nich vytvoří neděle. Jaká? Především okolí, ale budeme hledět zapomínati. Vratme se k mým očím. Je v nich šikmá prozřavost. Zdálo by se, že jsem velmi dlouho plakával. A poušívám-li se nyní ještě poněkud, je to proto, abych nezhatil přílišnou vážností seanci. Stíny budou přecházet, aniž mi jimi budou přecházeti oči. Víím o nich. Buďte bedlivě pozorovatí.

Šavel oslepl od přílišného vidění. Tato slepota se stala osudem v katolické církvi. Je to ostatně milost. Soustředění je ulehčeno.

Nezasloužil jsem si oslepnutí. Proto je mi třeba vidět svět. Má každodenní dobří vnučkutí mne z něho odvádějí. Ostatně, v tom je pro nás záruka, že nakonec přece uvídím zaskvítí se naši neděli. Bude třeba být lískyplyným rekonstruktérem, abychom smyli s obrazu několik horních vrstev a neporušili při tom díla, jež září pod nimi.

Málokdo by se měl zdát tak bezmajetným jako epigon. V jejich zařízeném bytě jim ničeho nenáleží. Každý kousek jejich postele prošel naší rukou. Kolečka v hodinkách, či šrouby automobilového motoru, jímž svěřuji svůj čas, jsou dotýkány našima drahocebnými rukama. Proč bychom spělali? Uvědomíme si to. Krajky cizoložnic jsme protkali nitku od nitky, dřív než nám byly vzaty. Vratíme se pro to všechno jednou. Žádná leštidla neodstraní naše dotěky s jejich nábytkem. Ať se znepokojují.

Co není božho, je naše. Konečně tím, že oráme půdu, převzali jsme ji od boha. Není to již jeho stará hlína, z níž lepil Adama. Proto se nebudeme štítit lampionů. Věří je nad své nevěstky. Pověsíme je nad naše děti a nad naše lásky. Ale přestaneme jim ukazovati své nahé nohy v dancích.

To je důležitá kapitola. Ach, opravdu, syfilis je zlá nemoc. Ale syfilis prostitutek jest otrocká nemoc. Nebojme se o nahé nohy žen. Upadli bychom do lži, racinovské ctnosti aristokratů. Bojme se o důstojnost a otroctví, jež vždy hrozí tam, kde je možnost koupiti. Proto si zapovídáme přístup do kabaretů, barů a divadel. Jsou to výhodní skříň obchodů na prodávání nahých nohou.

Nekupujem a neprodáváme. Rozumějte mi dobře: V tom jsme podobni bohu.

Vratíme se pro to všechno. Vratíme nahým nohám jejich důstojnost. Neboť nebude zač kupovati. Nebojme se. Budeme nadále spát v postelích z našich rukou.

Z toho, co utkáme a ušijem či ukováme, zarážujeme divadlo faktů a tvarů. Budeme se obdivovati v divadle žárovce, kterou jsme lili v továrně. Co to bude jiného, než proměna hotových věcí, na něž jsme brousili v týdnu kolečka, zarážovaná námi, kdož je budeme osvětlovati. Budeme vás překvapovati celotýdenní prací, dobře seřazenou. Nač bychom se pak ještě starali o morálku. Neboť morálka je strach ze syfilitické nákazy a zlodějství, jež zasévají. Nebudeme počtebovati morálky. Oslepňme jako Šavel. Nechme ženy a muže, necht se milují. Tebdy se mé šikmé oči narovnájí. Bude jim možno slati romantikou jako v dětství.

Pojďte se mnou ke kolotočům a pomozte mi rekonstruovati naši neděli. Světla zametají soumrak s večera. Ano, chceme se překvapiti, k čemu všemu lze užívatí našich žárovek. Ukážeme si je každou neděli v se skupení, nad nimiž užasnete. Ukážeme, jak se vyjímá blaza vedle staniolu a hedvábí, jež jsme utkali v továrnách.

Varietní ilusionista nezastírá pravé tvárnosti světa. To dělají idealističtí básníci a humanisté. Nebodí se do naší příliž živé neděle. Varietní ilusionista způsobí neviditelným trikem, že dívka visí vodorovně ve vzduchu, aniž je patrná, kde je opěna. Chceme pomoci našich malých triků ukázati naši práci tak, abyste užasli.

Ilusionistovu přítelkyni uzříte před začátkem představení na podiu, zahalenou v podivuhodný závoj. Budeme v ní milovati princeznu. Odmysleme si vrstvu, jež přikrývá všechno — prostituci. Převlékneme ženy v našich básních a v našich divadlech

tak, že užasnete. Tušíte, oč běží? Jindy budeme pokračovati v našem vyvolávání naší neděle.

●
Každá idea je v podstatě dobrá. Všech bylo zneužito. Co počít s ideami?

●
Proklamuje-li idea boj, stává se čimkoliv opačným, podle toho, kým byla pojata. Též v všechny nejtěžší boje byly provedeny stoupenci této idee, různě pojaté.

●
Idea zbavuje činy osobní zodpovědnosti. Jest viníkem, jenž není schopen býti potrestán.

●
Boječtivost je ďábelská posedlost, vymyšlená k vyhubení či zeslabení lidstva. Ze lidstvo je obětí tohoto klamu, svědčí obzvláštní aureola, již je obestřena dramatickostí.

●
Pozornost lidí je soustavně odváděna od fakt a věcí k ideám. Odtud tolik zbytečného nedorozumění.

●
Fakta jsou snadno pochopitelná. Idea se snaží zatemnit fakta.

●
V každé ideji je zakuklené pokrytectví. Staví se vznešenou. Fakt je uskutečněním něčeho. Idea, slibující toliko, je nadutá jako člověk, holedbající se velkými činy do budoucna před člověkem, jenž již realizoval.

●
Idea se podobá návštěvě šibalského hoříče, jež hlásá každodenně: Zítřka se holi zadarmo.

●
Mít nepřátele se pokládá za heroičtější než mít přátele. To je jeden ze lstivých důsledků idejí.

●
Idea je jako hypnotisér. Lidé jí obětují dobrovolně svou soudnost.

●
Co s ideami? Nahradit je fakty, skutečnostmi, myšlenkami. Myšlenka se liší od ideje tak jako diagnóza od prognózy.

●
Chybné přirovnání: Říká se: Dívky krásné jako růže. Práze. Oč je velkolepější, konstatovati nad záhonem růží: Růže a krásné ženy. Sbledíte se s vůněmi, jichž jste nikdy nezpozorovali. Růže budou růžemi víc než kdykoliv před tím. Stanou se růžemi.

Fakta: V kolika básních jste se dočetli: Muž hraje v zahradě růžím a ony naslouchají. Oč vás více vzruší faktum bez personifikace: Muž hrál růžím a růže voněly.

Paprsek slunce na zdi pokoje v listopadu připomíná venkov. Zmizel. Ale představa slunečnice je s dostatek lahodná, aby nás zachránila od spleenu.

Marnost popisu a ještě jedna růže: Román. Západ slunce v pokoji. Jsou spisovatelé, kteří chtějí slovy vymalovat tento západ. Pozorují kus nábytku za kusem, pátrají po odrazech. Starší literární školy používaly mythologického aparátu. Lze vyvolat jedinou větou toto prosté mysterium: Slunce zapadlo. A v pokoji zbyla na ně vzpomínka. Růže ve sklenici za oknem.

Nechme přírodě její samostatnost. Nechme slavíka zpívat slavíkům. Jeho píseň je mi šramotem, jenž nic neznamená. Papoušek napodobuje dobře naši řeč. Bavil jsem se jím po určitý čas. Byl mi důležitým stupněm mezi slavíkem a gramofonem.

Děsíme se prázdnot. Slavíkem jsme si chtěli naplnit les. Z téhož důvodu jsme si stvořili víly, rusalky a vodníky. Dnes jsou bohdičky lesní restauranty, radio a parníky.

Ptáci pohrdají patrně papoušky. Vzali jsme je v ochranu pro jejich falšovanou lidskost, stejně jako jsme vzali v ochranu komedianty pro jejich falšovaný artism. Dnes jsme znudění oběma. Neboť papoušci nám připomínají ty z umělců, kterým jde o napodobení přírody. Smějeme se.

Nepločnost minulých věků je dokázána v dekorativní zálibě pro přírodu. Ženy, jež nosí šaty potištěné zahradou, nedůvěřují ve vlastní krásu, ani ve vlastní důvtipnost. Linie těla nesestárnou, poněvadž v nich bude chodit každý věk. Je třeba každodenního důvtipu v kosmetice.

Dobré umělecké dílo je trvanlivé svou konstrukcí a módní svou kosmetikou. Kdo tvoří kosmetické součásti z příliš trvanlivých hmot, zestará a stane se směšným jako člověk, který nosí třicátý rok svůj svrchník, poněvadž ho dal zhotoviti z kůže.

Mne zajímá slavík, na nějž hvízdají děti.

Všecky přírodní vůně nás osamocují. Připadáme si jako cizinci, kteří nemají nikoho a musí se utíkat do říše rostlin. Umělé voňavky nás sdružují. Užívající jich při toaletě, jsme podobni tisíci jiným lidem.

Příroda má tendenci k různosti. Umělec hledá podobnost. Příroda je bojovná. Umění společenské a smířlivé.

Holím se každodenně. V tom se podobám svému pradědečkovi. Žádný mne proto nenazve tradicionalistou. Z téhož důvodu je mi bližší Sofokles nežli Ibsen.

Hra fotbalistů se podobá navzájem. Je třeba nejkratší cestou doběhnouti míč a nejrychlejším trikem udělati gol. Všichni mají tuto snahu. Metoda je dohodou umělců. Pro obecnost je důležitější obratnost a dokonalost hry.

Umění má tu neblahou výsadu, že umí křísiti mrtvolu. Těžil jsem z tohoto špatného návyku. Mám alespoň tu zásluhu, že jsem je dovedl převléknouti do dnešních šatů. Z toho důvodu jsem travestoval Diogena, Manon, Jeanne d'Arc pierota. Dnes se loučím s archaismy. Chci umění modernější než velkoměsto. Neboť velkoměsta vznikala bez plánu a mají na svědomí krizi, kterou někdo přičítá novosti, místo aby v ní viděl zbytek zmatku, z něhož vznikla.

Jakmile řemeslo dospělo určité dokonalosti, jakmile uschl pot práce, jakmile přelétl týden lopoty, je tu hříčka, tento sváteční host. Je v ní tak dokonale zvládnutý materiál, že po něm není ani stopy. Toto zahlazení stop působí, že ji pokládáme za dílo přírody. V nejdokonalejších dílech je básník anonymně. Tím se připodobňuje přírodě.

Vzpomínáme Picassových slov: »Nikoliv hledati, ale naléztí. Žádné dílo není tvořeno jako cesta k druhému. Každé chce býti definitivní a přítomné. Není vývoje ve smyslu pokroku k nějakému ideálu.« A proto nepřeceňujeme důležitost metody. Proto nehledejme zvláštní klíč, jenž by obsahoval jakési odhalení tajemství. Nehledejme normu v několika specifických rysech, netvořme z nich theorii, neboť se v rukou slabých individualit změní stejně v šablonu, jako staré, dnes již vyježděné cesty, i když byly odvozeny z nejgeniálnějších děl. Nechtějme omluviti velikost Stravinského nějakými všeobecnými pravidly. Není v podstatě žádných klíčů k tvoření velikosti. Není profesionálních tajemství. Tajemství Picassa jest malovati nejen to, co vidíme, nýbrž vše viditelné. Tajemství Stravinského jest, že komponuje vše slyšitelné. Ověřme si to slovem polytonalita, ve skutečnosti jde o mnohem méně: zastíratí si uši klapkami dogmata a pravidel.

Opusťme též časem koncertní síně, poslouchejme zpěv venkovanů. Kterási krčma s harmonikou a houslemi. Melodie v c-dur doprovázená v f-dur. Potulní dráteníci, zpívající v kvartách koledu o Marii a Jesulátku. Pozastavme se někdy nad venkovským basistou či nad opílcem, zpívajícím smutnou píseň do kvapíku. A nebuďme

početili a nenapodobujme. Lze najít příklad ve znění zvonů, jazzbandu, jako ve zpěvu ptactva.

Přirovnějme vědomí k regálu o mnoha vrstvách. T. zv. tradiční uvázli v některé předposlední zásuvce. T. zv. moderní, t. j. orthodoxní stoupenci některé moderní školy berou z nejhornější zásuvky, jež jest přeplněna aktualitami současného života. Toto je nesporně povrchní moderna, jež parafrasuje a přijímá za obecná pravidla »dobovost«¹ či vymoženosti některé opravdové tvůrčí individuality. Opravdu tvůrčí jednotlivec není vázán poslední vrstvou svého vědomí. Jeho tvoření je smělé, neukázněné, to jest nepodléhající kázní jiného tvůrčího individua. Dovede vyprázdnovat v libovolném pořadí vrstvy svého vědomí, směšuje jejich obsahy, tvoří opravdu nová a originelní kombinace. Jeho vývoj není předem determinován jako u slabých individuí, má vlastní odvahu.

Proto původnost a kvalita jsou nejjistějšími kritérii t. zv. levosti v umění. Jakékoliv hodnocení vzhledem k osobnosti či ideí, již jsme uznali za moderní, jest pochybné, poněvadž toto hodnocení připouští větší či menší epigonství, jež je elementem poškozujícím umění.

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

Drama je viditelný projev děje, předváděný hrou. Stará estetika se domnívala, že básnický čin dramatikův tkví ve vytknutí děje a myšlenky a forma závisí od režiséra a herce. To je chybný předpoklad. Neboť kromě této samozřejmé subkonstrukce je drama především partiturou tvarů. Na básníkovi je, aby ji vytvořil, na herci, aby se v ní proměnil. Dramatik hledá nad světem myšlenek, dějů a pocitů svět jejich figurací a podob, takže forma je děj, slovo, herec, jeho oděv i scéna. Moderně viděné drama se skládá z elementárních skutečností, z konkrétních schopných viditelného života. Dialog a monolog jsou abstrakta, jež bude mít skicaf moderního dramatika a jež bude třeba teprve ztělesniti. Rozdíl mezi divadelním abstraktem a konkrétem je týž, jako mezi citem a fantasií. Cít teprve sestoupí do fantasie, aby byl vyjádřitelný. Bývalý dramatik místo několika desítek či set konkrétních napsal text k rozhovorům, předepsal kostum a tři dekorace, mrtvé od počátku do konce. Tážeme se, kdy bude drama dramatem. Až přijdou na scénu ulice, jako Picassovi menageři. Až se budou změny úsměvu malovati před očima publika divadelní šminkou na tvář. Až budou karty praktikáblů průzračné všem divákům. Až padne zákulisí se svou prostitucí a se svým pseudoartismem. Až nebude jednání a proměn, kromě jednání a proměn bez konce. Nemožnost dosavadního dramatu pocítili přede-

vším herci. V touze ztělesnit větu přehnali slovo a gesto do té míry, aby mu dali novou tělesnost. Byl to umělecký subjektivism, zatím co hra je objektivisace, při níž se subjekt básníků a herců ztrácí ve věcném projevu — formě: Bolest, radost, váleň, to vše jsou vyhraněné tvary. Jinak je nelze interpretovat. Hra není individuum. Bude třeba, aby celý ansambli hrál jediného člověka či jedinou větvičku. Hra je složka stejně věcná jako je zvuk či barva anebo rytmus. Kámen je kámen. Na tom nelze ničeho změnit. Povodeň ho odplaví. Úloha, tof elementární určení, nezměnitelné, klidné. Může se jí vraždit jako kamenem, aniž zakouší jakékoliv křeče. Herec potřebuje býti dosti mrtev, aby mohl býti dosti živ.

Bylo to za dlouhých hovorů a nočních procházek Prahou, kdy, věřice v modernost, vývoj, nový řád, lidskou vynalézavost a kdy citíce svou sensibilitu, nenávidíce literátství, těžkopádnost a karierní snahy, vidouce rozkvétat jaro, pohybovatí se hvězdy a citíce žhavé přátelství, vynalezli jsme s Teigem poetism. Tento Teigeův a můj název, jenž se narodil jednoho večera v baru, nechtěl býti programem ani módou. Vyjadřoval: potřebu umělého uspořádání reality tak, aby byla schopna ukojiti všechen lidský poetický hlad, jímž stůně století. Nechtěl vymýšletí nové světy, ale uspořádati tento svět lidsky, to je tak, aby byl živou básní. Jeho prostředkem mělo býti slovo, zvuk, skutečnosti tohoto světa aranžované a řízené vynalézavostí a sensibilitou. Věřili jsme, že umění se skončí až »všecky skutečnosti budou ultrafialové«, až lidská sensibilita bude tak artificielní a organizace světa tak dokonalá a emotivní, že nebude třeba psáti básni a že býti básníkem bude býti cíceronem tohoto světa. Poetism je metoda, jak nazíratí svět, aby byl básní. Není v tématech, jež mu připisují jeho nepřítelé. Není vůbec témat. Není biedermayerový, není voňavkářský, není cukrový, není delikatesní či barový, jak se chápe podle některých, zcela dle osobního vkusu či obrazově myšlených témat, jež se vyskytly. Tak nebyl myšlen poetism. Nevím, týkal-li se poetism t a k t o někoho jiného mimo nás dva. A vzniká-li určitá skupina básníků, kteří jsou spojování s poetismem pro určitou obrazovou exotičnost a pro určité parfumování veršů, a kteří vzali příliš doslova »harlekinádu citů«, není to t e n poetism.

Vše, co působí již předem na náš cit svou přirozenou pohnutlivostí, to jest vše, co tvoří obsah života, nechodí se, aby bylo vyšperkováno poesii.

Zbavme se tedy všech efektů, jež působí samy o sobě svou tak zvanou osudovostí.

Skutečnost je slovník k vytváření poesie. Pomocí paměti se stáváme slovníky. Představme si mrtvý slovník. Ale představme si živý slovník. Slovník, jenž má schopnost přemísťovatí své termíny a tvořiti z nich úvahy, myšlenky, nové a nové varianty.

Je mnoho lidí, kteří jsou dosti tlustými slovníky, avšak nemajíce obrazotvornosti, nejsou s to vytvářeti poesii.

Básník se zážitky bude patrně větším básníkem, než básník bez zážitků, předpokládáme-li u obou stejnou obrazotvornost; básník s živými sny, pozorovatelským nadáním, myslivými schopnostmi a značnou inteligencí bude patrně větším básníkem, než ten, kdo jich nemá, neboť jeho slovník bude bohatší, barvitější, schopný přemnoha variací.

Ano, sen tvoří velevýznamnou složku v životě člověka, rozmnoživ jeho slovník a jeho vzpomínky.

Strom je stromem, poněvadž tak byl kdysi pojmenován. Slova, vyjadřující skutečnost, jsou tedy opravdu sama skutečností. A Shakespeare není nic jiného nežli slova, slova, slova. Tím se liší od špatných dramatiků. Slovo je předmětem, jež vyslovuje. Přemísťujeme tedy slova v básni, přemísťujeme předměty.

Když byla slova nová, svítila vedle sebe ve své neustálé, rodné intenzitě. Poneháhu jejich častým užíváním se vytvořila frazeologie. Nikdo si nepředstaví při každodenním pozdravu rty na bílé ruce ženy. Bylo třeba, abych tuto frázi rozpojil, mám-li evokovati původní její smysl.

Logika je právě to, co dělá ze svítivých slov fráze. Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Proto třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkost pianina a andělů, dveře v sousedství oceánu. Šlo o to, odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v první den. Činil-li jsem to za cenu logiky, byla to snaha nadměru realistická.

Malíři vynalezli krásnou formu zátěží. Je to pokrok od žánru k celku. Báseň je takovým celkem.

Bude vám evokovati talíře, z nichž nebudete chtít jísti, alkoholy, jež nebudete chtít pít, městečka ničím památná, anděly, jež vás nebudou ochraňovati, starou, lhotejnou skutečnost tak, aby vás očarovala.

ČTENÁŘE A ODBĚRATELE ReDu

zvláště luxusního vydání upozorňujeme ještě jednou, že v nejbližší době vydány budou celoplatěné desky podle návrhu Karla Teigeho. Cena desek bude Kč 18—, s poštovným Kč 19-50 ● ZASLETE HNED SVOU PŘÍHLÁŠKU. Máme na skladě ještě několik úplných ročníků luxusního vydání ReDu. (Ilustrace na dobrém křídovém papíře, text na antiku.)

Cena lepšího vydání ročník Kč 100—.

NAKLADATELSTVÍ „ODEON“, JAN PROMEK, PRAHA III.

Chotkova 11 — Telefon číslo 454-60

Ultrafialové obrazy, čili artificialismus

(Poznámka k obrazům Štyrského & Toyen)

Karel Teige

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

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

Prohlásili jsme zánik malířství. A nyní vám představujeme díla dvou autorů, jež podle jejich civilního zaměstnání sluší se označiti jako malíře. Jest tedy třeba dohlednouti se: poznali jsme totiž, že malířství, jehož díla, slavná a četná, jsou pohřbena v museích, je pro nás dnes k nepotřebě. Poznali jsme, že to, oč šlo Leonardovi, a to, oč šlo Picassovi, je tak z jádra rodné, že nemáme možnosti napříště obě nazývati společným názvem: malířství. A zároveň bylo nám jasno, že to, oč šlo Leonardovi, je pro nás dnes nenapravitelně odbytou věcí. —

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

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

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

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

Poesie barvy, poesie optiky, není směsí výkalů palety malířovy a plytkosti imbouzu literátova. Není transposicí veršů do řeči linií a barev, není pleonastický „Gesamtkunst-

werk". Artificialismus nedopouští se obdobného estetického omylu jako orfismus nebo barevná hudba, překládající kompozice hudební do barevných nebo naopak. Artificialní obraz je básní v původním feckém smyslu slova poesie, poesis, t. j. svrchovaná a nezávistá tvorba. Je samostatnou a specifickou básní barvy a linie, nemá odrazem básně stvořené jinými a jinak.

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

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

Zřeknuvše se tradičních úkolů malířství, zřekli se Štyrský a Toyen i tradičních jeho technik. Zavrhl akademické a galerijní omáčky a tučné pasty. Vyhnuhli se temperamentnímu a osobitému „štrychu“ štětky, který přiváděl do deliria falešné impresionisty a jejich ubohé sběratele. Zahladili stopy, které zaměstnávají umělecké grafology, a jejich obrazy nemají individuálního rukopisu. Nejen po stránce poslání, ale i po stránce techniky a materiálu jsou tyto obrazy cosi zcela jiného než historické malířství. Ve století lehké oceli a svrchované civilisace materiálů je jistě nepochopitelné, proč pan Matisse obrábí své dílo téměř přibližně způsobem, jakým nanášeli barvy středověcí nebo renesanční umělci. Architektura říká se dnes starých řemeslných metod a materiálů, kamene, dřeva, cihly: konstruuje ze železa, z betonu, ze skla: karoserie auta není dílem řemesla sedlářského. Při konstrukcích letadel bylo dokonce dřevo, tradiční stavební materiál, vykultivováno do nosnosti ocele a duraluminia. Nuže, Toyen a Štyrský zavrhl tradiční malířské způsoby a techniky, používají nových prostředků, aby vytvořili díla, jež by okouzlovala člověka až nesenáslivě dbajícího na preciznost a vytříbenost látek. Nemajíce k dispozici leč tradiční materiál olejové barvy, dovedli z tohoto materiálu péce vytěžit tolik rafinovaných efektů, dovedli svou barvu, která u starých malířů byla těžká a pastosní, učiniti téměř nehmotnou; díky dokonalé technice dovedli dáti každé barvě tisícové nuance a netušené jasnosti. Tato technika, která realizuje dokonale to, o čem snad snili impresionisté, není jim ovšem cílem, ale prostředkem k dosažení maximálního barevného jasu a čarovné feerie barev. Ani forma těchto obrazů — na rozdíl od abstraktního malířství — není samoúčelná: je toliko předpokladem emoce, vzbuzené v divákově. Obrazy Toyena a Štyrského nevypravují divákově ničeho: čarovaním a kouzly svých linií a barev probouzejí v něm toliko dialog vědomí a podvědomí, osoby se vzpomínkami. A péce nejsou to obrazy snů a halucinací. Snad podvědomě inspirovány, jsou v plném jasu vědomí realizovány: básní nové skutečnosti, nové květy, nová světla, dirigují film vzrušení a dojetí, vytvářejí ultrafialový, nadvědomý svět; jsou to díla čarodějná a kouzelnická, nezapomenutelné kletoty, barevný oper a červánky nového úsvitu poesie, jenž se rozbfškuje před námi.

Artificialismus Toyen a Štyrského, hluboce zpřimený s Nervalovým poetismem, žije jistotou, že nejmůžejší existence chová v sobě nejméně iluzi a nej-

více štěstí. Básni barevné hry, transfigurované, vylhané, abstraktní a budoucí vzpomínky: není pasivním zámnamem podvědomí, není hvězdopravectvím ani vykládáním snů. Je tvorba, je invencí, je básní: dílem, faktem, plodem básnického nadvědomí. Toyen a Štyrský kryjí se heslem artificialismu nikoliv proto, aby založili nějakou školu či nějaké hnutí, nehodlají zajisté toto slovo dáti k dispozici epigonům. Tak, jako přičinili ke každému ze svých obrazů název, jenž je sám působivou lyrickou zkratkou, aby usměrnili dojetí divákovo, tak k označení svého estetického názoru a pracovní metody zvolili povšechné heslo, jež má zdůrazniti naprostou nezávislost vůči předopisnému světu i naprostou nepodrobenost mocnostem podvědomí. Název „artificialismus“ manifestuje také zároveň odlišení od malířství surrealistického, které je tak tuze poplatné Bocklinovi a expresionismu, neschopné zužitit oných neomezených možností, jež jsou odkazem kubismu, a degemerované v literární a formální historicismus. Artificialismus, právě tak jako poetismus, je dějinným následovníkem kubismu v přímé a podstatné linii: avšak je za barierou, kterou kubismus, tato vivisekce jevového světa, nedovedl překročit. Proto opovrhují Toyen a Štyrský „tučnými masami návratu k přírodě“ dnešních neo-neo-naturalistů i klasicistů a básní umělých, iracionální svět, zlatou hodnotu lidstva z konce tisíciletí, duha štěstí; štěstí jakožto díla a tvorby, nikoliv jako dánského daru osudu.

Obrazy Toyen a Štyrského jsou nezcizitelným pokladem lyrických dní a nocí našeho vesmíru a našeho kalendáře.

Manifest Poetismu

Karel Teige

Ve chvíli, kdy dohasínaly poslední záblesky ismů, dadaismu, futurismu, expresionismu, kubismu, suprematismu, v době temných zmatků a trapných stagnací, jež řádily ve všech atelierech a pracovnách, uprostřed nechutného a trapného eklekticismu, bloudícího po stracených cestách a necestách, v Praze, jejíž brány jsme chtěli otevřítí zdravým průvanům světa a golfickým proudům všesvětové tvárčí aktivity, v průsečíku severojižních a východozápadních příbojů, na 50° severní šířky a 14° východní délky v letech 1923 a 1924, tedy před 4, 5 roky, byl proklamován poetismus. Poetismus byl proklamován nikoliv proto, aby vystřídal nějaký jiný, umělecký, literární, malířský, hudební ismus a artismus, nikoliv proto, aby nějakému jinému ismu oponoval nebo konkuroval. Proklamující poetismus, chtěli jsme jen vysloviti a formalovati názor a určití směr; nehodlali jsme etablovati nový ismus pro avantgardní ateliery, výstavy a salony, založiti hnutí a škola. Poetismus byl spíše provoláním „nové éry v dějinách lidské duše,“ východiskem z trapných estetických a filosofických zmatků, desorientací a disharmonií. Poetismus byl myšlen jako určitý nový estetický a filosofický názor, jako vyznění z konce tisíciletí; stal-li se vedle toho školou a poetikou, je to mimo úmysl a vlna jeho zodpovědných autorů. Poetismus jako umělecký ismus a jako škola setkává

se s osudem všech ismů a škol: našel své umělce a našel epigony, prožil několik povrchných mód, byl trhán a veleben kritikou, která jednou mu již odzvonila hrany a podruhé uvítala jeho znovuoživení. Tento poetismus jako hnutí a škola není než derivátem, tu a tam hodně porocahaným, poetismu jakožto názoru a estetické prognosy. Osudy poetismu jako školy a jako ismu nás zde nebudou zaměstnávat, protože leží mimo vlastní oblast zájmu poetismu jako nové estetiky a filosofie.



Prvá léta po světové válce, kdy žili jsme svět od základů změněný, bolestně rozvrácený, vyděšený hrůzou černých let krveprolití, v dnech ustavičných tragedií, v dnech politických a sociálních otřesů, v drásavé nejistotě zítřků, v elektrodramatickém napětí světové atmosféry, v níž zněly poplašné výkřiky hospodářských a kulturních krizí i sociálního zemětřesení, hrozby revoluce před branami světa — tato první léta po válce postavila nás před poměry a skutečnosti z jádra nové, doprostřed světa, jenž se stal naprosto nepodobným světu, v němž žila, pracovala a sestářla předchozí generace.

Světlem rozvratných dní je úsvit sociální revoluce, Lenin. Sovětské Rusko. Třetí internacionála, Socialismus, slib nových forem života. Syrová vůně přerodu a kvasu dává tvořivému duchu nové perspektivy.

Umělecká generace, která se zrodila z války, ohlušena sociálním vlnobítím a stržena v odboj proti starému světu za nové fády, vyznávala heslo „proletářského umění“, které hájalo odvrát od sentimentalitě privátních erotických a etických krizí, od expresionistické dekadence a od estetského konfessionalismu a exhibicionismu, opuštěním subjektivismu a splynutím s novou třídní realitou, s typickými a kolektivními životními formami. „Proletářské umění“, nemajíc kdy vytvořiti si nové tvary a vlastní systémy, ustrnulo v naivní táborové retorice a zapomínalo ve víru třídního boje přilít na sebe samé.

Neuspokojení poplachem tohoto „proletářského umění“, pokusili jsme se provésti revizi jeho programu a říci o něm kritiku z marxistického stanoviska. Stále jasněji ukazovalo se, že program proletářského umění je naprosto falešným a nedostatečným řešením, nesprávnou odpovědí na fakta revoluční epochy. Proletářské umění, poznali jsme, tak, jak je zvěstoval Lunačarskij, jest nemarxistickým bludem a estetickým nesmyslem. Ukázalo se dokonce, že básně, které chtěly býti agitací pro revoluční hnutí, byly nejen nedostatečnými básněmi, ale i prabídou agitací; ani ryba, ani rak. Básně byla by nedostatečnou zbraní proletariátu proti mitrailleurům a pancéřovým automobilům. Viděli jsme ironický osud písní Bezručových, které nechtěly okouzlovati poetickou umělostí, nýbrž volaly na pomoc nešťastným sedmdesáti tisícům před Těšínem. „Slezské písně“ se čtly, měly úspěch, dočkaly se mnohých vydání a oficiální slávy (přes to, že jejich přínos pro vývoj českého básnictví nebyl příliš významný) — ale těšinskému proletariátu nebylo pomoheno. Právě tak všechny básně sociálních a proletářských básníků, díla v podstatě retorická, ódická, didaktická a ideologická, nebyly s to splniti poslání, která nepřislíbí funkcím básně. Neboť není třeba zmenšivati veršů tam, kde jasné sdělení a přímá výzva novinářského článku, nápadnost plakátu a obratně dirigovaná propaganda docílí vydatnějších efektů.

V té chvíli promlouvá podivuhodný kouzelník a akrobat Vítězslav Nezval. Tam, kde ostatní, s větším či menším ohnivostí, byli rhetory a apoštoly revoluce, je

Vítězslav Nezval básníkem. Přináší svou magickou pohádku, plnou zážraků a divotvorné obrazivosti. Díky jeho kouzelnickému oslnění, poesie znovu ožívá a rozpomíná se na sebe sama. Stažilo mu napíjet básně, aby se urodila sta veršů, vydal „Pantomima“ a vrstevničití básníci naleznou orientaci.

Roku 1922 vychází sborník „Devětsát“, jenž provádí revizi programu „proletářského umění“, používaje dosud však tohoto označení. Zde je publikován poprvé Nezvalův „Podivuhodný kouzelník“. Dva roky na to, na jaře 1924, je publikován můj manifest poetismu a na podzim téhož roku vychází Nezvalova „Pantomima“. V té chvíli slovo „poetismus“ nemá již cizí české veřejnosti a kritice. Použito námi často v aktuálních statích k charakterisování určitých estetických tendencí, bylo čile přejato a přijato kritikou, a tak dříve, než jsme načrtli jeho obsah, byla již dosti obsáhlá příležitostná literatura o poetismu uložena v tehdejších ročníkových časopisech. Nesmysly, které byly houfně o poetismu psány, měly být alespoň poněkud rozptýleny změnám, mnoha tehdy publikovaným článkem. Pohodlná rozlišnost literárních historiků však srovnala naše parabolky v poslušné přímky, z analogie vysoustruhovala znaménka rovnosti. Mnoho a mnoho archů, dobrumady těžký tlustospis, bylo popsáno pro a proti poetismu takto až do grotesknosti a chmýřivosti vysušenému a vypumpovanému. Soudobé literární a estetické essaye hemžily se citáty z tohoto neobohého článku. Za spoluúčasti odpůrců a přívrženců byl slepen jakýsi kodex poetismu a odtud patrně vzal vznik poetismus jako umělecká škola, jako ismus, jako poetika.

Po idealizovaných proletářcích, barikádách a rudých praporech, přišla doba a móda „svobodného žonglérství“, „umění samozřejmého, rozkošného a dostupného jako sport, láska, víno a všechny lahůdky“, doba „clownů, tanečnic, akrobatů, námořníků a turistů“, „barlekinády citů a představ“, tedy ten „excentrický karneval a velikolepý zábavní podnik“. Z metaforických charakteristik stala se thémata a veršům počestně parnasistickým dostalo se tu nových sujetů.

Odtud stal se poetismus, proti našim původním úmyslům, uměleckým směrem, recentním ismem, poslední kapitolou literárních dějů a poetickou školou, v nižších sférách dokonce formulkou. Nepokládáme zde ze svůj úkol vyličit děj vývoje a pronést kritiku tohoto poetismu. V něm ukázalo se několik silných a vzácných talentů a množství ohavných epigonů. Dověděli jsme se nezávno, že tento poetismus je už mrtev, nahrazen nějakým konstruktivním realismem, civilismem nebo osudovostismem. V nekrolozích, které psali jeho hrobaři a v replikách, kterými zánik poetismu dementovali jeho stoupenci, četli jsme se lecos zajímavého o zásluhách a bludech tohoto ismu.^{*)}

*) Hle, co nám řekl p. Pavel Fraenkel v „Hostu“ (VI. 9—10):

Poetistické křiklouni počínají zmateně skládati svůj kráček a putují zase o kousek dále se svými polohysterickými, polonapilými šprými, které nestály nikdy za onen boj, jenž byl proti nim veden a které zahynuly přirozeně na senilnost, v ní ovšem naši patřaví kritičtí jasnovidci spatřovali dětskou obrazivost, svatou alogickou prostotu, naléhavost přímo fyziologickou a nevím, co všechno ještě.

Nuže, tyto posrtné chvíle minuly a poetismu se zvoní pohřební hrany, do nichž se ještě jakž takž mísí radostné zvuky jeho zrození před několika lety.

Co bylo v poetismu kladného — budme velmi struční při těchto obecně uznávaných pravdách — je obraznost, osvětlení slova čistou melodii, hašucinační vír

Exegese a zhodnocení poetismu jakožto literárního hnutí (prohlášeného mrtvým patrně tuze předčasně, nešťastnou náhodou právě v sezoně, která byla úrodná na nové a pozoruhodné knihy předních poetistických autorů), náleží literární historii a kritice, která je povinna rozpoznat, do jaké míry byl tento pokus o obrodu a očistu básnictví zdařilý. — Nás naproti tomu zaměstnává poetismus jakožto nová estetika a filosofie umění, jako nový názor, nová teorie, jako koncepce nové tvorby a nového života. Tedy mluveno slovy prvotního manifestu „poetismus jakožto umění žítí, poetismus jakožto funkce života a zároveň naplnění jeho smyslu, poetismus jakožto modus vivendi“.

Poetismus jakožto estetická prognosa a filosofie tvorby zakládá se na několika zpětných a poznaných zákonech a historických faktech. Neuspokojení a nepřesvědčení stávajícími estetickými koncepcemi, atelierovými recepty či mythologemi, postavili jsme e problém umění a poesie nově a odpovídáme naň, shrnujíc výsledky mnohonásobných analys rozmanitých zjevů z poslední epochy vývoje poesie a umění.

Naši předchůdci otevřeli okna do Evropy. Vывodili jsme z dokonale internacionální povahy moderní civilizace ten důsledek, že jsme opustili provinciální a regionální horizonty nacionální a státní příslušnosti, odcizili jsme se dějinám literatury české a zřekli se dědičtí českého malířství. Historický odkaz domácích hodnot nenabízel nám ostatně nic, co by mělo platnost pro přítomnou evropskou chvíli. (Jedině smad... obraz co bílých měst u vody stopen v klín... ta nádherná pasáž předběžné básně, volný a kašdencovaný sled nových obrazů, ztělesňovala to, co jsme hledali v poesii.)

Všichni jsme se v rytmus kolektivní evropské tvorby, v rytmus, jehož metronomem, vlivem sociálně kulturní situace, jak se utvářela průběhem XIX. století, které vypracovalo předpoklady dnešní tvorby, byla Paříž. Paříž, jako ohniško nikoliv francouzské, ale mezinárodní produkce, její Metropól a Babylon, duchová centrála nikoliv jen tvorby francouzského jazyka a latinské tradice, následnice Italie a předchůdce Moskvy, tak jak duchové hegemonie se mění v dějinách podle změn systémů sociálních a následovně kulturních. V době, kdy zmizela národnostní jednostrannost a ohraničenost z velkého počtu

představ, znaky to po výtce formální. Ale poetismu nedařilo se získati si jakoukoliv souvislost s dobou, s minulou, s přítomnou, s a náznaky síťka, rostl kdesi ve vzduchoprázdně a tam také bez hluku dokonává.

Nebo p. B. Mathesius (ve Tvorbě II. 3.):

... zbyla z této výpravy řada obrazových možností, zbyl měkký a vláčný verš. Ve vývoji českého verše znamená poetismus... korektiv vývojově docela zdravý. Jeho nesporným kladem bylo úsilí po formě, po novém skladu slobovém, po novém větěném i obrazovém přepisu vidění. Odstranil přespřílišnou ideologii a individualistické pody. Za to budiž mu chvála; lehká smrt a sladké odpočívání.

Nebo soudruh Josef Hora (ve Tvorbě, II. 6.):

Zatím je jasno, že poetism dal páteř a východisko několika mladým lyrikům a zdeorientoval tučet mladých veršovců, jako každý jiný ismus až dosud. Je dobře, že jej bylo použito, vykonal laboratorní práci, před níž klobouk dolů...

Pokračovati v citacích úsudků bylo možno do nekonečna. Nemáme však po ruce výstřípků a dokladů. — —

národnostních a místních literatur stává se literatura světová. (Karl Marx.) Má-li naše práce tvořit přítomnost tohoto internacionálního umění, musí se zmocnit všech vymožeností a pracovních výsledků, které jí poskytuje předchozí perioda vývoje. Modernost, kterou jsme definovali jako souhrn aktuálních vymožeností a aktuální stav vývojového procesu, žádá, abychom obšířili a zvládli plynos, poskytnutý tvorbou bezprostřední minulosti, všelijakem slavně básnické, malířské a estetické tvorby francouzské, která jest a byla kulminací duchového a kulturního života epochy naší civilizace.

Počátek vývoje poesie naší civilizace, historický bod, v němž poesie nalézá svou úlohu v poměrech nové společnosti kapitalistického století mechanické civilizace, začátek nového letopočtu básnického nalézáme v Baudelaireovi. Od Baudelairea a od romantismu datujeme to, co se zve čistou poesí, vysvobozenou z područí zákonů, jimž napříště nemůže podléhati. Romantismus jest point de départ osvobození poesie. Romantismus zbavil poesii obsahového pensa, připravil novou koncepci poesie, poesie netendenční, nethešové, metodické, poesie přesně separované od filosofie, náboženství, morálky, politiky a historiografie. Tento obrodný a osvobozující romantismus, toť romantismus Nerval, Bertranda, Borela, Poa a Baudelairea, nikoliv Musseta, Byrona a Huga. Ostatně protiklad jmen Poe-Byron nebo ještě zřetelněji Baudelaire-Hugo ukazuje na dva rody básnictví, rozvíjejícího se od romantismu: básnictví „čisté“, poesie, která se postupně odlučuje od „literatury“ — a verše s obsahem a dějem, literární, odické, retorické, ideologické a didaktické, jež pokračují v poslání, které plnilo básnictví středověku, poplatné církvi, historii, morálce.

Poe a Baudelaire kladou základ nové poesie, řeší problém nové poesie konformně životním a psychickým podmínkám člověka naší civilizace. Gautier mluví o poesii, které nic nedokazuje a nic nevypravuje; definuje báseň jako plynulý tok „metametafor“ — termín, který dává mysliti již na Apollinairea! V zálibě romantismu pro barvitost a pitoresknost můžeme též spatřovati prvě a dosud tápající kroky k visualisaci, sensualisaci a k fyziologičnosti básnických prostředků a efektů.

„Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.“ A jinde čteme u Baudelairea, že „ryzí poesie stýká se s hudbou, malířstvím, kuchařským a kosmetickým uměním.“

Hlavní síly vývojového dění moderní poesie, datující se od Baudelairea, můžeme stanoviti jako: 1. stupňující se tendenci k očištění poesie, důsledné eliminování cizorodých prvků (morálky, ideologie, historie etc.); paralelně s touto čistotou poesie dějí se důležitá změny prosodické, uvolňuje se forma v důsledku změny funkce poesii přiléhavé, a inspiračním zdrojem přestávají býti oblasti čistého rozumu, svět ideí; apeluje se na intuici, na čistou imaginaci, rozlehají se ohně fantazie, hlásá se temné orvěny podvědomí. 2. krystalisující ideu korespondence mezi sensacemi jednotlivých smyslů a tušením skrytých analogií mezi jednotlivými obory umění. Vzájemná souvislost umění a jednotnost estetické emoce. Básnictví, vzdálené se racionelnímu řádu literatury a ideologie, spíná se příbuzenskými pouty s hudbou a malířstvím. Obrábí svůj materiál, slovo, a svou skladbu tak, aby z nich vytěžilo maximum melodií a obrazů, musikalizuje a visualizuje, tedy sensibilizuje svou látku, kterou je básnické slovo se všemi možnostmi echa v receptorích aparátech čtenářova psychismu. (Tendence k hudebnosti poesie je speciálně pro francouzské básnictví novom, fometické valéry a sonorita básní ukazují tu určitý vliv anglické a germánské poesie vůbec.) Básníci tuší možnost zcela nové, vyšší, absolutní poesie, poesie bez literatury a mimo literaturu, báseň osvobozené imaginace, poesii všech

smyslu. Toto tušení bylo jistě podepřeno romantickou Wagnerovou a Schopenhauerovou estetikou. Posději probouzí se u Mallé touha přiblížit svou barevnou básně podmínkám hudby. Wagnerova koncepce operního divadla jakožto „Gesamtkunstwerk“ = pleonastická sestava, nikoliv podstatná a čistá synthese.

Zpěvy Maldororovy, aerolit, úlomek nějaké temné planety, bouře a výbuch lávy podvědomí.

Rimbaud nabídl nové básnické vynálezy a rozsvěcuje „Illuminations“, jež staly se osudem celé příští poesii, divé a mysteriální vise, uvolňuje dosud neznámé síly, rozpouští bez slovesného řádu, bez gramatikálních vazeb a konvenční logiky, téměř bez vět, svobodně a tryskající metafory. Nárazy z podvědomí a básnická halucinace nabývají vrchu. Rimbaud vynalézá básnické slovo, a jeho poesie stává se báječnou operou. Vynalézá barvu samohlásek, vymýšlí nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči.

Verlaine oznamuje novou poetiku: „De la musique avant toute chose“... novou ars poetica, musikální, poesii nuancovanou a melodisovanou, která, nechťejíc hovořit k intelektu (odsuzuje vražednou pointu a krutý esprit), nýbrž k sensibilitě, zřídka se anekdotického obsahu a rčouší výmluvnost. Poesie, která je čistou písní, poesie odpoutaná od literatury — kdežto vše ostatní je písemnictvím. Poesie, která balancuje se a plyne na šedých a neurčitých rytmech, poesie podzřimá symbolismu.

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 poesii autonomní a ryzí materiál. Zkoumal úlohu slova ve větě a jeho magická echa v duši čtenářově. Experimentoval se syntaxí, prováděl zvláštní přesuny a operace řeči. Ignoroval gramatikálně logické předpisy a užíval zárek a pomlček tak, jako hudebník užívá pauzy. Čte-li Faunovo odpoledne, poznáváte, že na počátku bylo slovo. Magie slova. Zaklínání slovem. Hudebnost básnického slova, suggestivní zvukomalby, kouzelné rytmy jako u Verlaine, Avšak určitý vliv Poesa a Baudelairea brání Mallarméovi postavit básně výhradně pod diktaturu hudby. Básník podstatnosti, mistr zkratky a eliptického slova, matematik slova jako dědic Poeův, sní také o sloučením hudby, básnictví a malířství: tato touha po fusi jednotlivých umění, probuzená Baudelairem, žije i v díle Mallarméově a je nedosažitelným, absolutním ideálem pro symbolisty. — Poslední Mallarméovo dílo „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard“ realizuje básně nejen obsahem slov a jejich zvukem, ale i typografickým rozvrhem písma na stránce, optickou soustavou, poměry mezi černou a bílou. Nemí to hudba především. Čtenářovo oko zastavuje se na bílých plochách jako u pauz snění, oddechu inspirace. Slova a slovní shluky jsou rozestřeny po bílém papíře jako hvězdy a konstelace na firmamantu. [Předzvěst typografických reform a optických soustav Marinettiho, Apollinaira, Reverdyho, Beaudouina etc.] — Mallarmé básnil sensece, aniž jmenoval předměty, které je vzbu-
zují, a zrušil poslze vůbec punktaci. [Marinetti potlačil prvopočátek asociální řady, kterou rozvíjí v Osvobozených slovech.] Mallarmé chce, aby básně byly pro čtenáře hádankou, která ostatně umožňuje několik rozluštění. Chce, aby čtenář básně dobánil. Hádanka, evokace, suggestce, Otevřeně okno nad tajemstvím lyrických zárátek. Mallarméovy básně, tato malá zrna radiová nesrovnatelné zářivé energie, žádají spolupráci čtenářovu do té míry, že vlastní básně rodí se až ze styku básníka a čtenáře, v odezvě v čtenářově nitru. Melodický i typografický, auditivní i optický plán básně je jen pro-

středkem rozechvěti na cestách dotčených smyslů a nervů, přímo, mocně a souhlasně nitro čtenářovo, a teprve v tomto živém rozechvění nitra rozvíjí se báseň.

Symbolisté etablovali v důsledku prosodických reforem svých předchůdců volný verš, nástroj způsobilý poskytnouti zpružnění rytmu, obohacení zvukomalby a omezení rýmu. To, co žádalo Verlaineovo Art poétique. Gustave Kahn zamítá tradiční metriku a versifikaci, tvoří volný verš, modelovaný jen intuicí. Naproti tomu René Ghil chápe volný verš jako verbální instrumentaci, hledá jeho přesný systém, založený na korespondencích zvuků a barev. Básnickou harmonií chápe jako analogickou barevné harmonii kompozice malířské. Jules Laforgue dává poezií šestý smysl, smysl nekonečna. A jeho poesie, zrozená ze sensací tohoto šestého smyslu, plná irracionálních záchvěvů, vyslovuje nejhamletovitéjší myšlenku tohoto Hamleta symbolismu: „slova, slova, slova... to bude mou devisou, dokud se mi nedokáže, že naše řeč se rýmuje s nějakou transcendentní skutečností!“ [Po třiceti letech Max Jacob a dadaisté zbavují básnická slova definitivně smyslu, který jim připsují slovučky, a poesie nalézá slova, jež se rýmuje se skutečnými nejlubší lidské básnivostí o mnohonásobných ozvěnách v asociačních centrech.]

Mohutný lyrický gulfstream vnáá do přístavů evropské poesie. Whitman, jenž básní básně, jímž gramatika nemá co říci [po třiceti letech Marinetti a Apollinaire!], pfináší poezii, která nepotřebuje slova, hačby či rýmu a vyklizuje definitivně přetřky tradiční versifikace.

Marinetti proklamuje radikální reorganizaci básnické formy, analuje interpunkci, ruší syntaxi; na místo interpunkčního členění zavádí tam, kde slohové tempo a pravidla čtení to vyžadují, matematické a hudební značky. Žádá básně „besdrátové imaginace“ nesčíslných metafor a analogií, jež spojují vizuální valéry a valéry auditivními, olfaktivními a taktilními. Osvobození verše dovršují „Osvobozená slova“, využívající omomatopii i typografického rozvrhu na stránce. Tady pokračuje Marinetti v úsilí, které jsme zjistili u Verlainea a Mallarméa. V nedůvěře k intelektu a v apelech na intuici a podvědomí jeví se Marinettiho futurismus býti předvěstí dadaismu a surréalismu. Ardegnio Soffici, malíř a básník stěrky „Chimismi lirici“ uložil do časopisu „Lacerba“ významnou novou poesii, v němž v mnohém ohledu anticipoval několik význačných rysů dadaismu a chcete-li i poetismu.

V té době přerouje se malířství. Zaniká definitivně středověké řemeslo malířské, jehož úkolem bylo líčiti, ilustrovati a zobrazovati, a jež bylo služebné církvi, vládám, morálce a historii. Picasso a Braque přecházejí k výtvorům čistě fantasmie, básní barvami a tvary; optická hačba, optická báseň.

Kubistická revoluce nespokojila se svými výsledky: osvobodivši malířství ze starého naturalismu, ikonopisu a živopisu, a postavivši barevnou tvorbu na cestu čistého (ovšem mimoliterárního) lyrismu, na cestu čistě poesie, překročila oblast malířství, (jež od impressionismu stálo vývojově v čele ostatním uměním) a otevřela nové cesty básnictví.

První kubistický poeta, Apollinaire, je znamením nového typu básníka, osudo-tvornou planetou v horoskopu moderní poesie.

Po volném verši, volné slovo. Osvobozená slova bez syntaxe a interpunkce, jež rušila souvislou plynulost proudů intuice, důležitá vymoženost poetické techniky, kterou dnes nelze beztrápně ignorovati. Nezná-li naše vědomí a tím spíše podvědomí ani tečky, ani

čárky, není-li, jak podotkl Biot, den od noci oddělen čárkou, není důvoda vracovat interpunkci básni a přerušovat tok lávy lyrismu nevhodnými přehradami. Škrtnutí interpunkce umožňuje otevřený systém básně.

Volná slova se shlukla v hmotný chaos Marinettiho básni. Bylo třeba, aby z chaosu vykristalisovala nová hvězda. Apollinaire podřizuje osvobozená slova optickým konfiguracím ve svých „Calligrammech“, které jsou objevením Ameriky, odhalením nového světa poesie a zároveň Kolumbovým vejcem. Apollinaireovy „Ideogrammy“, obrozující starodávne způsoby, jsou protipólem verlainevské hudby především. Jsou opuštěním akustické, fonetické, tedy i onomatopoeické poesie. Přesunují důraz na optickou, grafickou, typografickou stránku básně, která nespívá, která se nerecituje, která se čte, tedy vnímá zrakem. Slovo těchto básní není slovem řečnicka a herce, je optickým znakem, slovem typografickým, se seriemi zrakových asociací, jako slovo návěsti, plakátu. Slovo bez gramatiky, jehož slovník a klíč není konverzační, ale signalizační. Slovo jako vlajková loď, heraldika. Tyto ideogramy, které prvotně chtěl Apollinaire vydati již před válkou s příznačným názvem „Et moi aussi je suis peintre“ (anch'io sono pittore!), drobné a jednoduché poetické záznamy, které jsou typograficky sestaveny v obraze domu, vodotrysku, spících milenců, hvězdné noci, kravaty, vějíře, revolveru, dětě, jsou důležitým krokem k identifikaci poesie a malířství; což, co bylo by k literatuře v podobném poměru jako je hudba k starému zobrazujícímu malířství. Jako kubitisté lepili do svých obrazů pohlednice, nálepky, výstřižky z novin, tak i noví básníci chtějí jednat jako tito malíři a vřaditi do svých básní syrové kontakty se skutečností, razítka, poštovní známky a pod., a Apollinaireova „Lettre-Océan“ je definitivním vyústěním této snahy, básně prostá literárního dekoru a obsahu sdělení, rapidní, se zkratkami, která se čte jediným upřeným pohledem, vnímá se simultánně celá jako plakát, neslabikuje se od verše k verši. Optický, plakátový rozvrh sazby bude odtud vyžadovati napříště nový útvar knih básní, zvláštní typografické a fototypografické montáže, organicky sjednocující obraz a text a uspůsobující jej pro maximální zrakovou přehlednost.

„La prose du Transibérien ou de la Petite Jeanne de France“, tato Cendrarsova první simultaneistická kniha, realizovaná za výtvarné spolupráce Soni Delaunay, pokračuje ve směru, naznačeném „Calligrammy“. Je to zajímavý polymorfní a polychromní typografický experiment. I ostatní Cendrarsovy básně zdrazňují simultánnost čtení, snaží se liditi čtenářův zrak typografickým plánem: odtáčeji se před čtenářem-dívákem jako film.

Cocteau užívá v „Cape de Bonne-Espérance“ a v „Poésies“ mallarméovských bílých pomlček a vynechávek mezi slovy a verši. Reverdy koncentruje graficky své básně do čtverců, užívá rovněž typografických pauz. Španěl z Jižní Ameriky, Vincent Huidobro ve svých „poemes-tableaux“ pokračuje v Apollinaireových ideogrammech.

Pierre Albert Biot, dědic Jacobův a Apollinaireův, básník vzdálený oficiálního literárního světa, tvoří bez naděje na zájem veřejnosti. Nenašel zrovna pro své knihy nakladatele, tiskne si je sám doma ve své domácí tiskárně, vydává je ve 200—300 exemplářích a přece mnohé z nich nejsou dosud rozebrány. Aby si zjednal širší publicitu, uspořádal (r. 1922) výstavu svých básní (v galerii Weil). Napsal své stručné lyrické záznamy velkými písmeny na papír a vystavoval je na stěnách obrazárny. Některé napsal na různobarevné papíry: byl tak přiveden na myšlenku poetického

plakátu. Na myšlenku plakátové poesie pleneru, která by umísťovala své básně na nároží ulic, u cest v parcích, kde jindy čteme banální průpovědky, a stála tak v středu každodenního života. (V těchto Birotových plakátových básních pleneru lze vidět další krok k obrazovým básním poetismu.)

Nicolas Beauduin, následovník Marinettiho, opouští amorfnosti „osvobozených slov“ synoptickým řádem. Rozvrhává proud své poesie do tří plánů: zavádí rozmanité rubriky a užívá všech druhů a velikostí písmen. Vstupujeme do těchto trojplánových básní jako do Caproniho trojpláštníku: také ony jsou letem moderním světem. Trojplánová struktura těchto básní, [s polí rezervovanými sensualitě — sensitivností — mentalitě; vědomí — nevědomí — podvědomí; fysika — inteligence — intuice] užívá hypnotismu písma: poesie zcela pro zrak, nikoliv pro sluch, momentní a současná více několika věcí. Tato polyplanová poesie realizuje poetický synchronismus myšlenek a sensací, jako jakýsi film s obrazy, vůněmi i zvuky. Je pokusem o instantanistní a konkomitantní vidění a vnímání elementů psychických, rytmických a evokačních, rozčleněných ve tři sloupce.

Fakt, že soudobá civilizace ze všech smyslů nejméně vykulivovala zrak (v neposlední řadě je zjemněná a zpružněná zraku zásluhou fotografie a filmu), vykázal poesii cestu postupujícího zoptičnění. Básně se kdysi zpívala a nyní se čte. Rytmus a rým, paralelismy a refrény sloužily v době před Gutenbergem jako technické pomůcky. V symbolismu mohly již odpadnouti (volný verš) nebo musly nabýt nových, (optický či akustický) emocionálních funkcí. Rozvojem knižtisku mluvená řeč živých slov zakrušila, ztratila zvukový tón a stala se soustavou grafických úšěr: básně montované typograficky jsou důsledkem těchto fakt. Naproti tomu Marinetti zdůrazňuje naprostou anarchii slova a slovesnosti, kterou nesluší se prý kolonizovati optickým řádem: užívá typografické volné sestavy jen k ilustraci zvukových valérů; tučná písmena ilustrují fortissima, štíhlá řada písmen je staccato, kursíva legato, slabé typy pianissimo. Futuristé pokračují ve fonetické básni, nahrazujíce debussyanskou hudbu symbolistů hlukem průmyslových měst. Marinetti důvěřuje dokonce prokázanému bludu onomatopoeie, a tato poesie vrcholí ve zhudebněné poesii, užívající slov i notového systému u Francesca Gangiulla: „Poesia pentagrammata“. Důslednější než používání zrakového systému knižtisku a písma bylo by zaznamenání takové básnické zpěvy na desky gramofonů.

Avšak „auditivní typy básníků klesají s kursem romantické kontemplance“ (Nezval). Ve chvíli, kdy Vítězslav Nezval zbásnil svou „Abecedu“, stojíme na prahu nové obrazové poesie. Jestliže Rimbaud ve zvukovém valéru samohlásek objevoval jejich barevné hodnoty, transponuje Nezval ve svou básně kresebný tvar typografických značek, básní magii jejich tvaru.

Pohled do dějin vývoje moderní poesie) dovolil nám dospět k těmto závěrům a poznáním:

že jest třeba požadovati především naprostou čistotu poesie, nepřipustiti, aby byla aplikována k jakýmkoliv mimoestetickým účelům; že jest třeba zpracovávat formu ve smyslu její funkce a jejího účelu, tedy nikoliv k racionální srozumitelnosti, nýbrž k maximální emocionálnosti, dosažené prostřednictvím maximální fyziologické efektivnosti. Básnictví, ve středověku rýmující a veršující poznatky vědních oborů, stává se ve světě naší civilizace teprve svéprávnou, ryzí, čistou, absolutní poesí, která nemá a nemůže mít jiného účelu než ukojovati nesmírnou lidskou žízn po lyrismu.

Ze jest třeba vyřadit poesii ze světa kategorií a pojmů a že jest třeba otevřít jí přiměřnější psychické zdroje, o jejichž možných estetických potencích poučují nás soudobé psychologické a psychoanalytické objevy.

Ze jest třeba (zejména pro český básnický jazyk) provést za pomoci soustavných experimentů revizi slovesného materiálu, přerodit slova z nositelů pojmových obsahů v samostatné skutečnosti a v direktní inductory emocí.

Ze prozkoumání korespondencí a analogií mezi daty jednotlivých smyslů a kvalitativní jednotnost estetické emoce jimi navozené otevírá bránu neomezeným možnostem, kterých je třeba esteticky využít. Že je tak možno postavit nové problémy poesie a definovat nové její poslání: poesie pro pět smyslů, poesie pro všechny smysly. Pokusili jsme se tedy poetismem dáti tomuto problému odpověď: a to je jádro poetismu jako nové estetiky.

Pokračující v tom, co naznačil Mallarmé a Apollinaire, dospěli jsme přes novou typografickou montáž básně k novému útvaru obrazové básně, lyrismu obrazů a skutečností, a odtud k novému útvaru filmového umění: k čistě lyrické kinografii, k dynamické obrazové básni. K fusi básnictví, osvobozeného od literatury, a obrazu, osvobozeného kubismem od zobrazování, k identifikaci básníka a malíře. Touto identifikací ukončují se dějiny malířství; malířství v tom smyslu a v té funkci, jež mu přináležely ve středověku, malířství jako řemeslo zobrazovací, se odsuzuje k zániku.

Prohlásili jsme zánik malířství v jeho tradičním smyslu, vidouce, jak vrstevnické malířství, neschopné mocně pokračovat na cestě kubismem proražené, otáčí se v bludném kruhu polotvarů, operuje necivilisovanými technikami a zastaralými materiály a následkem toho při hlubokém nepochopení vlastní podstaty usychají jeho emotivní síly.

Dějiny lidské dále, prosvícené psychoanalytickými výzkumy, ukázaly nám jak afektivní potřeby člověka prvotně se spojovaly s jeho potřebami materiálními a užitkovými, a jak s ukojením těchto děje se i uspokojení dušních. Jak estetická činnost přiklání se nejprve k funkcím užitkovým, sloužícím praktickému životu (jeskynní malby, středověká řemeslná umění, folklór) a teprve později stává se samostatnou. Estetická aktivita a impresionabilita probouzí se, právě tak (jak ukázal Freud) jako sexualita, ve spojení s nejdůležitějšími životními, tělesnými a pracovními funkcemi.

Malířství vzniklo jako služba zobrazovací. Celé dějiny malířství jsou emancipační boj, boj za svobodu a samostatnost mimoužitkových, estetických hodnot, které se průběhem vývoje tohoto řemesla postupně probouzejí a zesilují. Ve středověku jsou pod příslným útlakem církevního diktáta. Výrokem nicejského koncilu uživilo uspořádání obrazu církevní patronaci, umělcům patřilo jen umění (t. j. malířské provedení). Fra Angelico maluje plášť madony modře nikoliv proto, že potřebuje na určité ploše v obrazové kompozici tuto barvu, ale protože církevní reglamá nřizuje, že plášť madony musí být modrý. Malířství tlumočilo literární obsah legend, bylo nuceno užívat apriorně daných temat, emblémů a kompozičních schemat, bylo bíbilí negramotných. Koncem středověku, v renesanční merkantilní Itálii, množí se emancipační pokusy malířství. Prvý náraz proti umění jakožto řemeslu a mnišské práci (ars — l'artisanat) je spojený se změnou společenského postavení malířova (dříve byli malíři neznámými řemeslníky a smičhy; Karel V. zvedá Tizianovi štětec, jenž upadl z mistrovy pravice) — a s vynálezem nové malířské techniky

— olejomalby, která umožňovala obrazy architekturou nepoutané, svobodnější, půvabnější a intimnější a tak postavené mimo dozor církve, jejíž univerzální moc nad lidským duchem byla již podlomena. Michelangelo odvažuje se střetnout se s papežem Juliem III. v průběhu sporu. Tento konflikt, zaznamenaný Vasarim, je historicky průkazný: po prvé žádá malíř pro svou tvorbu její vlastní řád, neodvislý na řádu církve. Oko vítězí nad modlitbou. Holandská zátíší a drobné krajiny v XVII. stol. jsou malířským ensemblem thematicky lhostejných a banálních věcí; předmět již není tak důležitý jako barevná a tvarová kompozice: na místo, kde kompozice žádá červec, je položena řepa, na místo pro bílou ubrus nebo talíř. Sujet je nositelem barevné osnovy. Krajnomalba a zátíší, obory zrozené v měšťáckém Holandsku, stávají se nositeli vývoje dalšího emancipování malby ve francouzské škole buržoazního XIX. stol. U impresionistů sujet a předmět je ještě menší důležitosti: nový triumf zraku a barevného básnění. Impressionismus pod záminkou sujetu maluje jasné, svítlící a kvetoucí barevné mlhoviny, homogenní v koloritu i v osvětlení. Kubisté posléze, vzdalující se do krajnosti sujetu a jeho zobrazení (prvotní utilitární funkce malířství) užívají forem bez jakéhokoli předmětného významu, malují tvary a barvy jen pro emoce, které v divákově vzbuzují, pro jejich kvality estetické, emotivní a nikoliv ikonické. Tyto obrazy jsou optickými, fyzickými umělými organismy, jež navozují určité sensace u diváka a dojmají podle intencí umělcových prostřednictvím fyziologických, smyslových a nervových cest jeho senzibilitu. Kvalita tohoto dojetí je kvalitou obrazu.

Zároveň s tímto osvobozením malířství, které činí z obrazu nositele čistě optických, neletterárních valérů lyrických, dále se zdokonalení fotografie, kinematografie, rychlotisku a nových fotochemigrafických metod, které převzaly od malířství jeho dokumentární, ilustrativní a imitativní funkce. Mimo to ve chvíli, kdy vyhraňoval se ideál malířství jako svěbytného a čistého umění, uskutečňujícího se soustavou vlastních forem, ukázalo se, že příkladem, nesmírný údiv vzbuzujícím, může tu být negerské sochařství, plastická poesie kmenů, které dějiny nedonutily, aby lidskou, vrozenou, animální básnivost a hravost podrobily po dlouhá století nevolnických civilizací potřebám praktického, utilitárního a racionalistického hledu.

V epoše kubismu prohlašuje Picasso období malířství za definitivně ukončené. — Nyní bylo třeba postavití nový problém obrazu. Učinili jsme východiskem svých analys a experimentů kubismus jakožto soustavu limit, barev a forem určených prostřednictvím zraku dojmouti divákovu senzibilitu. V kubismu zjistili jsme historický moment, kdy estetická aktivita zraku odděluje se od praktické (zobrazující), aby napříště šla vlastním životem.

Vycházejíce z kubismu, definovali jsme obraz jako rovnováhu barev, jako barevnou symfonii, jako barevnou báseň. Základním a konstitutivním elementem, mateřštinou a krví malířství, jeho výhradním realizačním prostředkem učinili jsme barvu.

Definovali jsme tedy obraz jako dokonalý barevný řád v ploše nebo prostoru (socha!) či v časoprostoru (film!), realizovaný jakýmkoliv technickými prostředky. Hledajíce zákony barevné harmonie, zjistili jsme analysou rozmanitých malířských směrů a děl jednotlivých autorů, že každá soustava má své vlastní zákony o komplementárních barvách a takřka vlastní spektrum, takže rozpor (psychologických) estetických zákonů vztahů barev a zákonů barevné optiky zůstává neznámou v teorii barevné tvorby.

— Světlo, faktor, který nás zpravuje o barvách, nebylo dosud v malířství zařazeno direktně. Bylo vyjadřováno pigmentovou barvou, hmotnou a kalnou. Vláde tam, kde se malířství snažilo o větší světelnost, než jakou snese pigment, používalo materiálů světlo reflektujících, kovů, dráhokamů, pozlacování: okenní obrazy katedrál byly prvním primitivním pokusem pracovatí projekcí barevného světla. Moderní technika dala možnost promítat reflektoricky konkrétní barevná světla, reflektorické barevné hry, pohyblivé útvary, souvislé dynamické světelné a barevné symfonie, jež otevírají nové možnosti barevné tvorby: projekční pohyblivé obrazy, zbarvené ztrnulosti středověkých rukořilných technik, rodící se ze světla, fotogenická báseň. —

Vyšedše z kubismu, její považujeme za barieru mezi starobylým malířstvím a novodobou barevnou tvorbou, barieru, za níž není již návratu k atavistickým zobrazujícím způsobům, dospěli jsme k definitivnímu překonání tradičního tabuřového obrazu: na jeho místo nastupuje ta projekční, světelný obraz dynamický, (reflektorické hry, film, ohněstroj) a knižní foto- a typomontážní, seriově vyráběný, v tisících exemplářích, obraz statický; obrazová poesie — knižní foto- a typomontážní obraz, s nímž se ztotožnila báseň; a barevný, pohyblivý, rytmický, časoprostorový obraz, jenž se ztotožňuje s hudbou.

Zanechavše historikům a konservátorům péči o zděděné a odumírající útvary umělecké, o malířství, literaturu a ostatní umělecká řemesla, pokusili jsme se odstraniti tyto vyřité a promlčené útvary, konformní minimalismem a civilisacím, ale nepřiměřeně naší mechanické civilizaci a nepřijatelně moderním nervům a psychismu soudobého člověka, a na jejich místo dosaditi formy, které dnešní době a dnešnému člověku lépe odpovídají. Pokusili jsme se tedy nikoliv o obrodu, ale o vynalezení nových útvarů, protože nové světy, nové oblasti, nové reakce, echa podvědomí a imaginace nadvědomí, infra- a ultrafialová, nezbádané končiny a bílá místa na mapě estetiky, přitahují náš zájem a provokují tvořivou vynalézavost k experimentům: pokusili jsme se, daleko od dosavadních koncepcí uměleckých a estetikých, rozsvítiti nové umění, novou báseň barev, zvuků, světél, vůní a pohybu, poesii pro všechny smysly.

— Epoque naší civilizace je stadiem, kdy jednotlivé druhy a obory umění se vybavily z úkolů, jimiž v minulosti sloužily, kdy estetická aktivita odpoutává se od užitelnosti některých řemesel, aby šla samostatným životem, a kdy tyto emancipované obory umělecké sbližují a snoubí se spolu navzájem, že nelze je napřítě rozdělovati a rozlišovati podle kategorií některých estetikých systémů; v době, kdy nové vědecké a technické vymoženosti vedou k zcela novým oborům a útvarům estetikých, rozlehuje se idea korespondence a jednotnosti umělecké emoce.

Viděli jsme jak moderní poesie, datující se od romantismu, vzdaluje se „literatuře“ a stupňuje fyziologickou, vizuelní, či auditivní efektivnost svých prostředků. Baudelaire, jenž pochopil, že poesie napřítě nemůže míti jiného poslání, než vzbuzovati v čtenáři specifické pocity harmonie, a že se proto musí napřítě odlišiti od napeň tendenci literatury, vytváří poesii její vlastní emotivní jazyk, odlišný od řeči sdělení, spojuje básnickou hru slov s hrou barev a zvuků, tuší možnost nové, vyšší poesie, poesie bez poetiky, básně osvobozené imaginace; první předzvěst poesie pro všechny smysly. Toto tušení bylo jistě

podepřeno Wagnerovou estetikou. Wagner přichází s představou: „Gesamtkunstwerk“, totiž výtvar vznikající kooperací tří, prý základních umění: tance, hudby a básně, jako trojediný výraz lidské umělecké tvořivosti. Touha po synthese a fuzi jednotlivých umění žije, počínaje Baudelairem, v celém dalším vývoji poesie. Už před Baudelairem spojovali romantičtí básníci adjektivem a substantivem zvuk a barvu, mluvili o jasném hluku, o temných hlasech a pod. Idea vyšší jednoty jednotlivých umění, koncepce jednoho umění v mnoha formách (*ars una, species mille*) je ostatně téměř dávnověká. Zejména korespondence mezi senzací zraku a sluchu, dvou podle klasických estetik výhradně nobilitovaných smyslů, má prastarý rodokmen. Goethe, jenž ve „Faustovi“ píše: „Die Sonne tñnt nach alter Weise,“ pokouší se ve „Farbenlehre“ o formulaci vztahu mezi barvou a zvukem a uvedení jich na společnou vyšší formu. Před Goethem Johann Leonhard Hoffmann (r. 1786). [„Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere] zkoumá souvislosti malířství a hudby, stanoví řád paralel barev a tónů.

U Balzaca v „Seraphité“ čteme: „Zahrady, kde květiny hovoří, kde vzduch je bílý, kde mystické kameny je madáno pohybem, experiment nebeských pravd, jichž lze se pšít, neboť ony odpovídají variacemi světla, světy, kde barvy zpívají delikátní koncerty a kde slova plápolají . . .“

Baudelaireovské korespondence rozvíjejí se v lyrice Verlaineově, zejména ve „Pštes galantes“ v básni „À Clymène“. Verlaine píše: vůně tvé bledosti — tvůj hlas, podivné vidění, tvá bytost, pronikavá hušba. Paul Fort, hovoříc o Verlaineovi, podotýká, že na př. pšet ženy může v nás a barevným počínkem vyvolat i osvěnu vůně, která jí odpovídá, že její hlas, jenom svým timbrem a modulacemi může v nás vzбудití zrakové představy a obrazy, býti počtěn jako víse, že krásu milenčiny zjevu vnímáme jako hušbu. Před Baudelairem nebyla ovšem báseň s to zachytití a realizovatí tyto sensece jasnou a synthetickou formou, která by zároveň spojovala příčinu s účinkem a smyslový vjem s ilusemi, které se k němu druží.

Rimbaud v halucinaci slov vynalézá nové hvězdy, objevuje barvu souhlásek a přiznává, že se stal „báječnou operou“. V známém sonetu o hláčkách: „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles, je dirai quelque jour vos naissances latentes . . .“ evokuje barvu každé samohlásky podle jejího zvuku. René Ghil ve svých vědeckých a estetických analýsách i ve své básnické praxi ukazuje, že nejen samohlásky, ale i souhlásky mají své korespondence, že každé slovo má vztahy hušební a instrumentální a chápe báseň jako orchestraci, která má vyvolatí barevné i zvukové harmonie. Mallarmé sní o sloučení hudby, básnictví a malířství v jedinou symfonii slov, představ, barev a tónů. Camille Maclair (r. 1902 v Revue Bleue) uvazuje o možnosti uskutečnění této synthesy. Připouští, že lze sloučití malířství, drama, zpěv, orchestr a mimiku v jedno vyšší umění, ale že je tu třeba kritické rozvahy, opřená o vědu o vztazích mezi rozličnými projevy ducha, chápatíc v to geometrii stejně jako malířství . . .

Věda o vztazích mezi daty jednotlivých smyslů . . . a následovně o přibuzenství mezi uměními: neprozkoumané oblasti psychologie a estetiky. Soudobá psychologie může poskytnoutí nejvíce materiálu k otázce souvislosti barvy a zvuku. František Krejčí v „Základech psychologie“ (II. díl) tvrdí sice ještě, že *audition colorée* je úkaz abnormální a chorobný. Avšak moderní psychologie zjistila, že barevné slýšení je schopnost

latentní v každém člověku. Je to více či méně živoucí a probouzí schopnost překládati spontánně tóny, hlasy, hmoty a jiné akustické dojmy do optických. Pro vědeckou analýzu jeví se zvláště vhodným a důležitým vztah barev a tónů, který mohl být přeskonšen výpočty, které prováděli matematikové H. Hein a E. Haçault. Došlo se k přesně stanovenitným poměrům: základní barvy řadí se analogicky k hudebním tónům od hloubky k výšce — oktáva barev. Jiná akustická zkoumání o vibračním příbuzenství sensací auditivních a barevných ukázala, jak určitá vibrace, tlumočená zvukem nebo barvou, se redukuje v tytéž aritmetické zlomky, a tak škála

ut	- re	- mi	- fa	- so	- la	- si	- ut	dává zlomky,
1.	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{3}$	2	
(červen, oranž, žlut, zelen, modř, indigo, fialová)								

jež jsou totožny v barevných vibracích spektra. Zákon analogie barev a tónů dá se graficky znázorniti ve tvaru kubické paraboly. Avšak ani tento významný poznatek a zákon nevyvětluje dosud všechny jevy barevného slyšení v jeho komplexním smyslu, tím spíše, že barevné představy, hudbou vyvolané, nejsou u všech lidí stejné, nýbrž individuálně rozmanité. (Shledáváme zde dokonce též fakt rozporu mezi zákonem fysikálním a zákonem psychologickým a estetickým, jako mezi optickými a psychologicko-estetickými zákony barev.)

Zdá se, že při analýse barevného slyšení dobíráme se hlubokého zákona všelidského, platného i pro rozmanité jiné jevy a způsoby lidského myšlení. Psychologické experimenty ukázaly, že v optické obrazy mohou se překládati i dojmy čichové, chuťové, hmatové, pokožkové, dojmy tělesného blaha i bolesti; že lze přiřknouti barvu číslicím, týdním dnům, vokálům (Rimbaud) a jiným systémům. Bylo dokonce i zjištěno, že onirické (snové) obrazy visuelní mohou být vzbuzeny sensacemi auditivními či taktilními, což opět ukazuje na určitou korespondenci a na určitý funkcionální suplementarismus a sensorielní ekvivalenci. Bergson konstatuje, že hmatovým sensacím jest, především právě ve smu, imanentní tendence visualisovati se a uplatniti se v snovém obraze optickém. Častý je též tento zjev suplementarity mezi obrazy visuelními a daty hmatu a tělesných, pohybových smyslů. Zajímavé jest, jak psychotechnické zkoušky vždy znovu a znovu konstatují převahu zraku a zrakového typu mezi dnešními lidskými charaktery. Akustické názorové představy vyskytují se u dnešních lidí v počtu asi desetkrát řídkším než optické. Hmatové představy jsou asi právě tak časté jako optické; představové obrazy chuti, vůně, pohybu nebyly dosud přesněji zkoumány.

Estetickým důsledkem těchto fysikálních a psychotechnických fakt je vzájemná souvztažnost, poznatek, že autonomie uměleckých druhů nemůže překročiti určité meze a dospěti úplně izolace. Naopak. Tyto vzájemné vztahy jednotlivých umění, odpovídající sensorielním ekvivalencím, stávají se čím dále tím intenzivněji přední zájmovou oblastí soudobé estetické tvorby. Impressionismus spojuje zrak s ostatními orgány v novou jednotu a to především i s tak zv. nižšími smysly, které, zasnoubeny se zrakem, zjevují nejhlubší tajemství životního bytí. Zrak obsahuje, již svým pohybem, funkce dvou smyslů: vidění a hmatání, vnímání času a prostoru. Snad pohyb je základem pro inherenci všech smyslových orgánů. Ačkoliv všechny smysly mají své vlastní energie, což nečítíte z Mon-

ových obrazů vitr, z jiných vůní lesů či moře? Činnost zraku je právě tak komplexní životní proces jako myšlení a vise je funkcí, na níž je prostě účasten celý člověk. V každém smyslovém orgánu spolupůsobí i všechny ostatní a poskytují našemu psychismu svá specifická data, a tak pouhé vidění může uvést v činnost ostatní smysly a rozechvít všechny struny moderní duše. Moderní oko bylo charakterisováno jako orgán, v němž žijí všechny smysly; „zrak, který myslí a cítí“. Právě tak komplexní funkce plní ucho, které, jak známo, není orgánem výhradně akustickým, nýbrž jest ve svém celkovém zařízení jaksi orgánem seismickým, založeným pro ustavičné registrace záchevů a vibrací.

(Fakt ekvivalence jednotlivých umění možno ostatně doložit i analysou psychického života mnohých umělců, již zjišťujeme, že umělci často cítí určité tvůrčí impulzy dříve než vědí, ke kterému umění se mají obrátit, a možnost této volby výrazu pro určité pocity sama ukazuje na analogie a souvislost umění, jakož i za povrchním a pomocným rozdělením umění na jednotu funkce a jednotu tvůrčích sil.)

Praktickým pokusem o exploitaici analogií mezi barvou a tónem a jevů barevného slyšení byl orfismus. Guillaume Apollinaire, jenž v „Bestiaire ou Cortège d'Orphée“ i v „Kalligrammech“ pokusil se interpretovat reciproké vlivy sensací hudebních na plastické tvary a barvy, prohlásil na přednášce, pořádané sdružením „Section d'Or“ (několik roků před válkou), příští nového malířství, úplně odlišného od kubismu, jež bude žiti barvou, rytmem a analogiemi s díly hudebními, a kterému dal jméno „orfismus“, spatřuje v Orfeovi, jenž připojil dvě struny k lyře, vysmívaje se obližátnímu a proslavenému počtu sedm, vzor tvůrčí nezávislosti, odvážně obnovy, vynálezce rytmů a tvůrce nových forem. Když roku 1912 Frank Kupka vystavoval obrazy nazvané: „Fuga o dvou barvách“ nebo „Teplá chromatika“, Apollinaire pozdravil zrod orfistické malby, k níž se přičlenili i De-lanay, Bruce, Kandinskij. Orfismus, vytěšující zejména subjektivní, náladové, musikální hodnoty barvy, však zůstal estetickým omylem, polotvarem, útvarem nečistým, pleonastickým a odvozeným. Jeho obrazy byly vlastně jen transpozici a ilustraci melodie: hudebnost byla tu primum; v druhé řadě nastupuje snaha zachytiti ji graficky a barevně. Orfismus, právě tak jako barevná hudba (Škrjabin, Lászlo) je vlastně právě tak nečistým útvarem jako wagnerovský „Gesamtkunstwerk“; je septím malířství a hudbou, uvedením barevné tvorby pod ékřtát rytmu a melodie a transpozici určitých hudebních vjemů do malířské kompozice, a to způsobem zcela individuálně libovolným a náladovým („introspekčním“ zaposloucháním se do „hudby duše“). Spojení hudby a malířství neděje se tu způsobem absolutně současným, je to smés, nikoliv identifikace, je to ilustrace a interpretace, nikoliv plnoprávná a ryzí tvorba. Mimo to statická malba plošných barev může se spřibuzniti s hudbou gregoriánskou, kde tóny postupují paralelně, svázaný navzájem jako těžké sloupy románských architektur; aby se dospělo k složitému kontrastu, bylo by třeba kinematické projekce, jež by dala obrazu rozvoj v čase, míru v rytmu, kačenci v pohybu.

Usilí podobné a vrstevnické Apollinaireova orfismu prozrazuje i futuristický manifest: „Pittura dei suoni, rumori, odori“, podepsaný C. D. Carrà (1913). Tento manifest tuší již, byť ještě konfusně, možnost totální poesie, která žádá aktivní kooperaci všech smyslů, Carrà hledá nové možnosti malířství; ukazuje, že ticho je statické, zvuky, hluky a vůně dynamické, že zvuky, hluky a vůně jsou tvary rozmanité vibrací intenzity, že každý sled zvuků, hluků a vůní vtiskuje se v ducha určitou arabskou tvář

a barev, že sama vůně může sugerovat a determinovat v našem duchu hru tvarů a barev, že v temné komoře vůně květin, pudrů, benzimu probouzejí v duchu barevné kompozice. —

V tušení korespondence a jednotnosti umělecké emoce, v pokusech o fusi, syntese a identifikaci jednotlivých umění navzájem spatřuje poetismus známku hlubokého uměleckého přerodu, svítání nové universální poesie jakožto nového kompletního umění 9ti Mus, jakési *ars maior*, rozvíjející se po odúmrtí historických uměleckých řemesel. Poetismus po dlouhé metamorfóze poesie a umění v podmínkách naší společnosti a civilizace, započaté romantismem a vrcholící kubismem, máá novou sytahu, která, mluveno slovy Apollinaireovými „jest věcí budoucích století a bude se dlele uskutečňovati než bajka o létajícím Ikarovi“. A jako od Ikaru přes Montgolfiera a Adlerova netopýra nebo Santos Dumontova draka se dospělo k air expressu Farmanovu, k Bleriotovu spadu a Lindberghovu vltězství nad Atlantikem, tak od romantických snů o „Gesamtkunstwerk“, od touhy po spojení verše, recitace, mimiky, tance, hudby a dekorace v kompiláční útvar operního divadla, po spojení malířství, sochařství a stavitelství ve slohové monumentální architektuře, po obohacení verše daty všech smyslů, což lze konstatovati u Baudelairea a symbolistů, dospívá poetismus k problému a postulátu absolutní, universální poesie pro všechny smysly, k nové „ars una“, jednotné a mnohotvaré.

— Zde otevírají se překvapující a úžasné perspektivy. Aby bylo možno realizovati tuto totální a universální poesii, syntesu pro všechny smysly, která byla nedosažitelným absolutnem, vzdálenou utopií pro minulé období dějin, je třeba především přesně formulovati její podmínky, pročistiti a prozkoušeti její výrazové prostředky a probádati její mnohonásobné otezy v divákově psychismu, opřiti ji zkrátka o solidní vědecký základ. Je třeba dále zřici se nedokonalých historických a řemeslných materiálů a technik, vytvořit nové nářadí, objevit a realizovat nové výrazové prostředky, zmocniti se k tomu účelu všech přístrojů a vymožeností, jež soudobá věda a technika nám dává k dispozici. Lze skutečně předpokládati, že dějiny umění a civilizace nezamarnávají jen pouhý sled slohů a směrů, nýbrž že vypracovávají skutečný pokrok. Lze se domnívati, že osobnost, která dnes ovládá své pracovní prostředky stejně dokonale, jako ovládal své prostředky Rembrandt, je a to produkovati díla mnohem vyšších emocionálních potenciálů, prostě proto, že ovládá stejně dokonale prostředky tisíckrát dokonalejší.

Zřekli jsme se historických tvarů malířských a versifikačních. Zřeknuvše se slovníku pojmu, zmocnili jsme se slovníku skutečnosti. Ukázali jsme na možnost básni beze slov, na možnost básnit materiálem spolehlivějším, konstruktivním a vědecky zkontrolovaným: básni barvou, tvarem, světlem, pohybem, zvukem, vůní, energií.

Sledovali jsme postupně odpoutání se poesie od literatury a zároveň s tím pokračující zoptičtění poesie až k fusi s malířstvím v obrazovou báseň. Řekli jsme, že optická stránka ukázala svou nadřazenost a větší živoucnost, konstatovali jsme, že mezi vrstevníky je naprostá převaha zrakových typů, patrně vlivem soudobých civilizačních konkrét, které přinesly s sebou velkou kulturu zraku. Značnou úlohu hrála zde fotografie a kinematografie.

Vytvořili jsme obrazové básně: kompozice skutečností barev a tvarů v řádu básně. Obrazová báseň uvedena do pohybu: fotogenická poesie. Kinografie. Pokusili jsme se vypracovati návrh nového filmového umění, čistě kinografie, fotogenické poesie, dynamického obrazu, jaký nemá v minulosti období. Básně světla, které se vlní, svítí a stkvoucí; v nich spatřili jsme vůdčí umění doby, velikolepou a syntetickou chronospaciální báseň, vzrušující prostřednictvím zraku všechny smysly a všechny sensibílní oblasti divákovy. Film jsme definovali jako dynamickou obrazovou báseň, živou podívanou bez děje a bez literatury, rytmus černé a bílé a po případě i rytmus barev, jakýsi mechanický balet tvarů a světla, jenž ukazuje svou rodnou povahovou přibuznost s barevně světelnými reflektorickými hrami, s čistým tancem, s uměním ohnůstroje (i s uměním gymnastiky a akrobacie. Umění pohybu, umění časoprostoru, umění živé podívané: nové divadlo).

Sluch, tento druhý, de facto a de jure za estetický uznávaný smysl, vykazuje ve vrstevnickém psychismu potenciál dokonce mnohem slabší, než ostatní tak zv. nižší mimestetické smysly, jako hmat, čich, a j. Dá se však očekávat, že pod vlivem radiotelefonie bude rehabilitován. Dnešní rozhlas je ovšem ve stadiu, v jakém byl do nedávna film: je reproduktivní, tlumočící. Ale nám jde o to, zmocnit se radiotelefonie jako elementu produktivního. Jako jest filmem realizovati básně zosnované z dění světla a pohybů, tak jest vytvořiti radiogenickou poesii, jako nové umění zvuků a hluků, stejně vzdálenou od literatury, recitace jako od hudby. Realisovati tu dokonaleji a racionálněji to, oč usiloval Russolo svými „hřmotiči“. Poetismus vynalézá novou radiogenickou poesii, obdobnou obrazové poesii fotogenické, jejíž auditoriem je prostor kosmu a jejím publikem mezinárodní davy. Radiopoesie, auditivní, bezprostorová, má široké a živé možnosti. Dosavad realizovaná radiofonická dramata jsou auditivním divadlem, asi tak, jako mnohé filmy jsou opticky tlumočeným divadlem. Jako čistá kinografie a fotogenická poesie, tak i radiofonická a radiogenická básně musí pracovati toliko elementárními prostředky (tam světlem a pohybem, zde zvukem a hlukem) a odpoutati se od literárnosti a divadelního děje. Radiogenická poesie jako kompozice zvuků a hluků, zaznamenaných ve skutečnosti, ale zosnovaných v básnickou syntezou, nemá nic společného ani s hudbou, ani s recitací, ani s literaturou, a také ani s verlainovskou slovní zvukomalbou. Je také poesii bez slov a není slovesným uměním. K hudbě pak stojí v téměř poměru jako film k malířství. Prvé radiové scenario „Mobilsace“, jež zkomponoval Nerzal, ukazuje konkrétně možnosti takové radiofonické poesie.

Vytěžití analogie barvy a zvuku, to, oč se pokoušela barevná hudba a orfistické malířství, umožňuje vynález hudebního mluvicího filmu. Tohoto vynálezu bylo nejpeve používáno k vytvoření operního divadelního filmu, ohavně naturalistického. Nicméně tento důležitý technický vynález může býti využit k netušeným, novým, zcela nenaturalistickým komposicím. Mluvicí a hudební film zakládá se na myšlence pomocí zvláštních přístrojů převáděti zvuk ve světlo a naopak, ježto akustická, optická i elektrokinetická energie se liší podstatně kmitočtem, frekvencemi záchvěvů, lze tedy měnit energii akustickou, světelnou a elektrickou, jednu v druhou. Tento objev může se státi baší nového umění optofonetického. Rozpojme postup převodu zvuku ve světlo a zpět světla ve zvuk, ve dva samostatné procesy, použijme jen

převodů světla ve zvuk. Světelné paprsky promítnuté na kinoplátno, vyvolají v přístrojích indukční proudy a zvláštní telefon převede je ve zvuky. Obrazec, promítnutý na plátno, musí se v přístroji ohlásit zvukem. Čtverec patrně vyvolá jiný zvuk než trojúhelník a lze tedy kombinovat akordy světelných geometrických tvarů. A naopak: jaký tvar a jakou světelnost vezmou na sebe určité soustavy zvuků? Převáděcí světlo ve zvuk nebo naopak zvuk ve světlo nikoliv v reprodukčním slohu hudebního filmu, nýbrž v direktním a samostatném umění optofonetickém [Jež je objevem nových funkcionalit obrazu (světa) a hudby (tónu)], toť obsáhlá oblast, která může dáti neslýchané estetické emoce“.

Poetismus přináší návrhy nové poesie, která chce zbásnit svůj vesmír všemi prostředky, které dnešek vědy a průmyslu jí může poskytnouti, která se chce zmocnití celého vesmíru lidského ducha dojetím všech člověkových smyslů. Svata a zdravá žízeň našich moderních smyslů a nervů, hlad naší osobnosti, chtivost těla i ducha, oheň života v nás hárající — élan, vital, libído či tropisme vital — neodvedou se spokojiti a tím, co dosavadní umění nabízí. Náš zrak prahne po jině podívané, než jakou mu poskytují mučnó obrazy výstav a galerií, náš hmat chce býti kultivován a okouzlován bohatými sensacemi, dosavadní hudba nevyhovuje našemu sluchu, naše chuť najde ukojení snad jen nejlepší kuchyni světa, kuchyni Francie (jež nikoliv náhodou byla zemí nejjivější civilizace a kultury) Hledáme poesii, hovornici ke všem smyslům člověka, saturející diváckou sensibilitu, bavící a projasňující jeho nitro. A chceme tuto poesii založit na smyslové, fyziologické abecedě, na infinitesimálních záchvěvech smyslů a nervů, těchto „strun duše“. Poetismus chce mluvíti ke všem smyslům — jen přiležitostně a z vývojových důvodů akcentovat optičnost — protože chce mluvíti k celému člověku, člověku moderní kultury a rovnováhy ducha a těla.

Na místo starých kategorií umění, odpovídajících vyšším smyslům estetickým (zraku a sluchu), intelektuelním a praktickým potřebám člověka, jimž dnes lépe vyhovují jiné obory a realisace, vytváří poetismus poesii pro všechny smysly.“)

Poesie pro zrak čili „osvobozené malířství“: 1. dynamická: kinografie, ohněstroje, reflektorické hry a veškerá živá podívaná (= „osvobozené divadlo“), 2. statická: obrazová báseň typo- a fotomontážní, nový obraz jakožto barevná báseň.

Poesie pro sluch: hudba hmotů, jazz, radiogenie.

Poesie pro čich: poetismus koncipuje nové olfaktivní básnictví, symfonie vůní. Vůně mají hluboký vliv na nás „nižší“, instinktivní psychismus: vůně krve, prachu, parfumu, květin, živočišné pachy a pachy benzínu, oleje, léků a drog nás mohou mocně a nevyřetelně dojmouti. Baudelaire ještě filtroval slůvky vůní do systému básnické řeči. Necht vůně působí esteticky přímo, tak jako zvuky a barvy. Reč vůní, silně erotické vřuvivosti, znají asi nejlépe milenci: květinové dary, parfumované milostné dopisy jsou prvním krokem k olfaktorické poesii. Ostatně mistrní zahradníci znali její abecedu a její citové odezvy, právě tak jako ji znaly liturgie rozmanitých náboženství. Nuže: básnití vůněmi tak direktně, jako lze básnití barvou a zvukem!

Poesie pro chuť. Jestliže nepochybuje u jistých individuí o bezprostředním spojení zraku se sensibilitou a jádrem osobnosti, můžeme se též domnívati, že velcí jedlíci a gourmandi historie, dokonalí gastronomové a rozkošníci pantagruelisté mohou se těšiti dokonalou komunikací chuti a duše. Že radost bytosti, jak pravil Delteil, může se rozvíjeti z dobrého trávení jako z dobré modlitby. Nejde tu o poesii opojných nápojů

a narkotik, o alkoholické halucinace, jež rodí téměř samočinně lyrická napětí. Radost dobrého dîner není méně vznešená a méně estetická než kterákoliv jiná, kdyžté vůbec radost je na nejvyšším stupni lidských hodnot, měřených cílem života: štěstím. Litu-
jeme, že dnes netěší se kuchařské umění té vážnosti, jakou mu prokazovali středověké
estetiky a jaká mu přísluší. Poesie pro chuť, kuchařské umění (o němž psal Apollinaire
v „Poète assassiné“) vedle vlastních valérů gustativních má formami, barvami, variacemi
vně působit na celý koncert smyslů.

Poesie pro hmat: jejím objevitelem je Marinetti, jenž ji r. 1921 nazval *Tacti-
lismem*. *Tactilismus* byl ostatně předtusen již v „La Jongleuse“ a v „Hors-nature“
od Rachildové. Jestliže plastické umění pracuje také elementy taktilními, Marinettiho
hmatové básně, „taktilní obrazy“, nemají naprosto nic společného s malířstvím či so-
chařstvím; mají za cíl realizovati taktilní harmonie. Náš hmat je civilizací velmi vycvi-
čený co do obratnosti, avšak je dosud esteticky nezakultivovaný co do impresionability.
Často senzací zrakové při pohledu na hmoty rozličné hebkosti či drámosti vzburají
v nás asociační představy hmatové, naproti tomu pouhý dotek v temnu nerozehraje inten-
sivně naše nitro. Taktilní poesie, komponovaná z delikátních, hebkých, draných, teplých
či studených látek, z hedvábí, veloura, kartáčů, lehce elektrisovaných drátů a pod., může
vytremovati naši taktilní emocionálnost a poskytnouti maximum smyslových a spirítuel-
ních rozkoší.

Poesie intersensoriálních ekvivalencí: optofonetika, „osvobozené
divadlo“, barevná světla a zpěv fontán.

Poesie tělesných a prostorových smyslů: smyslu orientace, smyslu
rychlosti, časoprostorového smyslu pohybu: sport a jeho rozmanité druhy: automo-
bilismus, aviatika, turismus, gymnastika, akrobacie: šleň po rekordech, vzroemou naší
mentalité, sytí atletika, vášeň vítězství propuká ve footballových zápasech zároveň
s radostmi kolektivní souhry, s pocity napjaté harmonie, preciznosti a koordinace. Básně
sportu, zářící nad výchovnými a ortopedickými tendencemi tělocviku, rozvíjí všechny
smysly, dává čisté senzací svalové aktivity, rozkoše obnažené pokožky ve větru, krás-
nou fysickou exaltaci a opojení těla. — **Osvobozený tanec,** svěprávná dynamická
tělesná poesie, nezávislá od hudby, literatury a plastiky, otevírající brány smyslnosti,
umění geniálních těl, nejfyzičtější a nejabstraktnější umění, jehož mediem je hmatatelná
tělesnost z masa a krve, která dává svým pohybem vznikati dynamickým a abstraktním
formám taneční básně.

Poesie smyslu komična: Grock, Fratellini, Frigo, Chaplin etc.

závěry, resultáty a postuláty:

Analýzy posledních kapitol malířství a poesie obnažily limity toho, co se zve uměním.
Problásili jsme zánik umění v jeho zděděných formách, pochopivše, že dějinné před-
poklady, které je uváděly ve život, nejsou dnes platny. Slovo „umění“ (s nedostatku přes-
nějšího označení i námi dosud užívané), je dnes prouto obsahu a smyslu. To, co se zve
uměním, doznávalo podstatných změn co do poslání, co do materiálů, technik a forem.
Zobrazující malířství a epické veršovníctví jsou přežitkem v civilizaci, která má kodak
a rotační rychlotisk. Tradiční klasifikační způsoby uměnovědy ukazují se býti provi-
sorními a zastaralými: sedmero umění, devět Mus, trojčjednota výtvarných umění a pod.
Revidující zastaralé normy a pojmy estetické, získáme se práva nahrazovati je no-
vými, stejně papírovými, deduktivními a odvozenými z metafysik. Chápeme nemožnost
apriorních norem jako postulátů; řádíme z fakt vyvozené zákony jako resultáty analýz

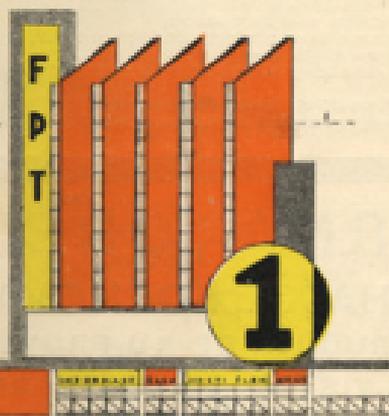
RED

KONEC I. ROČNÍKU
agituje pro ReD, ročník II.!

10

měsíčník pro moderní kulturu

Redaktor KAREL TEIGE



Brána stadionu pro II. Spartakiádu v Praze

JAROMÍR KREJČAR

architektura
nábytek
artificielismus
radio
fotografie
psychoanalýsa
etc.

ReD I. ročník:

červenec 1928

| přes 300 vyobrazení |
| a 360 stránek |

ODEON á

6 Kč

ReD

REVUE SVAZU MODERNÍ KULTURY „DEVĚTSIL“. Vychází 1. každého měsíce, kromě prázdnin. REDIGUJE: KAREL TEIGE, PRAHA. Redakci zastupuje v Brně Dr. B. VÁCLAVEK, Bruo-Židenice, Vaňkova 11. Vydavatel a nakladatel Jan Fromek, nakladatelství ODEON, Praha III., Chotkova 11. Předplácí se na rok 60 Kč, na půl roku 30 Kč, jednotlivá čísla po 6 Kč. Pro cizinu valutární úprava.

Tel. 42263. Čís. ček. účtu 20971.

redaktor:

directeur:

Schriftföhrer:

Veliké zámky pro redakci adresujte — Envoyez toute la correspondance concernant la direction de la revue.

KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague-Tchécoslovaquie

Čís. 10. N° 10. N° 10.

Červenec 1928. Juillet 1928. Juli 1928.

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III. Chotkova 11.

Upozornění pro knihaře

Administrace Redu expeduje celoplošné velmi silné původní desky na první ročník, podle návrhu K. Teigeho, za Kč 18[—], s poštovným za Kč 1950.

Do těchto desek jest třeba přivázat i všechny obálky všech 10 čísel Redu, a to vždy přední i zadní list, protože na obálkách byla otištěna řada obrázků a poř., které jsou uvedeny v obsahu.

Dopředu pak se položí tituleční list a obsah, za textovou a obrazovou část, stránkovanou 1-300, přijde 4stránková příloha Odeonu, (přiložená k 8. číslu), a na konec obálky všech deset čísel.

Opizka na horní straně má být rumělkově červená, těle barvy jako nápisy na desce; ostatní strany s ořízkou bezbarvou.

Předádkový papír má být světle kobaltově modrý, prostý všech ozdob a ornamentů.

Vevzáni do původních desek odběratelům Redu ochotně obstará administrace, nakl. Odeon, Jan Fromek, Praha III., Chotkova 11.

KNIHTISKÁRNA „ORBIS“

PRAHA XII., FOCHOVA 62

DOPORUČUJE SE KU PROVEDENÍ

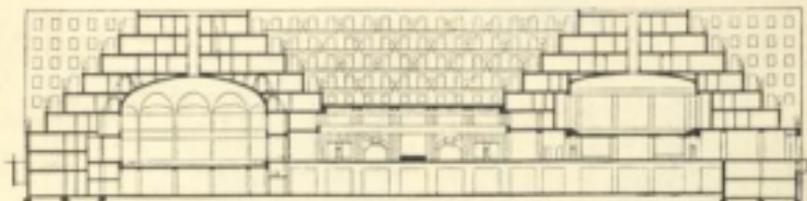
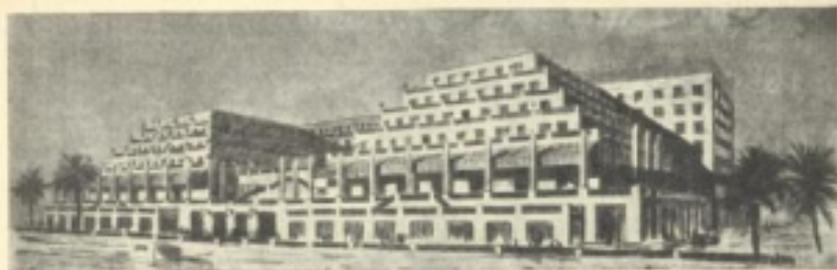
PRACÍ TISKOVÝCH VŠEHO DRUHU

TELEFON Č. 519-4-1*

Všecka práva překláda i přetisku článků a reprodukce vyobrazení vyhrazena redakci ReDu. Citování dovoleno jen s výslovným uvedením pramene. Za podepsané příspěvky odpovídají autoři, za anonymní či šifrované redakce. ZA REDAKCÍ ODPOVÍDÁ KAREL TEIGE. Za insertní část listu odpovídá vydavatelství.

Tiskové knižtiskárna Orbis, Praha XII.

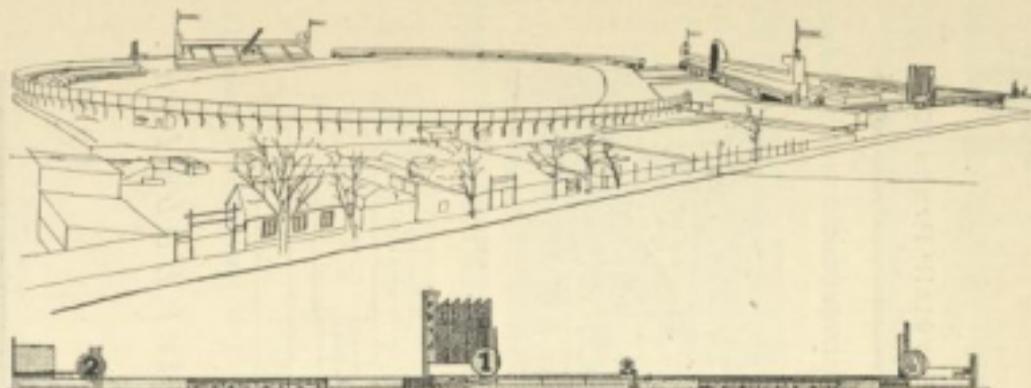
nová česká architektura



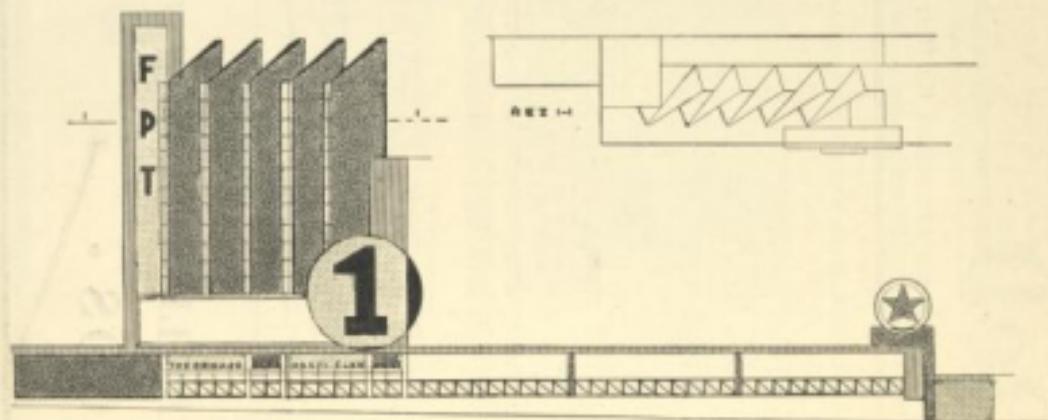
ADOLF • *Grand-Hotel Babylon*

LOOS •

1923



VSTUPNÍ BRÁNY



BRÁNA Č. 1

JAROMÍR KREJČAR:

Návrh stadionu pro II. Spartakiádu v Praze (1928)

SPARTAKIÁDA 1928

JAROMÍR KREJČAR

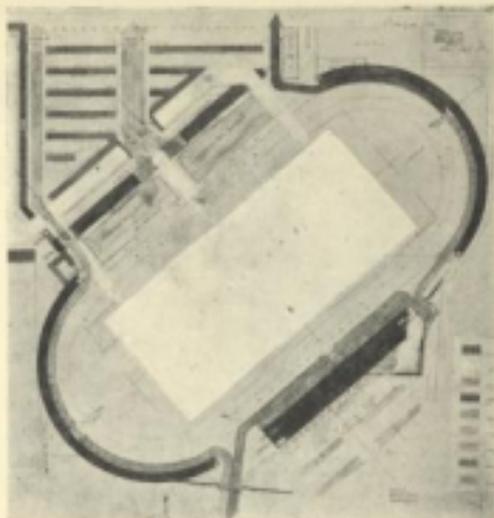
Stadion pro II. Spartakiadu na
Letné v Praze

Soutěžný návrh 1928

Le Stade de la IIème „Spartakiade“

à Prague

Stadion der II. „Spartakiade“ in Prag



moderne architektur in tschechoslowakei

Karel Teige

Die moderne tschechische Architektur beginnt an der Grenze des 19. und 20. Jahrhunderts; damals entstand auch in Prag eine neue, starke und junge Kunstbewegung, in der von allem Anfang an (genau so wie in Holland) die Baukunst die führende Rolle übernahm, dank der starken, initiativen, zu künftiger Entwicklung vorwärtstreibenden Persönlichkeit Jan Kotěras.

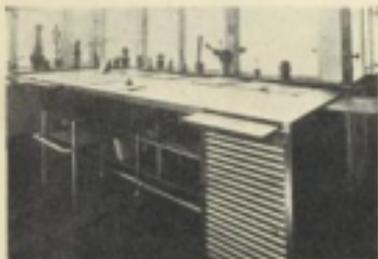
Als erstes Vorzeichen einer neuen Architektur in Prag muß das Werk Friedrich Ohmanns, eines Wiener Architekten, angesehen werden, der eine Reihe von Jahren in Prag arbeitete. Ohmann erreicht in Prag den Gipfel der toten Konvention historischer Stile und doch lassen sich in seinen chaotischen, konstruktiv und ästhetisch bisher hoffnungslosen Versuchen gewisse Symptome einer neuen architektonischen Konzeption feststellen. Der Ballast des historischen und eklektischen Formalismus ist bei ihm jedoch noch zu groß und so können wir die eigentliche Geburt und den Beginn

der neuen Architektur erst vom ersten Auftreten und von den ersten Werken Jan Kotěras an datieren, der der eigentliche Begründer der neuen Baukunst in der Tschechoslowakei und ihr großer Initiator und Führer ist; gerade Kotěra war es besonders, der neuen Architekturanschauung nach schweren Kämpfen zum Siege zu verhelfen und sie in seinem Werk beispielgebend und überzeugend zu verkörpern. Kotěra, ein Wagnerschüler, vermittelt ebenso wie der jetzt in Paris arbeitende Adolf Loos die Verbindung der tschechischen Architekturavantgarde mit Wien, das damals ein bedeutsames Zentrum moderner Architektur war (und dies — nach der großzügigen Bautätigkeit der Wiener Municipalität zu schließen — wieder werden wird). Kotěra bringt Wagners Lehre von der konstruktiven und materialistischen Architektur in die Tschechoslowakei. Im Jahre 1900 formulierte er in seinem Artikel „Ueber die neue Kunst“ die Leitsätze des neuen Bau-



bauhaus

dessau

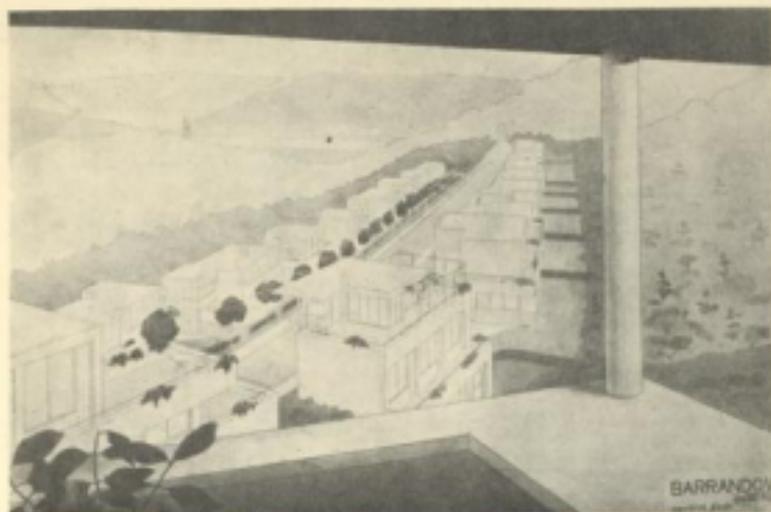


nábytek a bytové zařízení



Jaromír Krejcar:
Nábytek

generální zastoupení
pro Č. S. R.
architekt
Jaromír Krejcar
Praha II, Spálená 33

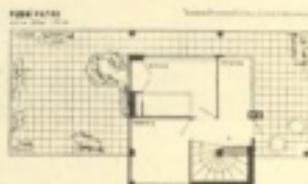
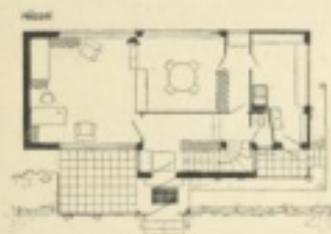
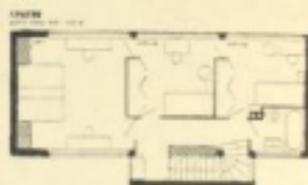


Zahrádky kolonie Barrandov u Prahy - Cité-jardins „Barrandov“ (Prague)
 Gartenstadt „Barrandov“ bei Prag

Jaroslav Fagner: Barrandov

schaffens in äußerst klarer und fortschrittlicher Weise. Er zeigte, daß „die Baukunst Raum und Konstruktion, nicht aber Form und Dekor im Sinne haben müsse. Erstere sind die eigentliche Wahrheit des Baues, letztere können höchstens Ausdruck dieser Wahrheit sein.“ „Die neue Form kann — nach Kotěra — nur aus der neuen Aufgabe, aus der neuen Konstruktion, nicht aber aus einer ästhetischen Spekulation entstehen. Jedes Werk, das seinen Ausgangspunkt nicht im Zweck, im Material und in der Konstruktion, sondern in der Form hat, bleibt notwendigerweise eine romantische Utopie.“ — Kotěras Theorie und Baupraxis, die den Dekor immer mehr und mehr der räumlichen kubischen Lösung unterordnete und zum Schluß nurmehr mit der kahlen, asketischen, gereinigten, konstruktiven Form arbeitete, erlaubt uns, in Kotěra den Schöpfer der neuen tschechoslowakischen Architektur zu sehen, jene Persönlichkeit, der in Prag u. in der Tschechoslowakei eine analoge

historische Aufgabe zufiel, wie Berlage in Holland, Tony Garnier in Frankreich und Behrens in Deutschland. Kotěra befreit sich sukzessive vom modischen Dekorativismus der Sezession, vom Jugendstil und Folklor und steht in den Jahren 1908—1909 mit seinen Werken auf der gleichen Entwicklungsplattform wie die bedeutendsten und modernsten europäischen Architekten: Kotěras „Eigene Villa in Prag XII“ und das „Leichterhaus“ ebendort sind Werke ganz modernen Geistes, die vieles aus der künftigen Architekturentwicklung vorwegnehmen und die man gewiß, was Wert und Fortschrittlichkeit anbelangt, auf eine Stufe mit einigen um 10, 12 und 15 Jahre jüngeren Bauten Dukoks stellen kann, oder auch mit den frühen Werken Ouds in Holland, jenem neutralen, glücklichen Land der modernen Architektur. Gleichzeitig macht Kotěra nach dem Muster des Reformationswerkes des Amerikaners F. L. Wright und nach dem Muster der englischen Gartenstadtbe-

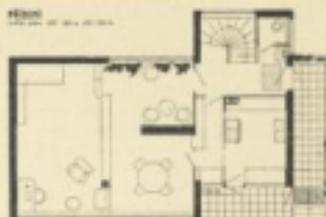
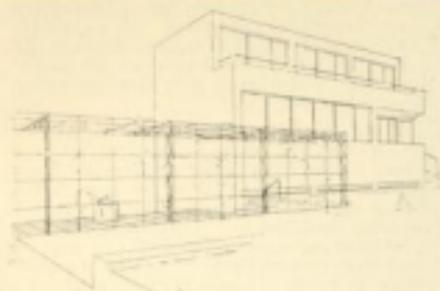


Jaroslav Fragner: *Kolonie Barrandov – Cit „Barrandov“
Střední „Barrandov“*

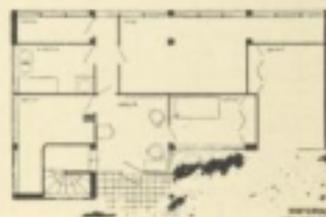
wegung eine wichtige Metamorphose der Dispositionen für das Wohn- und Familienhaus durch und legt mit seinem Werk die Grundsteine zu neuem, rationalem und hygienischem Wohnen und zu neuen Anschauungen über Wohnkultur überhaupt.

Gegen Art und Geist des Kotéraschen Werkes, das einen außerordentlich fruchtbaren Einfluß auf eine beträchtliche Anzahl von Architekten jener Generation ausübte, erhob sich um das Jahr 1919 in Prag eine Reaktion, die in einer sehr selbständigen und originellen kubistischen Architekturschule zum Ausdruck kam. Der architektonische Kubismus, in Opposition gegen den Utilitarismus und die konstruktiven Tendenzen der Schule Kotéras stehend, wird zu einem rein subjektiven, romantischen Phantasieformalismus. Er fordert geistige, abstrakte, dramatische und dynamische Komposition der architektoni-

schen Materien und überträgt die Prinzipien des Malerei- und Skulpturkubismus in die Baukunst. Die hauptsächlichsten Vertreter dieser kubistischen Übergangszeit waren: Josef Chochol, Vlastislav Hojman, Josef Gočár, Pavel Janák, dann Bedřich Feuerstein und Jiří Kroha. Mit diesem Kubismus stand die tschechoslovakische Architektur in den letzten Vorkriegsjahren in der Vorderfront der europäischen Architekturmoderne, und Prag schien die Stätte der Geburt und Entwicklung der neuen architektonischen Form zu sein. Erheblich später und weniger konsequent als die tschechischen kubistischen Autoren bemühte sich in Paris der verstorbene Bildhauer Duchamps-Villon im Jahre 1913 um die Schaffung einer kubistischen Architektur, aber seine Lösung bemächtigt sich nicht der ganzen Gebäudekonzeption, sondern be-



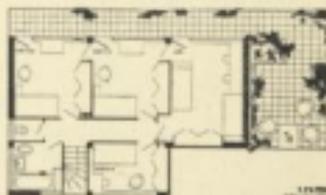
Typ 2 n. p.



Typ 3 n. p.

*Zahradní kolonie rodinných domů
Barrandov u Prahy*

*Cité-jardins Barrandoff
Barrandow-Siedlung bei Prag*



JAROSLAV FRAGNER

schränkt sich bloß auf das kubistische ornamentale „Stil“-Detail. Die kubistischen Möbel, wie sie nach dem Krieg ungefähr im Jahre 1924 Pierre Chareau in Paris zu erzeugen begann, sind fast vollständige Analogien der tschechischen, um zehn Jahre älteren, kubistischen Möbel, die vor dem Kriege von den erwähnten tschechischen Autoren projektiert wurden. Die deutsche expressionistische und utopische Architektur der Uebergangsperiode nach dem Krieg steht ihrem Wesen nach ebenfalls jener Prager kubistischen Architektur ziemlich nahe. Ihre zeitliche Antezedenz und Priorität konnte diese Prager kubistische Architektur dennoch nicht vor ernstem Irrtümern bewahren: in jener Leugnung des architektonischen Rationalismus und Funktionalismus, in jenem romantischen Widerstand gegen den konstruktiven Geist sehen wir heute lediglich einen zeitlichen modischen und formalistischen Irrtum, einen Schritt ausserhalb der Entwicklung der Architektur. Die sachliche Unmöglichkeit, Unkonstruierbarkeit und Unrealisierbarkeit der kubistischen Architektur verurteilte sie dazu, dass ihre damaligen phantastischen Projekte zum größten Teil auf dem Papier blieben und daß nur diejenigen realisiert wurden, die ihren kubistischen Formalismus schlecht und recht mit der sachlich baulichen Aufgabe zu vereinigen wußten. Die Phantasien der kubistischen Architekten machten sich hauptsächlich im Kunstgewerbe und in der Dekorationsarbeit geltend.

Im Krieg bemächtigte sich in Prag, wie auch überall anderswo eine mächtige Welle nationaler Reaktion des künstlerischen Schaffens. Die kubistische Architektur wurde verlassen und durch eine noch peinlichere und an Irrtümern reichere Mode abgelöst. Janák und Gočár machten sich daran, neuerdings die nationale Ornamentik und den Folklor zu beleben. Ihr Mitarbeiter dabei war der dekorative Maler F. Kysela. Diese altneue Ornamentik ist hü und da noch mit kubistischen Details versehen, aber im ganzen verläßt die Architektur die Plastik des einstigen Kubismus und beschränkt sich auf Flächenlösungen buntfarbiger Façaden: das architektonische Problem reduziert sich hier auf das bloße Problem der Frontdekoration. Außerdem kündigen sich hier aufs neue Reminiszenzen an historische Stile an. Diese Nachkriegszeit der dekorativen und nationalen Mode war

eine Periode des größten Verfalls des neuen architektonischen Schaffens, war ein Verrat am Geiste modernen Schaffens, indem sie die längst verscheuchten Gespenster des Historismus, Folklorismus und Dekorativismus neu ins Leben rief.

Josef Chochol und Bedřich Feuerstein waren die einzigen, die nach dem sie die kubistische Architektur, deren Irrtümer sie erkannt hatten, verlassen haben nicht zum herrschenden nationalen Dekorativismus zurückwichen, sondern in logischer Entwicklung vorwärts strebten. Chochol kehrt zur zweckmäßigen, rationalen Wahrfügigkeit zurück. In seinen Werken von 1914 bis 1920 fühlen wir die Ankündigung einer neuen Epoche der Architektur. Chochol säubert die Architektur von allen Dekorationen. Seine Werke sprechen nur durch die Reinheit der kahlen Fläche und seine leider nicht realisierten architektonischen Studien auch aus der frühesten Zeit (1914) antizipieren alle Probleme, mit denen sich eine ganze Reihe von Jahren später der holländische architektonische „Neoplastizismus“ der Gruppe „De Stijl“ (Theo van Doesburg, Rietveld, van Eesteren u. a.) beschäftigt. Hier arbeitete Chochol für die Entwicklung der tschechischen Architektur das erste Vorbild einer neuen Bauästhetik und einer neuen architektonischen Form aus; hier studierte er die Proportionen der orthogonalen Massen der Wohnhäuser, die Gesetze der neuen asymmetrischen Gleichgewichts und der asymmetrischen Harmonie u. a. Chochol erkannte, daß die Form nur der Ausdruck des Zweckes sein darf und zur präzisen Funktion dieses Zweckes, frei von allen Ueberflüssigkeiten, werden muß. Chochol führt die Architektur auf die Entwicklungslinie des modernen konstruktiven Gedankens zurück und reiht sich mit seinen neuen Arbeiten in die Gruppe der heutigen Architekten-Konstruktivisten ein. Auch Bedřich Feuerstein verließ jäh den Kubismus und gesellte sich mit seinem „Krematorium in Nymburk“ und „Militärgeographischen Institut in Prag“ den modernen Konstruktivisten bei. Diese beiden Bauten Feuersteins sind die ersten realisierten Werke der jungen Architekturbewegung in der Tschechoslovakei. — Heute arbeitet Feuerstein (mit einem anderen tschechischen Architekten R. Raymond) in Japan.

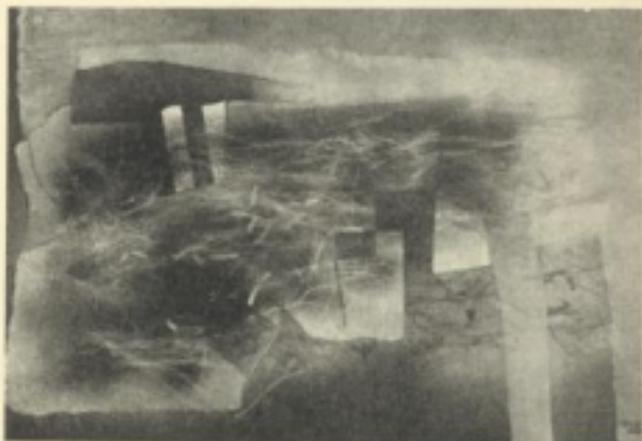
Gegen den allzu üppigen nationalen Dekorativismus erhebt sich seit etwa 1921 eine vehemente und gesunde Opposition, die sich

TOYEN



*Bretañ
Bretagne
1927*

1 9 2 7



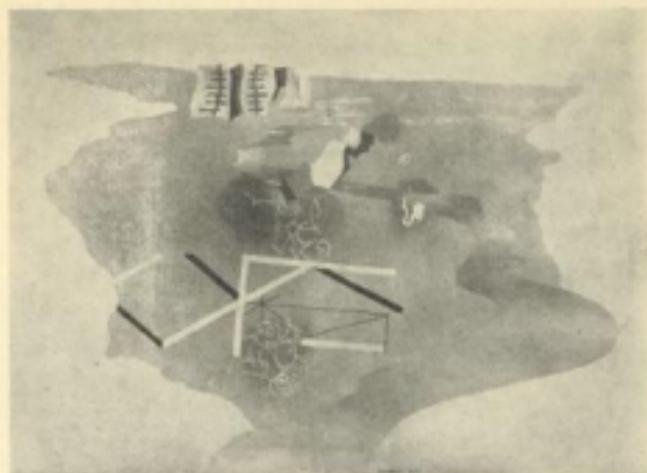
*Hollandská krajina
Pays-Bas
Holländische
Landschaft*

die Liquidierung alles Formalismus, Artismus und Aesthetizismus in der Architektur zum Ziele setzt. Die neue Bewegung sieht ihre unmittelbaren Vorgänger in Kotěra, der in seinem ganzen Lebenswerk im Kern der Idee des Rationalismus und der konstruktiven Architektur treu geblieben ist, und in Adolf Loos, diesem mehr in Wien und später in Paris wirkendem tschechoslovakischen Architekten, der im Gegensatz zum herrschenden dekorativen und kunstgewerblichen Aberglauben die Architektur als wissenschaftliches, technisches, industrielles oder handwerkliches Schaffen, aber nicht als „Kunst“ auffaßte. In jener Zeit (1920—1924) geht in der gesamten europäischen Architektur eine wichtige Kristallisierung der Anschauungen vor sich. Eine neue Architekturtheorie wird geboren und bestimmt die zeitgenössische und künftige Praxis. Aus der Sowjetunion kommt die Parole „KONSTRUKTIVISMUS“ und zu dieser Parole melden sich die künstlerischen und architektonischen Avantgarden der westlichen Länder. Die konstruktivistische Bewegung, tatsächlich kollektiv und voll lebendiger Aktivität, zeichnet sich in der Tschechoslowakei durch beträchtliche Breite und grossen Umfang aus. Es ist nur natürlich, daß die Parole an vielen Orten verschieden ausgelegt wird und es ist offenbar ein Zeichen der Kraft und Lebensfähigkeit einer Bewegung, wenn sie sich rasch verästelt und wenn aus ihr heraus mehr oder weniger analoge, konsequente und logische Tendenzen entstehen, die einen gemeinsamen, bestimmten Ursprung haben und verschiedene, vielleicht manchmal auch unrichtige, Schlußfolgerungen ziehen. Die tschechische Moderne nahm die Parole des Konstruktivismus auf und gab dieser Richtung eine theoretische Auslegung, die sich von der ursprünglichen Auffassung des Konstruktivismus unterschied. Der Konstruktivismus bedeutet für die tschechische Moderne Leugnung der traditionellen Kunstarten und Fächer. Er will nicht nur die Welt durch das „Prisma der Technik“ betrachten, sondern er will alle Fächer auf eine elementare Basis stellen: er erhebt jene „unpersönliche und wissenschaftliche Kunst“, wie sie Flaubert prophezeite. Es erfolgt ein notwendiger Bruch mit den traditionellen Ästhetiken und bisherigen Konstruktionskonzeptionen. Die konstruktiven Architekten bemühten sich um eine wissenschaftlich

fundierte Architektur, die allen wirtschaftlichen, sozialen, technischen, industriellen und kulturellen Bedürfnissen der Zeit Genüge leistet und schließt alle individualistische und formalistische Phantasie und Willkür aus. Sie fordern: Standard, Serienherzeugung, einen generellen Plan. Bauen, das heißt den Grundriß des Lebens bestimmen und seinen Raum organisieren, damit sich darin das Leben so breit wie nur möglich entwickeln könne. Dem Konstruktivismus handelt es sich also nicht nur um neue Baumaterialie und Techniken, nicht nur um die physische, sondern auch um die psychische Hygiene und um eine rationellere und richtigere neue Lebensorganisation. Die konstruktivistische Architektur ist sozial und anthropozentrisch: sie macht den modernen Menschen zum Maß aller Dinge und ist überzeugt, daß die moderne Schönheit nur das Ergebnis einer klar erfaßten und vollkommen realisierten Aufgabe und eines ebenso erfaßten und realisierten Zweckes ist.

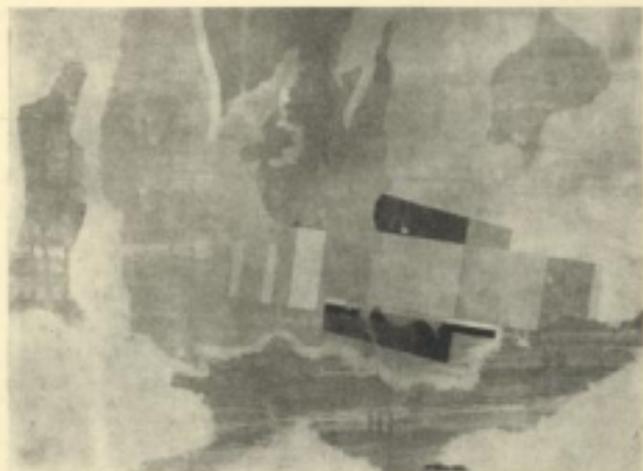
Diese neuen Ansichten und Theorien des Konstruktivismus wurden b. uns zum ersten Male mit großem Elan in dem Manifestationsalmanach „Život“ („Leben“, Band II, 1922) proklamiert. — In diesem Almanach wurden der tschechoslovakischen Öffentlichkeit gleichzeitig die zeitgenössischen neuen internationalen Architekturbewegungen vorgestellt, vor allem das initiativische Werk Le Corbusiers. Von den gleichen Tendenzen war weiterhin die Tätigkeit des großen Architekturblattes „Stavba“ geleitet, ebenso wie die der kleineren Zeitschriften der avantgardistischen Gruppe „Devětil“, („Disk“, „Pásmo“ und gegenwärtig „Red“.)

Der erste Vertreter der neuen konstruktivistischen Architekturbewegung in der Tschechoslowakei ist Jaromír Krejcar, dessen Arbeiten die Aufgabe zufiel, initiativ zu wirken und neue Wege zu weisen. Unter den vordersten Repräsentanten der neuen Baubewegung, die im Laufe einiger Jahre in der Tschechoslowakei festen Boden gewann und zuletzt sogar von älteren, offiziellen Autoren, die sich sukzessive umorientierten, akzeptiert wurde, befinden sich die in der Architekturaktion des „Devětil“, im „Ardev“ vereinigten Architekten. Der „Ardev“ repräsentiert die programmatisch am schärfsten umrissene Linke der modernen tschechischen Architektur. Wir nennen da folgende Namen: Jaroslav Frgner, Karel Honzík, Evžen Línhart, J. Ross-



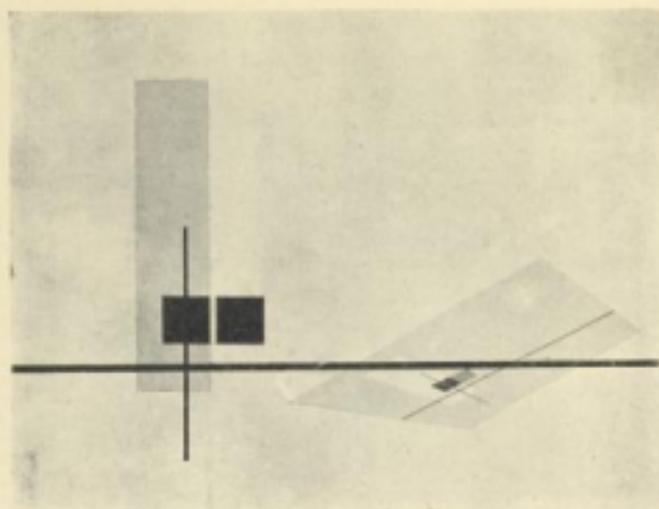
1927

Jindřich Štyrský: *Nálezy na pláži* – *Trouvailles sur la plage* – *Strandfundte*



1927

Jindřich Štyrský: *Na jezeře* – *Sur le lac* – *Am See*



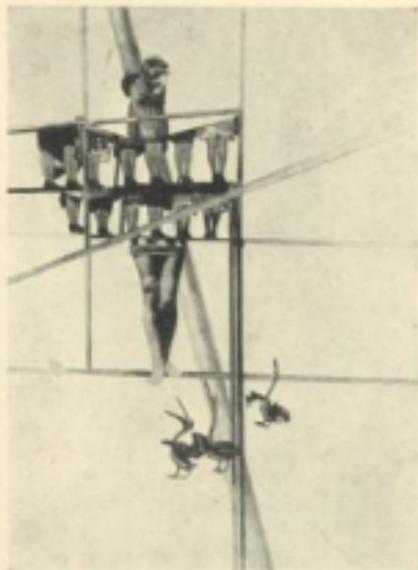
Moholy-Nagy: Konstrukce Z.I. — Construction Z.I. — Konstruktion Z.I. 1922-23

mann, Josef Havlíček, Vit Obrtel, F. M. Černý, Pavel Smetana, J. Krejcar, B. Feuerstein u. a. Eine weitere starke Organisation moderner Architektur ist der „Klub tschechoslovakischer Architekten“, von dessen Mitglieder wir folgende nennen: O. Tyl, Schöpfer der Prager Messepaläste, O. Starý, F. und V. Kerhart, J. Višek, J. Grunt, J. E. Koula u. a. Neulich wurde eine weitere architektonische Korporation gegründet: „Die Assoziation Akademischer Architekten“, von deren Mitgliedern J. Gočár, K. Roškot, B. Fuchs und M. Lorenc zu nennen sind.

Die konstruktivistische Architekturbewegung dringt trotz der Ungunst der wirtschaftlichen Verhältnisse und trotz des Widerstandes der Ämter und offiziellen Einflüsse stark und siegreich auch außerhalb Prags vor und faßt in der größeren Städten (Brünn, Königgrätz, Jungbunzlau) und sogar auf dem Land Wurzel. Eine charakteristische Erscheinung für den Erfolg der neuen Tendenzen ist der Einfluß, den der Konstruktivismus auf die Repräsentanten

der älteren Schulen ausübt. J. Gočár hat heute bereits den nationalen Dekorativismus vollständig verlassen und ist zu überraschenden Vereinfachungen der Formen gelangt. In seinen letzten Bauten hat er sich sichtlich den Tendenzen der konstruktivistischen Architektur genähert.

Die neue tschechische, rationelle und wissenschaftliche, anthropozentrische und funktionelle Architektur, die durch die Werke der konstruktivistischen Generation bereichert und erneuert wurde, steht natürlich auf internationaler Grundlage. Ihre Aufgabe ist die gleiche, wie die der zeitgenössischen Architektur aller Länder: Aufbau eines Milieus für den modernen Menschen und für das moderne Leben, kurz Aufbau einer neuen Welt. In der internationalen kollektiven architektonischen Zusammenarbeit stellt die tschechische architektonische Moderne eine der wichtigsten und weitestentwickelten Komponenten der zeitgenössischen Bauaktivität dar, wovon auch das große Interesse und reichliche Lob des Auslandes Zeugnis geben.

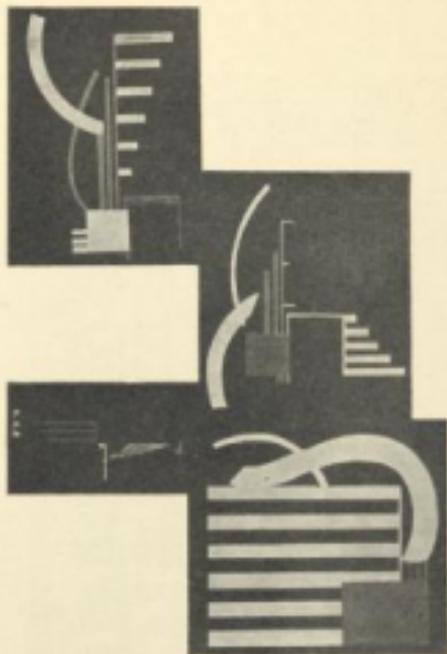


Budova svéta

Weltgebäude

Construction de l'Univers

Moholy-Nagy (1927)



Abstraktni film

Cinéma abstrait — Abstrakter Film

Hans Richter



Ukázka z knihy
Karel Teige:
SOVĚTSKÁ
KULTURA
Nakl. Odeon.
Cena Kč 19'50.

B. Velikovskij: Budova státního velkoobchodu „Gostorg“
v Moskvě
Б. Великовский: ГОСТОПГ. МОСКВА

Voskovec ●
&
Werich ●
SMOKING-REVUE
právě vyšlo
nadúspěch
scénický i knižní



Milka Mayerová, Werich a Voskovec
SMOKING-REVUE

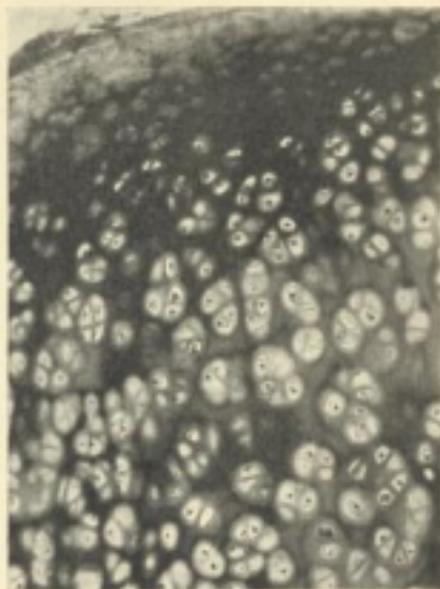
Voskovec
&
Werich
VEST POCKET-REVUE
!!! 6. vydání!!!
právě vyšlo



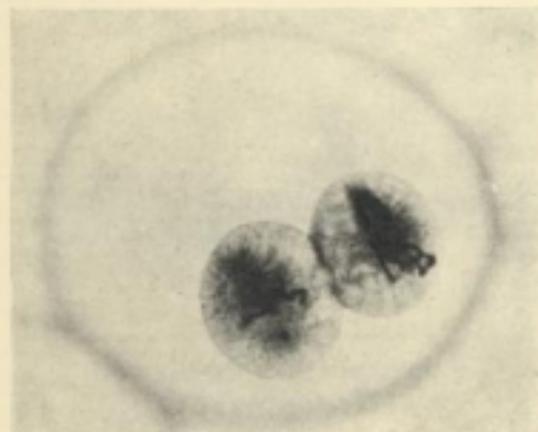
OSVOBOZENÉ DIVADLO



Řez nadvarštem
Černé tečky uprostřed kanelů jsou spermatozoa

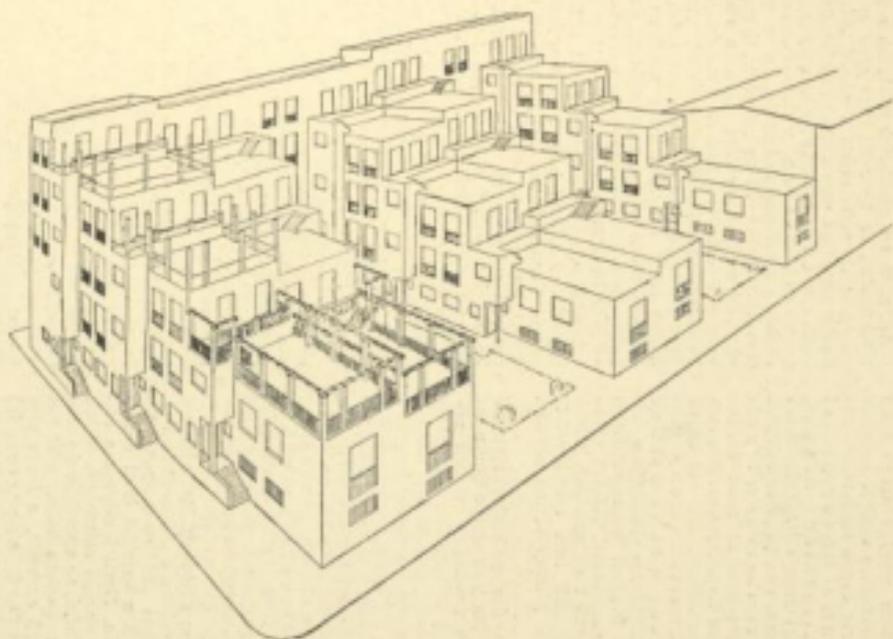


Průřez hyalinní chrupavkou. V bílých
ostřešších jsou chrupavkové buňky,
černá tečka uprostřed jest buňkové jádro



Acanis megalocephala bisulca (škrkavka
kočičí.) II. stádium buňčného dělení

MIKROFOTOGRAFIE
(podle 3000× zvětšených
snímků)
MICROPHOTOGRAPHIE



ADOLF • *Dělnické terasové obytné domy*

LOOS • *Maisons ouvrières. Terrassenhäuser für Arbeiterwohnungen*

1 9 2 4

O SVOBODNÝ ROZHLAS

Bedřich Faldetek

Význačným rysem nových technických vynálezů v kapitalistickém období je jejich zneužití. Tohoto osudu se dostalo i radio, jež umožnilo monopolisaci rozptýlu kulturních hodnot. Hoví těm, kdož jej dnes v kapitalistických zemích ovládají nejen tím, že je velkolepým moderním norimberským trychtýřem, jímž si posluchač musí nechat malévati bez odporu do hlavy věci, jím rozřívaným, ale i centralisací, pro niž se dá dobře ovládati. Kapitalistický monopol nese vždy v sobě úpadek a tlení. Tak i zde. Proto vystupuje v rozhlasu zvlášť do popředí konzervativnost dnešní měšťácké společnosti. Kdežto v celku kulturních podniků se uplatňují mladé průbojné síly, obsadili tuto centrálu lidé oficiální a uzavřeli přístup všemu novému a průbojnému.

Pohlédneme na dva příklady: slovesné umění a hudební, jak jsou traktovány u radia. O literárních novinkách referují příslušníci vládnoucích klik, jež ovládly tento důležitý nástroj rozptýlu i dobrý pramen příjmů. Recitují se všichni možní i nemožní staří básníci, do radia mluví všichni možní i nemožní lidé, jen ne ti, kdož by toho živostí, aktuálností a kvalitou své přítomné práce zasluhovali. Rozhlas běže na sebe ráz našeho musejnicství, jež konservuje hotové a odbyté věci. Živá tvorba se do něho nedostane. Příčinou toho je oficiálnost, jež potrvá tak dlouho, dokud bude rozhlas monopolisován.

Podobně je tomu s hudbou. Radiojournal rozemává hudbu vážnou a „lehkou“ (zní to, jako když se řekne „lehkou holku“). Tu vážnou obstarávají s největší částí orchestry Radiojournalu. Hrají klasickou a oficiální hudbu, ani novější skladatelé, třebaš nijak zvlášť revoluční, se zpravidla do rozhlasu nedostanou. Lehkou holku, chci říci hudbu, dodává třž orchestr, a hraje všechny skálně staré operety, jež jsme již tisíckrát slyšeli po všech kinech a kavárnách od orchestrů, klavírů i gramofonů v hospodách. Táhle hudba věru vypadá vybrakovaná a utýraná jako lehká holka. Ale pánové zapominají, že to není hudba,

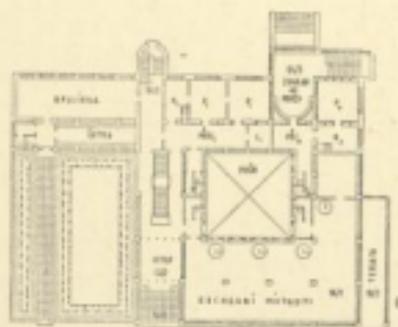
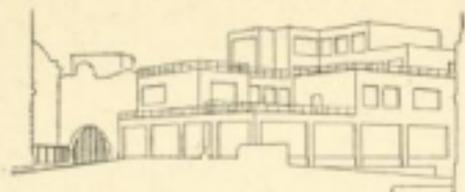
již nebo při níž se baví dnešní člověk. Radiojournal by měl mít svůj dobrý jazz, jenž by hrál novou taneční hudbu. Pak by to snad nebylo tak utahané a posluchače by to bavilo.

Ani přenos z rozličných místností a podniků nepění, co by měl: nese rysy známé měšťácké „popularisace“. V oboru „vážné“ hudby nepodává vám aktuální hudební události, ale odvar starých, známých a nezajímavých věcí. Posluchači rozhlasu musí poslouchati to, co ta která divadelní správa dá na program, ježto se věc řeší mechanicky dlouhodobými smlouvami s divadly (jeť nad to ještě chtějí na rozhlasu sanovati své finance; viz brněnský spor Radiojournalu s operou). A zřabvmon hudbu hledá Radiojournal v usedlých kavárnách, místo aby si našel některý dobrý jazz v baru, (třebas byl ten bar v těše budově jako kavárna).

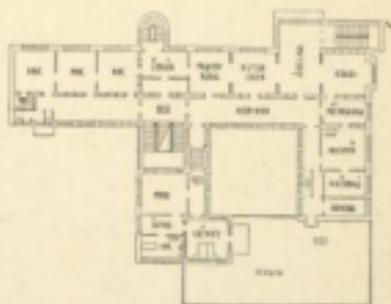
Dnešní monopol rozhlasu úplně odživotňuje dobrý nástroj kulturní práce, jímž je radio. Zapomíná se, že rozhlas má býti žurnalistickou slova i hudby. Že má podávati věci nové, ne staré. Že má být živý a živý jako tisk. Ale ovšem, rozhlas nemůže býti živou věcí, dokud je monopolisován, jako kdysi byly nehybné monopolisované noviny. Je zřamo, kolik dobrých věcí zahynulo, jakmile se staly oficiálními. Rozhlas to čeká také. Proto musíme žádati: Svoobodný rozhlas! Pryč s monopoem!

Uváděli jsme dosud pro tento základní požadavek jen důvod kulturní. Mluví však pro něj i důvody politické. Díváme se, že dělnická třída dosud nepostavila požadavek svoobodného rozhlasu. Je jasno ovšem, že by ta svoboda nešla o nic dále, nežli je „svooboda“ tisku v „demokratické“ republice. Ale i s censem, naslouchajícím v ateliéru s rukou na přesnovaci, by byl rozhlas sokromých stanic lepší, než je monopolisovaný rozhlas státní. Nikdo nebude očekávati od dnešních oficiálních lidí a institucí, že by propagovali jakoukoli průbojnější a zejména pamaujícímu pořádku nepohodlnou myšlenku. Ale kdyby je propagovali jiní, byly by trpěny. To je rozdíl mezi monopolisovaným a „svoobodným“ rozhlasem.

Dělnická třída však musí pomýšleti i dále. Neodvěra měšťáctva, jehož jedinou tendenci dnes jest udržeti, co dosud drží, vůči novému prostředku šíření myšlenek, rozhlasu,



přízemí



I. patro

je pochopitelná. Dělnictvo musí počítati s tím, že rozhlas dnes ovládá měšťácká třída a v sociálních zápasech ho využije pro sebe. Příklad za generální stávky v Anglii, kdy nevyházely noviny a kdy vláda šifrovala tendence zabarvené zprávy rozhlasem, mluví výstražně; známý případ ze Španělska, kde pojišťárna vysílací stanice dělala těžkou hlavu diktátoru Riverovi, mluví nabáda-

vě. Nevybojuje-li si dělnická třída svobodný rozhlas, svobodný aspoň do té míry, jako je dnešní tisk, bude musiti pomýšleti na to, aby pro případ sociálních bojů se pojišťárna podobně, jako činila, když její listy byly zakázány.

„Svobodný“ rozhlas odčiní aspoň částečně to, čím se na tomto dobrém nástroji kulturní práce proviňuje dnešní společnost.

VŠEOBECNÉ POUŽITÍ PSYCHOANALYSY

A. Harnad

Jeť známo, že psychoanalýza byla (svým medicínským původem především) diagnostickou technikou a způsobem léčby. Především připojuje se k vědám medicínsko-psychologickým a to způsobem do listé míry specifickým. Právě proto vede k mentální hygieně a profylaxi vývoje sexuálního a citového vývoje vůbec. Otázkou předtasmého manželství a době chýpané čistoty, otázkou odhalení sexuálního tajemství dospívajícím, omazaní machismanismu atd. . . jsou z těch, jež ihned vyvolá. I celá pedagogie je v ní v principu obsažena tím, že psychoanalýza směřuje se objeviti zákonny formace instinktů a pocitů u dětí, tudíž i prostředky, jak jim dáti správnou orientaci, jak se zřetelě biologického tak sociálního. Neboť od racionelny výchovy citových složek je třeba, podle psychoanalýzy, očekávati všechno dobro lidstva.

Psychoanalýza vede také k morálce, jeť opíraje se o učení biologické psychologie, aměňuje k úplné kultuře člověka, která vykáže legitimní podíl lidstvem instinktů. Věda o Libidu nemá ani tak za úkol regulovat elementární projevy pohlavního smyslu, jako spíše vytvářeti podstatná mentální charakteristika individua: energie v pohlavním ovládní, nebo v jiných případech, snadně, vědomě a svobodně hledějí normálního sexuálního cíle uvésti do dokonalého „parazitismu“ energie všech funkcí morálních i praktických. Psychoanalýza je vědou morální, protože je kulturou charakteru.

Je nám nemožno vypočítávati všechny nespočetné aplikace Freudovy metody ve všeobecné psychologii, v charakterologii, v psychologii individua, sociální, etnické, kriminální, historické, náboženské atd. . . .

V rozvoji kteréhokoliv náboženství nacházej psychoanalytická škola děj, jehož geneze je psychologicky velmi podobná genezi neuron. Náboženství ukazuje důležitě charakteristické syst: prostředky

sociálního výrazu a realizace, tendence glossolické (torží vyjadřování se společným verbalismem), hluboká finalita, která se rovná způsobu obrany dále lidské proti osudu a hlavně důležitost rodičovských komplexů. Realizuje rodinné emoce, lásku a zvlášť komplex otcovský, jehož nejvyšším symbolem je bůh. Je útupkem potřebě ochrany, kterou chová děcko, stíchnou z matčiny života, obnovením rodinných afektů z mládí. Je jako sen a neuróza „střekem od reality“ přímě trapez, k ideálně realizaci hlubokých afektivních tendencí.

Náboženství, směřá k filozofii jsou aspirace, jejichž složkami se parodiemi jsou neurózy. Neurózy kladou subjekt mimo sociální přizpůsobení, vyklučují kolektivní formy myšlení, jsou tedy sterilní a poskytlují v malých pozitivních civilizacích na místo mystických slabostí náboženskou kliderní systy, sociálně osamocení individua uprostřed svobodné společnosti. Jsou však nicméně též základní povahy jako lidské spekulace nejzrajejší a nejdůležitější vyjadřující se společně myšlenky . . .

Svémi aplikacemi ve vědě o umění a literatuře domala psychoanalýza ve Francii největšího úspěchu.

Dovede vynikajícím způsobem odkrýt i tvůrčího umělce, ať už jeho původ, sociální úloha a techniky jsou jakéhokoliv, zahalené symbolické, podvědomé projevy a realizované osobní afektivní tendence. Tato práce individuelny analýzy dospívá podléže k rekonstitucové skrytého a důvěrného psychologického mechanismu, kompozice nějakého literárního díla^{*)}, obrazu, básně, nebo dokonce celého uměleckého náhledu. A to ověřením zálib, tužeb a přání autorových a zejména vzpomínek z dětství; a rovněž jeho důvěrných aspirací, vzravných životem.

*) K větší lepšímu pochopení použití psychoanalýzy v literární kritice viz: A. Thébaudet, Psychoanalyse et Critique (Nouvelle Revue Française, ler avril 1921).

jejichž jákousi kompenzací je umělecké dílo Tak na příklad psychoanalyticky studie o Lemasovi, Wagnerovi, Leonarovi da Vinci, Shakespearovi, Szozanninim, Flaubertovi, Gogolovi atd., sd.

Leč psychanalýza cílí ještě výše: chce nalézt hluboký důvod našeho nepřikonalného obdivu pro talent a gesta v tom základním výrazu estetických tendencí, jež na druhé straně objevuje se také ve snu a v neuróze a jež je velkým zákošem velkých lidských tvorby: realizace touhy.*)

Tato se sjezdá projevuje v našich uměleckých formách jako je mytás a legenda. Jsou to, jak se vyjádřil Jung, stálejší převa. Návěť tyto je-lich geneze směřují se tradiční a ryso individualního sna; nalézáme v nich všechny druhy symbolické myšlenky, směřující k exteriorizaci hlubokých ten-derací ducha jako k antropomorfní personifikaci skutečnosti: Takové jsou mytás, analysované psychoanalyticky, o vmešku Heres (Rask), Oidipa (Freud), Matrony z Efezu, Griseidy (Rask) Ti-tanů (Lorenz) ...

V moderních dílech se fascinací, dokonalen-ími fabulací, ježli stálost převaží smysl skrytých motívů, nalézáme tož psychogeneticky afektivních tendencí. Zde je příklad, vyjádřený od Freuda, kte-rý objevuje v díle Shakespearově velmi rozšířený lidský motív, výběr mezi třemi ženami (Páris, Popelka, Pechýš, etc. ...): V tragedii krále Leara, má starý král učiniti výběr mezi třemi svými dcerami podle lásky, kterou k němu cítí. První dvě, mladší, jsou odměňny; třetí, Cordélie, jež miluje svého otce hlubokou a tichou láskou, neobdrží nic. Leč Cordélie umírá hořem a drabě dvě dcery slouží otce o jeho poklady... To není pouze banální historie praktické morálky („Zdeň klam“), jak by se mohlo na první pohled myslet, ale hluboký symbol, který materializuje jeden z nej-tragičtějších okamžiků lidského osudu: sděna třetí dcery je obrácen smrtí, a také reaktivním paradoxem, obvyklým ve snu a v primitivním myšlení, zároveň obecním ježho opak, lásky. Král Lear je starý muž; je životem, který se končí, a přece se ne-chce oddati byti, lásky k ženě; chce být milován. Naléz-nější symbolická scéna je ona tragická scéna, v níž se objeví král Lear, seznací mrtvolu své zavržené třetí dcery, totiž ona, v níž smrt sama přijde na životní pole pakouletí starého brátra a raditi starci, aby se sželi lásky a života. Tehdy usmířil vztahje

maršé paže po léce ženy, po obou drabých sestřích — symbolech matky a choťi. — Leč svezte v náročí jen obaz smrti.

Osudně psychoanalytikové ve svých symbolických výkladech uměleckých děl nevdávají naléztí sebe samy. Tato skutečnost je zřejmá v nedávné studii Maederové o Bolšák komedii:

„Dante, uprosiv svého života, dostane strach se tří divokých zvířat (symboly tří hravých vnímavých síl sexuality, citlivosti a snáblky). Leč dobrotný duch zastaví jej na štěku: je to Vergil, který mu dívá sestoupiti do Pekla a ukazuje mu besedné propasti otroctví, jež očekávají člověka bez ideálu (symbol afektivního, anestetického a individualního podvědomí a velkého krutým potlačováním, které obsahuje: dobrotný duch — tož psychoanalytík, ježli je přivádí na světle vědomí nejen psychologické, ale i morálního) ... Výched z Pekla, Dante vzrostuje na Horu Očince, oddává se pokání (symbol vnitř-ního přerodu psychoanalýzou a výchovou imitací). Potom Vergil ho svěří Beatrice, která k platoniz-kému a čistému milenci sestoupí z Nebe. (Beatrice — symbol afektivní duše, nalézá básníka, dik Ver-gilovi, ježli je symbolem inteligence). Dante provází Beatrice v harmonických a rajských končinách (sym-bol niterného nitru smyslu a ducha).“

Psychoanalýza učívá se, jak se zdá, čím dále tím více a tou měrou, jak se množí její vztahová ap-likování, filosofii, obšířným systémem výkladů lidského osudu.

Lidská bytost je podle ní podrobena vlivu dvou protikladných principů: principu rozkoše a principu skutečnosti. Uspůsobuje se vůči jednému i vůči dru-hému a snaží se učiniti radost oběma ve způsobu určitého kompromisu, ježli zařizkováti láskou afek-tivní energii co nejlépe ve smyslu osobního zájmu. Umdle, duch sdělovanský nebo spekulativní, odvrací se od skutečnosti přilítí dryad, aby se ponořil v snhu Sou. Nemocný přebíá před skutečností a má štěstí v Neuróze.

Filosofie psychoanalýzy je založena na kultuře imitací a citu, slých, odvíjejících vše, co v životě je košna, aby bylo šit. Staví se proti zachouti moderního intelektuálního, rehabilituje intenci a „dívody srdce“ a vede k jakémusi epistemickému idealismu, ježli pod novou biologickou formou činí radost vědět potřebu vity.

Taková filosofie lidství je velmi počná a plodná na aplikace všeho druhu. Pro určitě své přivěrnice znenamě voditko k syntese moderního ducha, po-vahy přilítí přisvěd racionální, a ducha středoověku: moderní člověk pod vlivem psychoanalýzy získává kontakt s irracionálním světem: netráčí mu již myš-lenka a čin, miluje, věří a cítí jak je puzen k tvo-ření nových a velikých děl.

Z knihy „La Psychoanalyse“ přel. J. N.

*) Několik francouzských literárních děl je inspi-rováno Freudem, viz na př. román J. Bendy, Les Amaranthes a především hra H. E. Lenormanda Monsieur des Rives, hrazenou Comedii de Champe-Elysees. — Pozn. autorova.

A celý estetika variabilnem. Hexararova kniha o psychoanalýze, s níž překládáme, vyšla r. 1924, byla tedy naposled r. 1923, před vydáním Bretono-va surrealistického manifestu. — Pozn. překl.

NOVÁ NĚMECKÁ PROSA

E. Fáclavský

Expresionismus a dadaismus zůstávají stále dvěma póly nové německé prosy, třeba oba prodělaly značné metamorfózy. Expresionismus našel „novou věcnost“, jež je povážlivě podobná staré nevěcnosti naturalismu, a dadaismus se rozběhl několika směry, zůstává však stále ve svých reprezentantech nejpozoruhodnějším zjevem současné německé literatury. Vedle toho se stále více uplatňuje prosa „nerománová“, kolportovaná, žurnalistická, memoárová a pod. Nejpozoruhodnější její knihou z poslední doby je jistě zprověď z tohoto desetiletí Oskara Marie Grafa, „Wir sind Gefangene“ (Drei Masken Verlag, Mnichov), kniha, v níž se Graf zpovídá ze svého vývoje od venkovského kluka, toužícího po všem možném a posléze po literatuře, k bohému v mnichovském prostředí a časem těžce pracujícím dělníku, vojáku, simulantu a posléze revolucionáři. Ač upřímnost této zprovědi je jedinečná a sama o sobě pozoruhodná, dospívá kniha přece jen vrcholu teprve tam, kde líčí nastolení vlády rad v Mnichově, její krátký život a pád se všemi strašlivými represáliemi rozrušeného měšťáctva. Tim se stává jedinečným dokumentem. — Dokumentem opačného pólu je román filmové divy Barbara la Marr od Arnolta Bronnena (Film und Leben Barbara la Marr, Vyd. E. Rowohlt, Berlín). Je to také zprověď z posledního desetiletí, jen zcela jiného životního sloha. Osud „příliš krásné“ ženy, jež je pro film předurčena a utráčí, příliš chtivá života a žádána mužů, léta, než se jí otevře cesta, krátká a strmá a náhle přerušena. Bronnen se posílil u věcných vyprávěčů a vytvořil tu prosu moderního sentimenta. Tento příběh života „prošlého a ušitého“ je tragicky krásný. Je to „banální“ tragika našeho věku, západní polokoule. — Jen o něco jiného odstínu je tragika spekulanta, jemuž ukradnou v poslední chvíli peníze, kterými chtěl vykoupiti milenku a své falešné směnky, kterou ve svou novelu sevrál Hermann Kesser („Strassenmann“, vyd. Rütten a Löning, Frankfurt n. M.), spolu s celým uštváním chvatem poválečné doby.

Tragičnost našeho desetiletí, lehce sentimentální, roste na zcela jiné půdě, jež nedávno ještě nemohla vydati akcenty tragické. — A naopak: Takový příběh stihomamných úzkostí a bojů učitele s třídou a člověka s příšerami vlastního, slabého nitra, jaký zachytil H. Ungar v románu „Die Klasse“, (vyd. E. Rowohlt, Berlín), zakotvený metafyzicky, nepůsobí na nás přes některé silné scény humoru a drastické životní reality tragicky, ale trapně. „Nová věcnost“, oduševnělý realismus, prozrazují až příliš svůj původ z expresionistického psychologismu, a zůstávají jako on vzdáleny života. — To takový Walter Mehring, třeba se odvážil splést naše kapitalistické století v jeden fantastický celek se stoletím vznikajícího obchodního kapitalismu, moderní tempo Paříže se sektářským, buřičským a již velkoměstským ovzduším Paříže a Amsterdamu 17. stol., je stále mnohem více dítětem přítomnosti, neboť všechna ta masivnost, bouřlivost, zmatenost a nečistota, ta fantastika 17. století je hrozme přítomná a velkorosá, podobně jako byly jeho bojovné chansony z poválečného, hladového a bouřičkého se Berlína. Dada, proměnil svou negující tvář v záru poválečných, rebelujících let, zůstává stejně silně, jako bylo ve své negaci. — Našel-li si Mehring východisko umělecké, stali se jiní němečtí dadaisté bojovníky proletariátu, zvolil Walter Serner cestu na vlastní pěst, i vyšlo z toho hochštaplerství, rasta. Proto 2. vydání jeho dadaistického manifestu „Letzte Lockerung“, (vyšlo u P. Steegemanna v Berlíně), vyznívá místo „víve dada!“ — „Vive le rasta!“ A k teoretickému, intelektuálnímu hochštaplerství prvního dílu přibyl ještě druhý díl: Praktický brevít pro hochštaplery a ty, kteří se jimi chtějí stát. Je to privátní řešení, ale přece ne tak zcela, aby nebylo zajímavé. Vedle prudkých paradoxů, protestujících proti nesmyslnosti válečné Evropy, přibyla praktická moudrost, jež vidí, že táž Evropa vede i dále stejně hloupý život. Svět chce být klamán a dovede se vážně dopáliti, nedostane-li se mu toho — nuže: Co zbývá, než moudré hochštaplerství?

NOVÁ ČESKÁ POESIE

Dvě knihy, zakládající poslední kapitolu českého literárního vývoje: F. X. Šaldy: „Oncimladší poezii české“ (nakl. O. Grgala) a B. Václavak: „Od umělků tvorby“ (nakl. Odeon). — Mezi již značným počtem knih, novou českou poezii kriticky, esteticky, esotericky a historicky se zabývající (Rutis, Götz, Píka, Knap a j.) jsou tyto knihy jediné autentické, kdežto v ostatních obraz skutečné poezie líme se v brýlích kritického mínění, sítě vůle, nepochopení a polepšivosti, k neposlední Šaldova kniha je jakýmsi letným pohledem a ptáří perspektív, celkovým panoramatem, na a tam dopřehraným fragmentárním a detailními aspekty, Šaldovo hodnocení a charakteristování jednotlivých autorů ukazuje na momenty, jichž si dosud naše kritika nezdala povšimnout, a pronáší soudy, které dříve „sedí“. — Václavakové knize „Od umělků tvorby“ zadala by se vytkazení, že nemá kritérií, čímž se přitom hájí od nezavazdného povídání ostatních českých literárních historiků a referentů. Václavakovy kritéria, kritéria nové české umělecké generace, jsou: princip účelnosti, diferenciace mezi jednotlivými ústy a elementární čistota proku. Očekávané deskou doplnějí Václavakovy knihy „Poezie v rozpacích“, která silněji doloží platnost těchto kritérií. Zajímavé jest konstataci, že Václavakovy soudy negativní jsou celkově příkaznější než jeho soudy pochvalné. Václavak vidí, jak se dnes literatura šíří v literaturu estetické formy (200 stránek srobuje ve své knize) a dospívá tak k čisté poezii, a na literaturu věcného poselství, sdělení, žurnalistu a pod. — Obě knihy, především a jasně panorama Šaldova a podrobné a přesné analýzy Václavkovy, dovedou své čtenáře přiblížit novému básníku a osahat si a je jeho dílem. Ještěže kritika jest „umělá díla“, možná, tyto kritické knihy sází náš čit moderní básník. k.

NOVINKY NAKLADATELSTVÍ ODEON

KAREL TEIGE:

Sedl který se směje. (O humoru, clownech a daasnech I.. 13 ilustrací na křídlovém papíře. Cena Kč 18—.

ANTHOLOGIE:

9 BÁSNÍKŮ DEVĚTSILU
autoři: Biebl, Halas, K. Kourád, Mařínek, Nezval, Seifert, Vanžura, Voskovec, Závada. S podpisy všech autorů Vydáno bibliofilsky u příležitosti výstavy současné kultury v Brně. Kč 89—, pro abonenty Redu Kč 75—. Na skladě jen několik výtisků.

J. VOSKOVEC & J. WERICH:

Smoking Revue. Vest Pocket o 16 obrazech. Cena Kč 9.30.

V. NEZVAL a K. TEIGE:

Manifesty postřihu. Zvláštní tisk Redu. Cena Kč 6—.

NAKLADATELSTVÍ ODEON

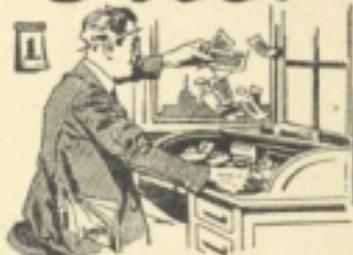
J. FROMEK, PRAHA III., CHOTKOVA 11.

Díla a knihy
v prostém i bibliofilském
provedení
dřevoryty
exlibris
dodají nejuvýhodněji

KNIHTISKAŘI KRYL a SCOTTI

v Novém Jičíně - Morava - Telefon č. 203

Proč?



vyhazujete peníze oknem
za drahé
štoky,
když je můžete obdržeti levněji
a v nejlepší provedení
u fy.

B. PEJŠA & ŠPOL.
C. Budějovice
ŠTEFANIKOVA 14. TEL. 610.

dokládá první ročník. Přes 300 výtisků, přes 130 stran, a obal ročníku je nádherným drobným tiskem na čtyřech stránkách. Během roku uspořádána 4 avizátní čísla: „19 let kulturní sovětské práce“, „Osvobození divadla“, „Mezinárodní sovětská architektura“ a „Masilest Postluma“. Množství básní, obrazů a soch, moderní architektura, divadlo, music-hall, tanec, umělecká a zpravodajská fotografie, umělecká a typografická, etc., etc., řada estetických a odborných studií — taková je bilance prvního ročníku časopisu, jenž se nádherně pohyboval v rámci zpočátku sborníky „Devět“ a „Žít II.“, „Fronta“ a časopisy „Disk“ a „Pásmo“. Seznamujeme-li program, jež jsme otiskli na vstupním štítě 1. čísla s obsahem celého ročníku, můžeme konstatovat, že Red dovede svůj úkol přeměnit plně. Redace, vdávající svým spolupracovníkům dík za jejich činnou pracovní účast, má bez samolibosti si přiznat, že kolektivní spolupráci moderních autorů podařilo se sice 33 prvním ročníkem vytvořit list, jakého jest a nás třeba a jaký vahou svých hodnot zaujmá přední místo mezi obdobnými listy domácími i zahraničními. Redace i administrace děkuje široké čtenářstvu za jeho živý zájem: jestliže v časech odhodnotě kritičtější produkce může se list udržet, je to důkazem, že se opírá o silný zájem, a jestliže list charakteru tak vysloveně radikálního, jakým jest RED, vyvolá latentní zájem, je to důkazem, že i dnes, v našem prostředí hluboké stagnace a shora zavážená kulturní i politická seřaditelná reakce, v jubilejním roce osvobození buržoazie, máme dosti silnou levi a moderní orientovanou vrstvu publiků. Na toto levi a moderní publikum apelujeme: pomozte nám svými do druhého ročníku odběr Reda alespoň dvojnásobně, abychom mohli listu dát řadu náskoků a rozšířit jeho obsah: RED potřebuje se stále velkou syntetickou reval, a to jest možno jen za přímé pomoci těch, kteří s tendencemi listu sympatizují. Ziskávejte nám nové odběratele a agituje pro náš list!

Red.

SEVER A VÝCHOD

REVUE

red.: Dr. J. Knap

a J. Knob.

Čtvrtý ročník.

Přispívatelé jsou naši nejlepší básníci a spisovatelé. Původní grafické přílohy. Kritika řadí Sever a Východ mezi nejlepší naše literární časopisy. Cena roč. 40 Kč, číslo 4 Kč.

EDICE

red.: Dr. Josef Knap.

Knihy krásné,
levné

a hodnotné

(autoři: J. Kopta, R. Medek, B. Benešová, J. Opolský, Jan Bartoš a mnozí jiní). Vydání na japonsku s podpisy autorů.

Vrhol umění knižního!

PRAHA

v barevných dřevorytech
Karla Vika
s textem Fr. Táborského

40 dvou až pětibarevných dřevorytů. Dokonalý tisk. Cena 100'— Kč. Na japonsku s podpisy autorů 400'— Kč.

Význačné novinky

edice Sever a Východ:

Božena Benešová: Chlapci. Povídky o dětech. Cena 15 Kč. S. Lagerlöfová: Löwensköldův pestěn. Přeložil K. Rypáček. J. Bartoš: Člověk, jenž má 5000 v kapse. 12 Kč. J. Bartoš: Jára dábel. 12 Kč. Luigi Pirandello: Smrt v patách. 15 Kč. Václav Prokůpek: Kamarádi. 15 Kč.

U všech knihkupců.

NAKLAD. MÜLLER A SPOL. V TURNOVĚ