

R e D

II.

1928 - 1929

Handwritten signature in pink ink, possibly reading "K. S. Young".

ReD

Revue svazu moderní kultury

DEVĚTSIL

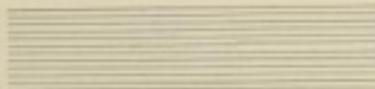
Revue internationale illustrée de l'activité
contemporaine

Internationale Monatschrift für moderne
Gestaltung

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

ROČNÍK 2.

září 1928 - červen 1929



PRAGUE, Tchécoslovaquie

2

RED

měsíčník pro moderní kulturu
redaktor: Karel Teige

1928-1929

PRAHA

Odeon - Jan Fromek

ReD - ročník 2 - (září 1928 - červen 1929)

TEXT

BÁSNĚ

GUILLAUME APOLLINAIRE: Les de pi- gronier	1
— Tour	83
— Événail des savans	91
— Péri	93
— Madelon	94
— Henri Rousseau	96
— Pray Tireslov	103
— Strom	103
— Madelon et St. Merry	104
— Žlárak věky	107
— Hecht rasovňák	109
— Mylla na	110
— Trcha	111
— Veštil šetr	112
— Fotografie	112
— Pod montem Mirabeau	113
— Očich	113
— Lenz roh	113
— Vrocněka	113
— Epv háky	114
— Vinál et Champagne	114
HANS ARP: Zwei Gedichte	283
KONSTANTIN BIEBL: Epital	18
FRANCESCO CANGIULLO: Poesia posta- gronata	190
CHARLES CROS: Jeun metvř žovth	143
FRANTIŠEK HALAS: Hřbitov námořní	13
— Amadieu	13
— Fedim	13
— Fedim na jaře	261
— Kráľna a sár	137
— Zhrtřichák	138
— Gaud	138
JOSEF HORA: Deset let	61
MAX JACOB: Jitř Pantomas	133
ALFRED JARRY: Píseň o paprskv	124
LAUTRÉAMONT: Epvy Maldororovy	123
F. T. MARINETTI: Successivement	174
— Poema vicino	175
— Machine lyrique	175
— Osvobozená slova	188
PIERRE MINET: * * *	217
NELSON MORFUNG: Osvobozená slova	176
VITĚZSLAV NEZVAL: Návry (13 básnř)	2
— Hadř	205
— Smrtěel hras et Otkara Břevio	203
— Dětřel obrapy (1—8)	209
— Wřelapitel	203
— Rast	203

— Demeter	204
— Der Schiffsweidler	203
— Im Sommer	208
ALDO PALAZZESCHI: X paprsky	176
JAROSLAV ŠKRPET: Listopad 1918	99
— Mael řidky	139
— Makenz	202
— The Wedding Trip	22
SEMPHOR S MONDEIAN: Obrazová básnř	223
PHILIPPE SOUPAULT: Hras evras	43
JULES SUPERVILLE: V prostoru a v časv 231	
TRISTAN TZARA: O smrti Guillemas Apa- linas	99
K. TRSICKY: Kravř letobřev	108

KRÁSNÁ PROSA

MAX JACOB: Jitř Pantomas	131
LAUTRÉAMONT: Epvy Maldororovy	123
HEI MABANEE: Masy	127
KAREL KONRAD: Metvř vavřta	19
G. BISEMONT-DESSAIGNES: Ariadas	141
— * * *	143
MARQUISE DE SADR: O přitřel	224
VLADISLAV VANCURA: Svta a ředř (z to- mšev: Pořitel řev)	4

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

ALLENDY & LA FORGUE: Vřevní a podř- dovř	301
GUILLAUME APOLLINAIRE: Manifest proti trřidř	97
— Negativř ustel	115
— O Pantomazovi	280
WILLY RAUMEISTER: Hras v prostoru	16
LE CORBUSIER: Konstruktivismas	118
— Architektura a sovitřká řtvy	262
ALFRED DOBLIN: Dva přdy dševř přřty	45
THEO v. DOSEBURG: Orientařel poznámky 211	
1. De Sill	211
2. Elementarismas	213
W. GIUSTI: O postomas	70
WALDEMAR GEORGE: A. Corodant	147
ADOLF HOFFMEISTER: Svřidřty	144
E. MONOD-HERZEN: Vřda a řevio	70
VL. KERRA: Poznámky	210
MIL. MATOUŠEK: K ustelřel orientařel filo- sofie	129
PIET MONDRIAN: Neoplasticismas	235
ST. K. NEUMANN: Svřidřel řevřevřel řevio	41

VÍT NEZVAL: Poesie Jeana Cocteaua	14	A. OZENFANT: Čidna	281
— Crémieux a Prostonovi	35	STUDIO	297
— Imaginace a senál	260	K. TEIGE: Neue Typographie	298
— Maldoror	262	— Filmové sezony	305
A. OZENFANT: Parismus	148	— Filo ve Stuttgartu	329
— Čidna	281	TYPOGRAFIE	73, 263

DE SADE: O pšrudě	234
MICHAEL SKAČKOV: Referát	169
— Konstruktivismus v soudobé ruské literatuře	279
MART STAM: U-otěal	122
F. X. ŠALDA: Pamětný	42
K. TEIGE: Surrealistické malbívai	26
— Stephens Mallard I.	33
— " " II.	42
— G. Apollinaire a jeho doba	78
— Oceněvatovy obrázy	152
— Orlinas	189
— Polonica a Aventinam	186
— F. T. Marinetti a futurismus	183
— Lustrament	229
— † Bedřich Plakál	283
— Z Paříže	322
BEDE VÁCLAVEK: Věstava soudobé kultury	44
— O volochanda	129
— Nezvalův Edison	110
— Nezvalův román	308
— O nové synthese	207
— Běsník hrůzy	145
— Lyrický vývoj	294
VÁCLAVEK A ROSSMANN: Brnošská sezona	307
JIRÍ VOŠKOVEC: Svoboda bez naděje	51

DIVADLO

G. APOLLINAIRE: Pray Tiresiovy	102
DIVADLO moderní techniky v Moskvě	167
JULIUS FUČÍK: Král Ubu v Osvobozeném	128
JINDŘ. HONEL: Humor „Průř Tiresiových“	100
— Za Vl. Guncou	164
VITEZSLAV NEZVAL: Jindřich Honel a so- vůtká divadlo	13
— Poesie J. Cocteaua	14
— Ubu-roi	123
OSVOBOZENÉ DIVADLO	267
BEDŘICH VÁCLAVEK: O volochanda	129

DIVADLO A HUDBA

E. F. BURIAN: Hlasa ze stílen	274
HUDBA osvobodě vln	132

FOTO, FILM, TYPO, REKLAMA

ROBERT DELAUNAY: Plakát	284
FOTOGRAFIE	263
FERNAND LÉGER: Plakát	284
CHARLIE CHAPLÍN: Hurrá do Evropy	266
MOHOLY-NAGY: K televiznímu filmu	233
O. POSKOCIL: Nové typografické tendence	253

A. OZENFANT: Čidna	281
STUDIO	297
K. TEIGE: Neue Typographie	298
— Filmové sezony	305
— Filo ve Stuttgartu	329
TYPOGRAFIE	73, 263

SOCIALISMUS A TRÍDNÍ BOJ

VL. ANTONOV OVSJEJENKO	167
N. BUCHARIN: O Leninovi	137
ST. K. NEUMANN: Stránské bilance deseti let ČSR	64
VLADIMÍR PROCHÁZKA: 10 let republiky a moderní kultura	88
VLADIMÍR J. PRŠA: ČSR v kostce	66
GLOBY: Kolonizální systém	66
— Leninovo dílo	132
— Krise KSC	264
— Československá cenzura	266
— Góbe: Keogo	287
— Literatura a politika	297
— Kronika	66
— Komiskace	67
— Hledí se Devěti	233

ARCHITEKTURA, URBANISMUS, PRŮMYSL A BYTOVÁ OTÁZKA

ARCHITEKTURA A SOCIALISMUS	69
ARCHITEKTONICKÉ VÝSTAVY	79
WILLI BAUMEISTER: Barvy v prostoru	16
LE CORBUSIER: Konstruktivismus	118
— Architektura a film	262
THEO VAN DOESBURG: Orientální po- senky	211
1. De Stijl	211
2. Elementarismus	213
C. VAN HESTEREN: Urbanismus	305
— Srdčebau	306
VLADISLAV KEŠKA: Poesníky	216
MART STAM: M-otěal	122
KAREL TEIGE: Byt a nábytek	30
— Le Corbusier	49
— „Nový Dům“	28
— Industrializovaná architektura	216
— Masivní soudobá architektura	271
— Sovětská architektura	275
REFERÁTY str. 1, 8, 70, 72, 73, 94, 136, 166, 171, 219, 265, 296, 298, 299, 307	

PANORAMA

Str.	21, 71, 138, 217, 235, 265, 293, 317
--------------	--------------------------------------

NEKROLOGY

Str. 18, 32, 164, 171, 265.
ZPRÁVY REDU A ODRONU: str. 1, 12, 25, 67, 169, 284. — 38, 73, 44, 101, 108, 115, 122, 129, 139, 146, 216, 262, 264, 268, 273, 324.

VOBRAZENÍ

OBRAZY, SOCHY A OBRAZOVÉ BĀSNĚ

G. APOLLINAIRE: Calligrammes . . .	3, 91, 92
HANS ARP: Relief (obálka č. 10.)	
BALLA: Pagina di Bozzetti . . .	174
— Abstraktní rytmus . . .	178
— Plachetky na moři . . .	184
WILLY HAUNHEISTER: Kresba	14
BOCCIONI: Labeť v prostoru . . .	177
— Odtáhnutí . . .	177
— Konečná forma . . .	179
— Síť ulice . . .	183
— Rozložený . . .	193
C. D. CARRA: Pobyt anarchisty . . .	179
— Opěť kavalie . . .	189
— Kresba . . .	199
PAUL CÉZANNE: Kresba . . .	171
COSSIO: Podoba . . .	199
DÉGAS: Balady . . .	189
DELAUNAY: Kresba . . .	85, 223
— Disk . . .	87
— Kresby . . .	87, 227
SONIA DELAUNAY-TERK: Modní kresby . . .	92
DEBAIN: Dva dřevoty . . .	81, 82
DEPERO: Fantastická kavaláda . . .	195
BOESBURG, van: Kompozice . . .	222
DOMELA-NIEWIOMIŁA: Konstrukce . . .	218
G. DE CHIRICO: Kresba . . .	203
— Metafyzický interier . . .	184
BERGÉ FERAT: Průpřímky . . .	94
E. DELAFRESNAY: Architektura . . .	82
ALBERT GLISÈS: Žánr . . .	88
— Kresba . . .	90
JUAN GRIS: Kresba . . .	89
GEORGE GROZE: Ševci . . .	212
ADOLF HOPFFMEISTER: Podoba . . .	124, 125, 222
— a obálka č. 5, 6 a 8 . . .	
— Kresba . . .	142
V. KANDINSKIJ: Kompozice . . .	163
PAUL KLEE: De kosmos . . .	27
R. KULBIN: Portrét Marinogolbo . . .	173
F. KUPKA: Dvě kompozice . . .	90, 128
LAURENCINOVA: Modní kresba . . .	93
LÉGER: Kresby . . . obálka č. 1 a 2, 7	
— Figurální studie . . .	86
— Eklézní módníky . . .	89
— Žánr . . .	124, 223, 211
— Kompozice . . .	210
LJFCHITE: Radost ze života . . .	151
F. T. MARINETTI: Město na šperku . . .	188
— Kubismus . . .	176, 188
MATISSE: Akt . . .	83
JOAN MIRÓ: Obraz . . .	36

MOHOLY-NAGY: Obraz . . .	263
MONDRIAN: Kompozice . . .	225
MONDRIAN & SEUPHON: Obrazová básně . . .	221
NELSON MORGUNO: Skulptura . . .	176
O. MREVIČKA: Dvě kompozice . . .	194
NEZVAL & TEGGE: Obrazová básně . . .	244
GEENFANT: Žena a dítě . . .	149
— 4 rasce . . .	199
— Žánr . . .	181
— Obraz . . .	152
— Láhev . . .	183
PICASSO: Žánr . . .	23, 24, 287, 212
— Obraz . . .	288, 287
— Portrét Apollinaira . . .	77
— Kresba . . .	83
— Socha . . .	288
FRANFOLINI: Subtilní výpravy . . .	182, 199
— Distance . . .	197
MAN KAY: Skulptura . . .	204
HENRI ROUSSEAU: Apollinairo a jeho Maas . . .	obálka č. 3
RUSSOLO: Vzpomínky na . . .	178
— Vlny v jistě . . .	181
SEURAT: La Châtel . . .	180
SEVERINI: Bulvár . . .	178
— Pan-Pan . . .	180
SOFFICI: Podivná krajina . . .	179
SIMA: Kresba . . .	10
— Mno . . .	109
— Průpřímky . . .	100, 110
ŠTYREK: Modní rytmus . . .	22
— Městská krajina . . .	51
— Židovský městeček . . .	obálka č. 4
— Hrádky . . .	153
K. TEGGE: Obrazová básně . . .	249
TOYEN: Člunářský dům . . .	19
— Samota . . .	22
— Opěť kresby . . .	208, 209
TURNER: Dítě, pára, rytmus . . .	181
VOEDERBROECHE-GILDENWART: Kom- strukce . . .	225

FOTO, FILM, TYPO, REKLAMA, PLAKÁTY

APOLLINAIRE: Calligrammes . . .	3, 91, 92, 99
AVIATICKÉ SNĚMKY 19, 20, 182, 222, 237, 246, 291	
BALLA: Dignitní papír . . .	174
H. BAYER: Návrh jednorázové plachty . . .	237
ANNE BIERMANN: Grafický . . .	244
MAX BURCHARTZ & J. CANIS: Propaganda . . .	238
CASSANDE: Plakát . . .	247
IM. CUMUNGHAM: Foto . . .	Obálka č. 9

ročník 2.

1

REF

září 1928

Odeon
Praha

měsíčník pro moderní kulturu



**Fernand
Léger**

amundsen • appolinaire •
baumelster • blebl • halas
• hausenblas & urban •
honzl • klee • konrád •
léger • lisickij • mallarmé
• man ray • molzahn • ne-
zval • picasso • proust •
selfert • šima • štyrský •
telge • toyen • vančura •

(6 k

ReD

Telefon 45909.
Cis. iss. 486 202871

Revue Svazu moderní kultury „Devětsát“. Vychází měsíčně, kromě prázdnin,
(10 dílů do roku). Redigoje Karel Teige, Praha. Redakční zastupuje v Brně
Dr. B. Václavský, Brno XV, Žitná ul., Vaškova II. Vydavatel a nakladatel Jan
Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III., Chotkova II. Předplácí se na rok
60 Kč, za 1/2 roku 30 Kč, Jednotlivě sešity po 6 Kč. Pro cizinu valutní úprava.

redaktor:
directeur:
Schriftleiter:

Veděcí radky pro redakční adresuje: — Enquet 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 „Devětsát“, à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Éditeur Jan Fromek, Librairie-ODEON, Praha III. Chotkova II. 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 „Devětsát“, Prag. Verleger: Jan Fromek, Odeon-Verlag, Prag III, Chotkova II. Abonnement: Ein Jahrgang (10 Hefte) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

II. Ročník	— 2 ^{ème} année	— 2. Jahrgang	
Číslo 1	— N° 1	— Nr. 1	1 9 2 8
Září	— Septembre	— September	

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

KNIHTISKÁRNA „ORBIS“

PRAHA XII., FOCHOVA 62

DOPORUČUJE SE KU PROVEDENÍ

PRACÍ TISKOVÝCH VŠEHO DRUHU

TELEFON Č. 519-4-1*

Kdo si ponechá toto 1. ukázkové číslo, bude pokládán za odběratele celého ročníku!

ReD 1

ročník 2. číslo 1

Ilustrovaný měsíčník pro moderní kulturu

Revue Svazu moderní kultury „Devětsil“

Redaktor Karel Teige

ReD

(= Revue Devětsilů), začínaje svůj 2. ročník, bez kompromisů s odumrajícími hodnotami a konvencemi, v době, kdy nadělel čas reakcionářských hesel, zbabělého útupu, odhrouvání dosavadních částečných vymocnění, ustoupení falešných paktů, v prostředí, jehož kulturní a sociální úroveň, obě stejně halkanisované, jsou všeobecnou reakcí zatlačovaný den za den hluboko pod lidsky smysluplný stav, bude i nadále zastávat a hájit síly kulturního a sociálního výboje a revolučního rozmachu proti smutce kulturtrágrů, uměleckých oficiálů, žurnalistických i literárních šmeků, měšťáckých smobů, zpátečnických akademiků, byrokratů a politiků. Program ReDu, uvořovaný v čele 1. ročníku listu, bude i nadále směřat k naší práci. ReD, jediný český a jeden z nemnoha evropských časopisů avantgardy, která se postavila do fronty odboje proti světu, jenž dohrál svou dějinnou úlohu, bude i nadále věren tvorbě a myšlence fronty a levice dnešního světa. ReD, ručý signál přicházející nové epochy kultury a civilizace, bude i nadále podávat obraz současně opravdu moderní tvorby, pracoval v mezinárodním, světlém a živém vzduchu všeobětového revolučního souručenství; vytrvá, více: bude pokračovat na líně a ve směru, který udal svým prvním ročníkem; bude nadále sborníkem a vzorníkem konstruktivismu a poetismu.

ReD bude ve 2. ročníku nadále shromažďovat svůj materiál kolem těchto hesel:

poesie, literatura, hudba, tanec, divadlo, music-hall a cirkus, obrazy a sochy, film a foto, estetiky, filosofie, psychologie, architektura a urbanismus, technická kultura, hygiena, fyzická kultura, průmysl a organizace práce, sociologie, socialismus a třída boj, aser, události a obrazy ze světa, žurnalismus a zpravodajství, agitace a reklama, typy- a polygrafie, dokumenty a zprávy. Na začátku nového ročníku apeluje ReD na kruh svých přátel, aby agitaci pomohli zvýšiti odběr listu a umožnili tak jeho rozšíření a zdokonalení. ReD, aby mohl úplně dostáti svému poslání, musí se stát velkou syntetickou revuí, a to je možno jen za intenzivní podpory jeho přátel a spolupracovníků.

Názvy

Vítězslav Nezval

Syrshima a Toyen

Podzim

Za hasnoucí lávy pod obzorem
zeď skrytá v révoři
všichni odešli na hřbitov
jen vrata skřipají
když paprsek
obalen posledním listem
změněn v havana
dohořívá
za bezvětrí
v okně

V botanické zahradě

V proutěné židli
nad skříženými kolénky
Gilberta ztracená v duze
jen na špičkách
v odrážejícím se pařeníšti
za posledních kapek
slunce stvořilo rybu

Po vinobraní

Dávno
po vinobraní
ve sklepe při svíčkách
dávno v omšelém podzimu
lampion
a vzpomínka na harémy

Mořská kravata

Krásná sebevraždnice
otírá na břehu boky z nichž se kouří
Její duše
kravata zspomenutá v moři

Samota

Když večer bez lampy
světélkující bařina mne láká
stahují záclony
a oči na hodinách
čekám vás melancholie
vás uhrančivé oči neviditelného ptáka

Hnízdo

A když se vrátil po letech zase
do její komnaty
našel spící rajku v spáleništi
vše ostatní lehlo popelem

Čajovna

Pod miniaturní lucernou
hedvábná Čína
podle ročních dob
mění své vyšívání

Ptáčkové vytahují chybné stehy
a včelky Čihanky spí
v slunečnickových pavilonech
bez nožek
bez prsou
beze sna

V mlze

Čas vzpomínek
Není jich
Oharky doutnají
Ale kdo miluje
vypouští rakety v listopadu

Akvarium

Princezna otevřela klec po kleci
Přineste mi kousek blankytu
trávníček
a růži
jak studené jsou lilie!

A když se nevrátili zpět
plakala do zrcátka
blankyt svých očí
dvě modré rybky
svět v akvariu

Krápníková jeskyně

Na okně
za devátou zimou
uprostřed zrcadlového bludiště
bezvládná Olympie
vzpomíná E. T. A. Hoffmanna

Cigaretový dým

Kuřáci opia
stávají se neviditelnými

Za oponou z gázu
nahé siluety

Jejich tabáková duše
kolem stínidla
proměňuje se v krajiny
jež odnáší vítr

Rašeliniště

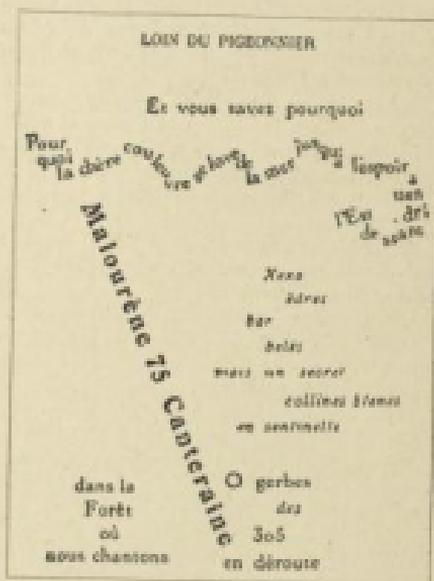
Horký pramen
s otisky kapradin
připravuje v bublinách
lázeňskou slávnost
Slyš praskání kukel!
A pojednou jsem ušel v sítinách
huzdo motýlokvětého jara

Vrak

Atlantida vrhá latamorganu
Mezi korály
odraz bání
s roztaženými křídly zkamenělých holubů

Jak mali jsou konci
minulých balustrád
nalomení vodou

Hroty věží
prohledávají gigantické duhovky ryb
jejich barviva
pozlacují tvou imaginaci
zmizelá hudebnice!



Guillaume Apollinaire

Řeka a loď

(I. kapitola čtyřaktového románu „Poslední soud“)

Vladislav Vančura

Vše, co lze dát, milostná růže, slova, chůb, všechna poblouzení lásky, všechny příčiny vlásek na hromadě města.

Je čtvrtá hodina zrána a čtyřnásobná křídla mýru se zavřela jako kniha. Spi. Mičkař hartusí nad svými dřbány, je den, Ulicemi projde jitřní hlídka, sklepení ticha se otevře a na čapku vše padá rosa.

Ranní stráž, hlídka, již přisluší buňaté tlamy, hlídka hřmící botou a klením se zastavila v hlubokém znepokojení slyšíc svá jména.

Kdo mě zná?

Myslil jsem na líbeznon hračku nejmenšího dítěte. Myslil jsem, že spáček je hotov se svojí setbou, že vachází kopčičko, ječmem a bolehlav.

Nikdo tu není a nerbývá než být strážníkem. Jdou dále bok po boku, trouce se vráscitými plášti a podobní spřešení býků. Jdou mimo pújáka, který vrávorá po lesích opilostí, mumlaje jméno příliš krásné, aby je mohl vysloviti jazykem všedního dne. Snad srazí jeho mohy tak špatně skloubené, pohoršení odleskem vytržení a žalu. Snad spílá. Snad se servoa, neboť ramena nemají rozpětí křídla, neboť se nepoznají, neboť stává křivda a smutek, o němž nikdo neví.

Je ráno, do oken opět viditelných sype se záření, prach žtra padá a sněží, krajková záclon se chvěje a tamočnice oděná perlami zkřivila ruce nad stolem, u něhož se nejíká.

Housenky pohnuly tělem z prstenců, je den, ó bédné nevěstince!

Vyražte prach snů ze svých mozgovic! vzhůru, osňadové!

Vzhůru, šebřáku! tvoje kathedrála je schystána a největší zvony znějí jako dva troňky v kapaři.

Dvěře Hějtmann, starobýlého domu, kde se spí, zavřely se bez hluku za časným chodcem. Kráčí, jde, čas uplývá počel pohyblivého chodníku globu a tatáž krajina netečného nebe stojí nad šebřákem.

Hle, zahrádník příběhu. Šebřý král, člověk bez košile. Josef Ramus.

Ó, léta sněmování, léta dostavavků a titěrné vojny, při níž krev sotva poznamenala bělosiná vojska! Barvy starého hlada jsou ty tam a zbývá trocha tšně podobné stesku a smůru: Josef je velmi stár.

Svým řemeslem býval tesář, z těch, kdo chodili světem se širočinou. Měl brašnu, hll a nástroj tak jemný, že bylo nutno vratci se z předalekého Mostu a strašné Vidně, aby kterýsi pražský kovář mu nasadil nové ostří. Chodil rozeznáváje zemské hranice podle způsobu svícení nežele, uctíván chudobou všude stejnou a maten cizím jazykem, zatím co doma přibývalo mateřštiny jako měsíce.

Jeho původ byl temný. Zvyky vesnice uprostřed města, jež se proměňovalo, řád pobřežního okrsku jménem František, dosti spravedlivý a rázný, aby cepoval chasníka, propůjčily mu něco veselosti a odvahy. Mohl mluvit o širokém příbuzenstvu a přátelstvu, jež se strachuje, pokud se nevrátí a když přišel, vyslechne s uštěpačným tichem, že je chud, že se oženil a že se vrací sám.

Kdo je to? ozval se jeden z mužů, když Ramus měl stráž.

Toto stražádo, odpověděl druhý, je stoletý žebrák, který zachoval věrnost praobyvatelům Právníka, toť chlap, jenž má své práva a je nezranitelný obuškem. Myšlím, že je přechovavačem slodějí, nebyl však uvědoměn. Je po čertech chytrý a kdybyra jej předvedl na stražnici, mnohá bys nepočítal.

Tato hostivost byla prováděna hostlivějším máchnutím. Eh, názory. Ti určitěji věnoš, jež připadají příslušné v kraji libého rozumu, který pravi ano a ne a převrací se a boku na bok jako býk!

Bylo ráno, naše mluví žebráka kráječičho po způsobu všech, kteří se při odpočinku vztýčejí jako plamen. Po chvíli bylo jej viděti, jak se naklánil nad řeku a dotýká se jí stínem. Cesty žebrák jsou příliš dlouhé, byla devátá, když stannl u svého mostu, na místě, jež mu vyhradilo dlouhé uličkání. Stál ve svém koutě dotýkaje se sverníku temnot a počínal dikučinění, jako by jeho klobouk nebyl prázdny. Ach, zaměstnání, jež vedle současných mravů zdá se neuvěřitelným.

Jakési bolestné světlo dotýkalo se jeho paměti, budaje městské tvary, vední kladina, koutky mostu, hradiš štít a šepel věží, jež se tyčí nad ním. Demýšlel se divě a strakatě barvy, tuž a chřestící modři jako zbroj. Slyšel rány a souhlasný ropot řetí, hmataje jedinou hranu, jež byla ředá, tak jako je právě ředý kámen.

Hej, starý, co je s vaším kloboukem? je plný jako cicha, co chcete víc.

Tato věta platila za vtíp a stala se úlovkem, jež počíná rozpravu. K Josefovi přisedl chlapík a máje ruce v koutcích a nohy spuštěny podél stupně, jenž byl snad podobením schodem hrozného nebe, vzal žebrákovi klobouk do špetky.

Jakže, řekl jsem cicha? Nezmýšlil podobá se daleko více hvězdici, Sluna a pravi, jenž splí.

Byl bych velmi rád, odpověděl Ramus, kdybyra táhl po svém.

Stádo voridel, hřměl a bekavě stádo a výbuchy motorů a klend šlo mimo pomník jako dvě žasá a bylo slyšeti město rydí řetí a sprostě slůbky. Město, jež milujete, město staré a nové, město špatných voličů, město a šlomekern skály, jež je tak krásná, že je nutno opakovati letopočet, abyste uvěřili svým hodinkám.

Je desátá, prvního června roku 23. Škála je otevřena cestou příliš ohavnou, klášter je zasut dřevným opakováním a hlas, jenž zní, není zvon.

Haha! Haha! Usmějte se! Jemžte vlevo!

U všech všudy, děl Ramus, co je to za hluk? myslím, že Emausy se svali a tato socha še vezme do zajčích.

Ano, přivědčil druhý, svali se, protože neplatíte daní. Avšak pokud jsem porozuměl, chtěl jste mě poslati k dnu.

Děk sedmi zimám a sedmi létům světěl se můj nezákem o zdejším krajinu. Jest mi odpočítati v kladném směru několik přebytelých dieptřil, abych ji viděl rozsáhlejší aspoň o dvě míle. Tu jest, tu máte svoji kotlina tak málo vhodnou k zakládání měst. Uhadni směr staroměstského rynku. Ručička věžních hodin vane se vzhůru. Ostrovy málo šlé, třé kachliček mezi dvěma mosty, plují vešle nedbalému proudu osazenému lodicemi věžních zděb, které neodlíná. To vše, co vidím, to vše, co uhaduji, shrnuto v šévod, jenž vás drčí, mě nezavazuje. Půjdu.

Řka to muž, kterého nic nepřimělo, aby mluvil ve smyslu pádných odělení, jež vyžaduje duch takutí, slušného divadla a výchova soudních svědků, vyhrabal peřestý doutník

a kouřil. Měl všechny vmeščené a tlivé vady vzdělance, který propadl při přilných zkouškách, slouže vtipu lživě nerozumitelného a doslova vřetědného klobouka.

Byl znalcem dalekého dvora králov, se smyslem pro národu, když počítal svoje vydání.

Snad se mu někde nevyrovná v zduřivém výboji, když (čelo a ševčí vráskami protažité hrdoce rfhou shora ke hřebení nosu) v pláskavém papíru, bez urazoklopu, bez seafadnice, prost všech pochyb a namřje se o kvinták, pokřikoval v červenci na Labuť, Lyru a Delšina. Byl na svém místě.

V hojnosti, jež tvoří povahu národa, jest něco nepravdivosti a lživěle nevhodné pro krásný příklad. A tak pro zřejmou mladost a nezakuklené novotářství bylo zkaženo pět docentur. Semtí předstíral nedoučňavost a jendec, obrátiv šitak šepice k zadku koňova, jedu nejrychleji prohrál, neboť brak dostihu je ustálen a posloupnost stanovena. Z milosti rozvahy, jež nepotírá starých závazků a mluví vybraně, káčeklo, aby se škola ne-ukvapila, má syna a pomocníky o stupě hloupější než je sám. To je pravidlo a neakčenat výjimky nejsou v obcích právě tak jako na lyceu výjimky ve školování.

Filosof uvědoměn ze způsobu jidla a pítí příliž udatného byl tedy pomiljen, jakkoliv si opatřil hodnost doktorakou, uraziv četné sloupce a plochy knih se snadností věru lidovskou. Byv tážen, co dělá, doktor Emil Weil opsal veliké gesto a červanový den, včetně kathedrálu a vhodné oděnou cizinka ve spřevavých šatech, potemněl.

Půjdu snad do Ameriky, odpověděl.

Tak! co mám provést, abych oddálil ten den, nemoha ti poskytnouti půjčky, které bys moudřil? pravil Ramas.

Obědy a šást se opět učil. Husa a kar, na jejich divokosti netrám, se vzdalují, le-lice na západ. Pozbývám feky a města, jež jsem se naučil znáti bez výsledku a aniž bych měl ulitku z cesty, chystám j. Vaše čimorodě zaměstnání poutá vás k tomuto městu, tím kře, rázem jednácti seznamám vás se svým přítelem. Je to Ruska, jménem Pilgaminac, muž těžké váhy, lovec, jenž odložil kulovnici a kyj teprve v předním dopravní kanceláře.

To jest jedna z početilosti, které nedokončil, pravil Ramas. Ostatně myslím, že tohto člověka znám. Je to třj hromotluk, který od několika dní bydlí s tebou, muž mállem němý, dřevotěp či sedlák z Verchoviny, jenž sdělil tvým tuchem.

Tu přichánil vyškřkl Weil a ukázal na Slověka, otálečičho v jidelní dráze, jako by ne-ucublačil se samotnou jednoduchostí provozu. Snažil se býti dopodrobna neviditelným v jakémsi mimikri, pro něž se rozhodl, když odložil barvy lesa a přijal městskou šed a smírní ruměncem venkovské národnosti, jenž ho prozrazoval. Ale i tak byl patrný na dvě míle a jeho ústí vycházelo na pokladno. Zarážené obličeje v kloboucích ustupovely jako voda, do něž vařil lední kýj, a jeho sledání a Wellm se stávalo více veřejnou. Dáma, odklepávající svoji procházku zastatým podpatkem, šala nad neomaleností prostého zvyku choditi přimo a proti návodu, který přiml obce je vřtěpován občanstvu, ať již kvapí k rozřhavané plátně a kypicima braci, či majíc své šiny ve vášnosti se šourá v hodnosti radovské (jž roku osmáctičho, když všecko zřeklořilo, byly ubráceny vousy).

Pilgaminac přimáčil úsměv, který nebylo možno ani setřásti ani ukončiti a jenž byl živem skupinami svalů odedívna neodčistatných na výrazu. Šmál se, potrubje ramenem, které nosil střešnou sbrad, jako hospodyně, jež v důvodném veselí rozřhese nad slátnou klíčku tšalounu.

Dostí švah, děkuji za dobrou radu, řekl opět Weil, zde je můj přítel, přál bych ti, aby-ste jej vidli co nejlépe.

Nikdy nebyl v nebezpečí, že by se nedorozuměl, mluví češtinou, jež propůjčuje voda-
pád časování bez námitek a dovoluje, aby kmeny jejího lesa obrosly chybami a zvuky
právoznalců, jež přikvapí bez slovačku a vášně snaze mluví slovensky a rumínsky, na
této jarmotě (jeť není krupobitím, abyte se pohoršovali) málo sejde. Proti zvonům la-
tiny, francouzskému řagotu a plínkům jazyka německého, jež zaplavají vesmír, jsou tyto
hlasy tiché a komolé; a přece se berním správám nepodařilo smrchatí a zamžkati vše, co
je v této řetě ryši a kráskotě.

Ramus, Weil a Pilipaninc pokračovali v hovorech, které lze sledovati ve volném pře-
kladě a s chybami málo nepřijatelnými.

Co chcete, pravil Weil, starý Ramus se naučil trpělivosti, sleduje směru primitivů
a slyše kazatele sekt, kteří jí vesměs doporučují. To ovšem neznamená, že není zafív,
právě tak jako já, který jsem vynalezl bespočet zakázaných, či lépe, nedovolených pro-
středků, jak zchnati peníze, a přece jsem zůstal chud.

Rusů stál a přisvědčoval. Po chvíli, máje v duševu smeknost, neboť mimo ně přešel
vousatý kněz, rozebral se hroznou silou. Jeho zářiví byly nepochybné. Tento archanděl
sly, aby spravedlnost přišla k svému, byl nadán piklavým hlasem a rozpačitou nemilo-
stí odstavčičího linca. Jeho městský ústroj nebyl k ničemu a přece byl polichocen, že
však v tomto zatroleném kabátě, a přece měl dosti světle upravenosti a nákrčků. Pilipa-
ninc po dva či tři roky užíval o jméno věhlasného lumpa, osazuje činy a kuchařství krve
jako voják či lodník, jimž jest se vraceti na dovolenou s paluby monitoru a písvidla,
které mimo rakovnického chmelu a dvě smilné myšky nemá ve svých prostorách ani pří-
boby, ani bříška. Osobovalo se na kdejaký zápas a počestnosti, smýšleje se všech sil ne-
festně a hrubě, aby se zděl rozumným.

Až se vrátíme, řekl, bude vás častovati po devět dnů, tolik či déle trvají v Karpatsch
pítky. Měřeno židovskou nozí nevíte nic. Ó, zábravy a topůrkem a s krvavou šepicí!

Ramus nemohl souhlasiti, způsob doktorovy řeči zlehčoval hadry a vášnost pamětníka
let čtyřicetých právě tak, jako slně tvrzení a bujarost Rusínova. A tu svedaje ráhenc
a propouštíje jeho kuličky jako jehňata svířeného stáda (jenná úvykl dřívěvosti na
cinkotu halčů v šepici), opakoval věci dávno známé, řka, že je sám a sám a město oza-
zené šebřáky, že vodčich jako organický mých tklivěji a mohatější než zní pravidlo.

Na štěstí doktor Weil byl dosti prozíravý, aby mohl skončiti tuto rozmluvu příš
osobě. Zastínil si nebo nad touto stříl a krátce se rozloučil.

Odházíme, chvil bych odvěsti Pilipanince k Dýmovi. Snad se zhlédá se svým topůr-
kem a se vším, co by mla zajiť zároveň.

Ramus zůstal. Pronesená slova odrážela se v hladině slepoty, jako by šlo o verš
a o Homéra. Ale plachetnice chabého zvuku byla předstihena mohutným stěním,
křídlenkem čekání, který si přisvojuje všechny harvy a nemá se k popeli a kouřům.

Zatím Weil a Pilipaninc sestoupili k řece a šli směrem chodč nejistého pohřbí a ne-
jistých neboh. Bylo jich bespočet. Díváci podpírali si hlavu milentným loktem a zhlí-
želi na řeku jako patřite na večera do ohně a na tvář zpěváka. Kdyby městské okryy
byly označeny juchdem zvířat, viděl by na nábrží pes. Pes, který se vnačtuje a vody
máje tvář obrácena k božívnu slunci, ocas zatáť v kruh a proslul dřívko či hlí
napřic v hubě. Pes, jehož škodlivost a neuhlěbnost byla zjřítma ve věci střevalých para-
sitů, pes na okamžik volný a vděkuplný, jenž ve skvrnách ticha se oblétuje štěkotem a ne-

zná mezi v hospodství, když stihl zem. Bylo jich dosti tohoto pátku a žádný z nich neměl aovali na dílelem božským a kratochvílným, uvádějice na mysl stádo a koupeš, díla vesměs mlhající.

Weil neodpouštěl se neopatrnosti, aby vyloučil Rusnovi vše, co mu unikalo a šeho nepoštěli. Živil svým mlčením a svým tlachem zbujeou a chairnou představitelost Pílipaninova, tvrdě po chvílích ticha, že prozřetelnost poskytla šebřákově tisícit stotiac korun a zbavila jej tak práva nenáviděti vlastní famulo.

Hle, pravil po zpásku deor, ješ zmítaly posluchače svoji buďhou, hle, nyní tak, jak ješ znáte a jak jsem ješ vyložil, stojí židaje na všech, kdo jdeu mimo, po dvou libních masa, nebude klouuti, jestliže mu je odeprou a žasna nad mimořádným dárcem tronkůu. bude ješ veličiti nikoliv k vůli almužně, které je mu pramálo potřebi, ale pro milosrdentví, ješ možno zasměti za výkapně.

Nevím, co myslíte, odpověděl Pílipaninc, Ramus je stár a nevidí žáde než na konec svoji hole. Jsem jat, že nemá krejcaru, jinak by hestil na křičovance uprostřed vozidel v hodinách žila a spánku.

To vše, řekl opěť Weil, je zdějí tncost, ješ není třeba, abyste rozuměl.

Bylo mu zřejmž přijemná udřovati Rusna, který mu vukal bíseč svým biersem a svaly zdřovně (zemědělci u vědním věkouu a vztykovni, předřavice okněu semě a válece vědro aš a pekeš, smohuteli tak přilili). Weil byl strážnytel, ale rozmarňý, a tu v rúsnici duchá, v proudu a vichrech zvukových vln našel jakási dvouspěv souhlasu a popírání, něžnosti, penže a chudoby. Jako paní, ješ přijímá hosty, pranic se neohlížeje na žiplavě různice mezi úmi, a buď jak buď, utvoři při sděvu večera důmyslný strom z raket popelových hovorů, tak Weil seměl pátě přes dověst. Umění mluvit na plano stálo Weila desítklet úporoňho cviku a strážu přátel, kteří živě souhlasl, dostane-li se odplaty vizuálům, a kteří nesmžňují hrachu a popelem, ale hledí k zdárnému konci pobytu v hodnostních třídách, z nichž prvě porzi vždy druhou. Vymařovala ješ posedlost dotýkati se současně všech hroch, žaloval na Turecko a žiroveš je miloval, že a pohnutím a strakem zdřavě legačního rađu, jenž po desíti letech se vrátil z Constantinopole (aniž se vědělo, že toto počinání je neznesitelná). Byl hotov na rozhraní dvou alic svésti pátku a politikem, který se vyznal v bláznovství a přece ustrnul, kolk vřetřednosti a smatku tajě Weilova pohyblivá hlava na páteři poskuků kytistické. Byl nevybíravý v této smatené důslednosti, pítvaje chválou a odsudkem, souhlasu, odmítaje a možje jako housle Einsteinovy v prostoru a žase, který se proměnil, dívec než mlát byl upěchová a smžřeny kmitočty.

Přítelství a Pílipanincem na rychle uzavřené málo povahu těchto podivných sdíl, stožých věru.

Šli, zanechávajice tškovou stopu v prachu vesnice, která se rozklidá pod stěnou nábfeli a dotýkali se vzdálených věcí prostem paměti.

Můj švár, má Karpaty! řekl Pílipaninc, zvedaje hlavu jako kohout, jenž zaklíná houčtina mezi studnou a úly, má stráně! máž chrám!

Přiliv a odřiv stád přecházel a vrchu na vrch a opěť se vrací Nitky bystřin na medvědim stavu hor, ješ tšaji veliké vodní díle Tisy! Máu na rameni živa po chrupu ryaa, který zůfi a v mém stěně se žlámal ošž zděšené noci šestého žorvna.

Byla souzena? otázal se doktor Weil a postřahl se, když slyšel, že nikoliv. Běda, řekl, tím hůře pro vás! Štěstě se hluka a trýzně, ješ jde za vámi a švoři do úvodí. Tot lampa,

kteří zůstala rozsvícena uprostřed dne a šine, až ji nevidíte. Tyto stěly, dodal, dotýkají se náhřbí, se pohybují a místa, ale zachovávají povahu hor, po nichž kráčí strážníci a houká se všech sál na státního zástupce, který se již probouzí a opět vrtolivě vnímá, neboť staré zvuky z doby dšafství přecházejí v útvary republik.

Weil se vrtěl, dovoloňuje se velikosti, jež ho minula. Bylo k polední a čas mysliti na oběd. Řeka se zastavovala. Lodice doplouzaly. Poslední zřevněle se oklepával, tvoře duha těžko viditelnou.

Zde jsou, řekl konečně Weil, zpozorovat nachýlenou pramici, zde jsou naši přátelé.

Jal se křičeti z plavců plác, ale nedostalo se mu odpovědi, dokud poslední naběrák nebyl vytážen na loď a dokud nebyl přádný. Potom kdosi zamával, dáváje na zrozaměnou, že vidí doktora, který má času narbyť. Bese spěchu odpoutali loďčeka, přivážanou k prámu, nasadili a zvolna vsulující křičili se ke břehu.

To jest Pilpanínez, řekl Weil poklepáje na rameno Rusína, jako na kmen pravého duhu, to jest Pilpanínez!

Potřásl mu rukou, otáležice s úsměkem i s otázkou.

Jeden z plavců se jmenoval Nikodem, byl nejstarší z rodiny převozníků či hlídačů plava (neboť a vnitrozemí tak klabokém nebylo na vybranou majíku ani podobného úřadu). Bylo mu čtyřicet let a měl patent horaše i dobažo toka, aniž jej kdy ušil. Písařská pramice, plavidlo velmi jemné (jehož borty zvětsely užíváním), s včným mo-křičím mezi křičím, bylo jeho. Na rozdíl od ostatních lodí tato neměla jména a hlída se želem bez znamení. Nikodemův majetek nebyl vřadu ani dědictvím, nicméně bylo natno odvídití desátek vřádku na vybavení a správu, které se ostatně lodí nikdy nedostalo. Měla výsmečně postavení na řece a posádku mezi nahodilostmi věrnou nezastupována hlída.

Konečně bylo natno žádati Weila za vysvětlení, proč vyhledal Nikodemovu loďici a co si přeje.

Nic méně, odpověděl horlivě, než abyste přijali tohoto Rusína. Co má jiného dělati?

Ach, řekl pěkaf, jsme tři a bojím se, že na naši loď není místa pro čtvrtého.

Vím to, děl opět Weil, nejste však prvý, na něhož se v této věci obracíme. Byli jsme odmítáni ve všech úřadovných práce; máme čekati týden či dlouhý měsíc na jakýsi slib, jenž konec konců je planý? Co chcete, nezbyvá než se sad vodou smístitati! Jeho řemen je utažen nejtěleji, dovolte mu, aby opět ješl.

Pilpanínez stál, zakoučje prudký a palčivý varuch, jež v temném raměnci zní prkhou krve. Karpaty, ve kterých hladověl, nřičly se v hromady pěkna a ubohá smítka, volnuzví v šetřící naběráku, byla s lesů.

Nuže, Žalje a Dejne? Nuže, co myslíte o věci? otázal se vrátný loď. Ale v rozpačtých tvářích bez souhlasu a bez odmítání se odráželo jediné slunce.

Prvý z této skupiny smátka, nenaloznou lepšého konce, ujal se provazu a stošiv jej ve vřubovaný kůžel, jal se mluvíti o odlehčích vězech. Ale zavčas se rozpomenal, že se kdysi ucházel o službu dozorce v přístavu karlínském, aniž ji (díky předlídání) dostal.

Eh, stáli jsme řadou, majšce v klavě šekáni jako víne, kluci s babenýmá nohama, vou-sati chlapi, kdekde byl na vodě od Litoměřic až po Živošoukt.

Řka to, Žalje vzal fořnu a otošiv ji napřá, pustil ji na zem.

Pilpanínez namamenav, že je dovoleno pšnabití kluk, vydechł.

Pojďme, řekl Nikodem, loď je uvážána a není proč bychom pšpichali se skládkou.



Kresba

Chariz

Zeichnung

Společenství plázeňské granice trvale od velké války. Dřevo jaké také urovnané k sobě a stmelené smolyňmi provázky neslo svoji posádku již desáté období. Byla to ubohá truhlička, ale vládl na ní duch, který zasluhuje státně. Jan Dejm byl trubačem a měl v budou pod kotrčí zavěšen svůj nástroj. Hrál, myslel na určité příběhy a zvládaje dech, pokud mu stačila paměť. Ostatním bylo zvažovati, co by byl vykonal, kdyby zvukové vlny, které redil, zvířaly bystřeji; pohřbena tvar zvuku sáhl od čana Ši od rychlosti, a jeho cit byl stálý. Naproti tomu Nikodem miloval varuch. Zajíc byl ženat a často rozhněván. Loď věčně upoutaná připomínala mu býka zaslíbeného nešťara. Počínal svoji práci, otloukaje násadu naběraku střevicem, a saraziv cedník do čna a naplniv jej pískem, vstával viseti v povětří na této páce sahaje vodou a zemí až k růžové hranice, která praská

ve středu vyhaslých hvězd. Tu oddal se neuvěřitelným rychlostem myšlenek, a předstihav světo a čas, vyhledával obrazy na světelných vlnách, které se vznášely před šestnácti lety z katedrály katedrály, kde se konala svatba. Za těchto vzpomínek stárl příliš rychle, zatím co Dejmovova mládež se obnovovala a vracējícím se jarem. Ostatně Dejm byl nejmláďší.

Tito mužová, kteří snad před chvilí byli by bez úvahy odmítli jakoukoliv pomoc, teď ji přisoučtěl, a co více, Nikodem obrčtěl se k Dejmovi a nutě jej k rychlejšímu kroku. Jal se mu vysvětlovati plán, který znamenal vítězství a Pilipanincova večeři.

Proč by s námi nešel? řekl Dejm zasypán cudným stnem a prubovím světly, neboť vešli pod železničtí most. Proč by nešel, je silnější než ty a Zajíc, a konečně toto zařizení není trvalé. Cožpak Weil neopakoval několikrát, že Pilipaninec odjede brzy do Ameriky?

Zajíc rovněž přivěděl a věc byla hotova.

Konečně zasedli v hospodě ke stolu, zatím co Jeka se vřatem se vrhala na moctní pi-life a plymala mízející tajuplně a bez prospěchu.

Pilipaninec jedl, zakoučje trochu hořkosti, neboť tento počátek věru nebyl ani hrdin-ský ani kráťný, a jakkoliv se nepodobal zcela chudinské pčči, byl přece štrpný.

podzim

f. halas

Nečesanec smělého pávabu v pancíři mlh
alkohol rúží do dna vypíjí
rozmazaných dnů plnou tvář

Zbrocen rzívou krví šat visí v křovinách
vrak dne se potápí s posádkou stínů
strážec země tichne v mazlivé tmě

Nah běží k chudobce slotčtí peníz jitřenky tiskne v dlani
hrůzou pípá pták v řidkém listoví za probuzení
ve studánkách rusalky se rozpouští

Starobylym steskem smutné jeho oči se zatahují
slunce korunovaný čisat černošský
pomalu vstává z blátivých kaluží

Padá ztrouchnivělý ořech hlavy krasavce
v její dutině zároveň cosi klíčí a huče
s prázdnyimi dálky laň bloudí v lese a nařiká

Netopýř na blanách křidel smlouvu s peklem
v koutě jeskyně spí

hřbitov námořníků

f. halas

(fragment)

námořník klesá jeho tvář dělí se s nocí
kristus proměněný v rybu jej obeplouvá
spadlé hvězdy oživlé v hvězdících
plouží se zelenou nocí dna
zavěšující podivné řády a významem
na hruďníky utopenců
z lodi kapitána nema která po všech mořích
vozila naše tklivé dětství

z prasklého břicha vyplouvá duhované zvíře
s vousy tygra a maskou černošských tanečníků
bahno chrchlá barevné šlemy
dotýkáš se jich uhaduje v nich plet žen budoucích

rozpadlé kosti omílané proudy
přítzpůsobují se moři že nerozeznáváš je
od slepých ryb a medus
jen onen schoulený tvar zdá se býti okem bláznů
plným záhrobní setřelých hvězd a nebes zhorcených

krabové podobní matematickým vzorcům spí
na krunýřích klinovým písmem zapsána historie potopy

tvou vůli oceán stává se kapkou
každý nálevník mořským hadem ze starých rytin
a červenových reportáží žurnálů

duše utopených námořníků v chechtotu racků
živým se vysmívají
hravost delfinů umiká a létající ryby
otřevše se o měsíce jeho ornát smykají po hladině

je den dušiček a ze všech hlubin připluvší
světélkující ryby stanou nad utopenci a svítí
včasným světlem

ve snách slyšíš libezný hlas líkající tě dolů
je to hlas tvých sester jež jsou undinami
jsou to jejich oči jež zřítš nakloněna nad hloubkou
poznáváš je ty oči jež nejsou jen tvé
jsou to oči rodu
za všech počasí oblohou sesbíranou zbarvené

Upozornění: Upozorňujeme všechny čtenáře ReDu na šitý prospekt k tomuto žánru přiložený. Žádáme přičítatě tohoto listu, aby pro ReD editovali a stěžovali nové absenty. Kdo získá nám nové předplatitelce, bude odměněn knižní přeměti (viz prospekt). Čtenáři tohoto 1. čísla ReDu, kteří již odebrali a čekali-li nově zaslané obdrží 2. a další čísla, necht vyplat přiložkou, připojenou k prospektu a zašlou ji ihned svým knihkoperi aneb přímo administraci ReDu (nakladatelství Odeon) Jan Prošek, Praha III, Chotkova ulice 11.

Amundsen

F. Halas

Železná ráže hydroplána, usmýkaná mořem se potápí.
Medvěd v dřívku zametá srstí štěpěje smrti.
Severní ráže výřevem mlčelivě ledově krásy smetá hvězdy k jedinému místu tonoucí ráže.
Vamáci svát mrtvého nedovoluje sčístati smrti.
Neslychané mlčení zmi v bílém orchestra.
Seňhové hvězdičky tkaží rubáá.
Vorvař bíře rádi na svůj hřbet a v olejovém kruhu pluje k pólu.
Toboto tíla nedotknou se červi.
Moc mrtvého je nezadržná, stal se držitelem vířnosti a jeho oči si ji podrobují.
Je tak tichý.
Všechny poledníky končí a jeho nebou.
Lhostejnost hvězd stěplala.
Vichry v tajném spiknutí ztichly.
Ruce mrtvého jsou pohozeny, smítky po potopě na střeše Světa.
Kresby výtupnůvých šil mchovivají ve svém písmu tajemství, jichž klížník odešel.
Mrák se překonává ve vířnách pobřežních kytic.

Jindřich Honzl a sovětské divadlo

(přeloženo z Honzlové knihy „Mocení rusko divadla“, Olomouc 1928)

Přibslav Nezval

Tak jako je Francie zemí básníků, je Rusko zemí divadelní kultury. Honzl si je obzal jako obvládnutí vhodný materiál, a jeho prostřednictvím nás zaváděje do tajemství „nerovného a těžko ověřitelného šivovického divadelního“ Osvětli nám realism Moskevských, jenž nespočívá v napodobování přírody, a jehož cena je v životnosti, a jakou uvedl stvořiti citlivou a celistvou bytost uměleckého díla. Osvětli nám přechod od „typické divadelní užšílosti“ Davidova k individualizaci a lidství Štami-slavského, k onomu psychologickému prohloubení hereckého projevu, jež je náhradou za sňhokáží vnější okázalost heroičtí nebo naturalismu, a jež v posledních důsledcích přetváří být vypracováním skutečnosti, a stává se spíše výsledkem a symbolem skutečného života. Realism, jenž hledá bláh-ší význam a skrytý smysl reality, přetváří však být realismem a stává se symbolismem. Brusov ve jednom poesie zavazuje realistické detailisování a psychologickou

analýzu, jež „rozložila představení osobnosti tak, že divák není už schopen scelit je ve svém názoru v jednotu a nedovede sečíst výsledek“. Přetváří zobrazování skutečnosti a je nahrazeno názrakem a umělní harmonií jeviště — stylisací. Meierhold zabírá velmi intenzivně do této divadelní metamorfózy. Mallistvím a hudbou mění scénu v divadlo-chrám a v mythes. Honzl s velkou jemností kreslí a analyzuje estetikou stylisovaného jeviště, jeho ideu, fid, harmonii, prostocovou deformaci, obrazovost a statičnost, ježním důsledkem je idejí herce-nadloutky. Po období symbolického mysticismu se vrací ruské divadlo k problé-
mům minulosti a Honzl sleduje jeho vývoj přes primitivismus po způsoby comedia dell'arte, jehož básníkem se stává Alexander Blok, k Jevreinovovu pantheatralismu, jenž ustupuje o odvrácení života, jako uč. lovalo umělecké moskevské divadlo o sň-
votnosti divadla. Hrají se liturgické hry, ml-
raky, morality, farce a ve španělském cy-

ku her se operuje nákladnou výpravou a křiklavou hereckou platičností i tanečním uměním. Herectví, opouštějíc lidskou úlohu, stává se znova artismem, přichází k platičnosti slovní, herecká improvizace, individualizace vstupuje typisací, životnost objektivismu, vytváje se ideál univerzálního umělce scény, všestranného komedianta. Příchodí Tairov, jenž osobouje ruské divadlo od ilusionistického realismu stejně jako od špatných důsledků stylisovaného jeviště. hledá novou esovitost herectví, vyškoluje všestranné herce, obnovuje rampu, již odstraňoval symbolisté k vůli dosažení profilmní mystéria jeviště s mysteriám hlediště, obnovuje divadlní balet a čin a literárního dramatu předloha, libreto, materiál pro hereckou činnost. Podřizuje herci drama i jeviště, vytváří umělé, scénický prostor, jenž nic nezmršňuje a jenž je záminkou k dokonalému rozvinutí herectví.

Na zjevu E. B. Vachtangova osvětluje Honzík polarisaci mezi básníkem a režisérem, analyzuje sugestivnost metod Želovského komorního státního divadla, kde je pojímáno literární drama ještě radikálněji jako „materiál-surovina“ nežli u Tairova, osvětluje pudový mysticismus tohoto podivného uměleckého útvaru.

Honzík sleduje logiku vývoje ruského divadla, jež směřovala integritně ke konstruktivismu. Vidí jeho vznik z dobových předpokladů. Je konstruktiv na negaci stejně jako sociální revoluce, je novým druhem mysticismu, avšak bez estétství a bez stylisace, je důsledkem zkulenosti Mejercholdova režisérského genia, je novým druhem realismu bez drobnokresby a úhlu, je divadlem, které vytváří, je uceleným organismem, uvolněním pudu a organizováním hodnot.

Nakonec se zabývá Honzík principy agitativního divadla, vesměšho dělnického kabaretu Modré hlavy, této šíři divadelní organizace, jež má v Moskvě více grup, a situacemi ruské dramaturgie. Vidí současně nebezpečí ruského moderního divadla v tom, že má hrozit porevoluční oficiálnost. Vidí nebezpečí ruské dramaturgie ve fetišismu, a jakým se kdekterá hra „reosvětluje“ a „reosvětluje“. Vidí nebezpečí v dramaturgické seřpomoci režisérů a v módě zpracovávat románů na drama. „Rusko nemá zatím významného dramatika, který by znal stejně plianou míru, jakou se míří

režisérská práce. Dramaturgové jsou ve služebním poddanství režisérských vůdců.“

A na předposlední stránce své knížky, když byl s objektivitou a jasností prosvětli Honzík principy ruského divadelnictví, v několika řádcích naznačuje svůj požadavek divadla a jeviště, a něžně se osmi stratiční básník, kde osmi býti jeho tvořivost směřna na slovní materiál, kde by „v jeho slovech, jeho strofích, v jeho aktovém čtení, v novém ději, v nové představitelnosti rostly na nové jevištní tvary, které by neomezovaly režiséra v jeho fantasi, nřbrf naopak by byly možností a popudem moderní režisérské práce.“

Tato jasná kniha osvětluje principy divadla a takovou hloubkou, že bude dobrým rádcem všech, kdož milují divadlo.

Poesie Jeana Cocteaua

(předmluva k *Čarobnému divadlu*)

Vítězslav Nezval

Čarobné divadlo saháje daleko proměnou cyklus her, jež se budou šířit od epizodica oznamůh psaných divadl především tím, že chciž dávat divákovi osam druh dojetí, jež nazýváme pocit. Jejich cílem a zúčelněním není, aby rozesadly komickou, vzplakaly tragickou či poučily tendencí. Dáleko spíše chciž nastavit divákovi duch kosmou doba ve každé slova, pohybu, scéně. Jako postmoderní hudební vlna podřizuje své veselí a svůj osazení řádu komposice, tak tyto hry se budou smazati, aby obsovovaly praeestetickému jevišti hbitu. Nemí stěna, abyta hledat na ními stěhání skřiví postavní a mechanizé od nich, aby byly chycenou, jenž vám bude libostit, karastolem a stěžen, jenž se bude dotýkat valého svlédom, porřencem, jenž se vám bude vymanit, prokletem, jenž vás bude čísti. Hleděte v nich hodinu osazení a zúčelnění ducha, jež je moderní možitkou bez dogmatu a bez římalu. Tyto hry nechciž vyvracet vaše představy, aby je nehradily novými předobky a proto vás prosím, skřiví i vy ošidití pro tento veser mlčítka, jenž jete ovřil zpracování umění a skřiví se dala věsti se stejnou nepřepřozností, a jakou přilimíte technické vřaditry. Nebot všechny z her, jež vám chycou přilimí, budou v tom uzavřu vřaditry, že se neopokojit vřaditry pravidly dramaturgie, hry a hscenace, nřbrf že těží ze svobody ducha a hledají v jeho neuvěřidných oblacích. Nedivte velké-

ru více tímto kráem, neuspokojí-li vás na první rás a věřte, že bychom vás dovadili uspokojiti všemi těmi osvědčenými prostředky divadelního umění, čím se všelijak blízko nikdy, kdybychom nebyli přesvědčeni, že tyto nové hry jsou a to naprosto dosti silná činidla křesťanské lásky. Nezapomínejte uspokojení na první rás, rozdílné se, prosím, o více a těmto bezmála a budete na pohodělné cestě k tomu, abyste si je namířovali.

Každěmu-li své hry Cocteauových Orleaus, čítaje tak proto, že tento básník obrátil intenzivně pozornost do vývoje novodobé pověsti a divadelnictví.

Tento Paulhan napsal o hrdinovi svého románu, že hledal na světě milost, kde by se vzpíral krajní levici a krajní pravici. A opravdu, tuto šel, a měl štěstí, že jí našel a že i kdyby byla, stáde by se už nemohl, objevit Jean Cocteau svým dílem.

Jako básník, románky a divadla jsou podivuhodně má šavry, v nichž je akrobaticky sloučen tradicionalismus a nejkrasšíjší modernismus. Cocteau je klasický jako Rimbaud a moderní jako Ibsen. Jeho umění má to vzpíral, avšak nepřevrací, neboť v jeho díle není rozkladnosti a dualismu mezi těmito dvěma směry tak prostěblízkými směry. Je třeba vědět, že umění a velká akrobatická k tak rozsáhlému jelech sloučen, jaké se podařilo Cocteauovi.

Cocteau je básník a krajní skeptik. Věří v nárok, používá podchybuje o všem, jako osem měl v anabázi. Jení věří, že je to nešťastná žena, používá svéžili ani v básni, ani v vznechlostě básni, ani v básni, ani v morálce.

Jednou řekl paulhanův státník, že poesie je od věků věk, že se málo podle obloží jako jich málo, avšak že je poezie v jakéhokoli směru podle jejich motýřích očí. Jindy řekl o hrdinovi svého románu, že dovadil zřetěření nejdělejší slova tak, že se zdálo, jako by byla odvážně takto zřetěření. Krajní reflexivnost a krajní prostota charakterizují Cocteauova díla. Dovede slovník sdrát a logickou a překvapivě dává sdělení vznechlostí. Opravdu, dovadil „zahraditi básni umytké klámské ducha“. Ve „Smechotvůch Eiffelovy věže“ umístaje na ploštině Eiffelovy věže, vyčítaje, dáma, vycházející s básní. Kde se to vzdá? Ci jde tu o smutkovou lásku? Nikoliv.

Cocteau vychází a předpokládá zřetěření fatumozany. Jako hudebník využíje tohoto motivu zarmotky a zarmoty ho. Někdy, zarmotají-li čas od času v slověch hudebních fatumozany, proč by se nemohla objeviti Paulhanova a Eiffelovy věže. Lze na Eiffelce je přehled zahradního les, jení se očitě podle přehledu vyčítaje. Fotografický obydle a aparátu vznechlosty, již nejsou sňmí lesy, nežli lidovým barvočíslem, oděvem obrazem dševně podle náležitosti na Eiffelovy věže.

Mali! Picasso užívá téměř po celou dobu ve svém umění třídě motivů. Křtary, džymy, barvy, arty-

listy. Avšak způsob, jakým jich užívá, je po každé jiný, takže každý jeho obraz je přes tuto impulzivnost sdělováním jednovrchnost obdivem a vyznáním. Mámeby Jeana Cocteaua jen velmi prostě. Avšak třeba je uvědomiti tak, že se nám stáží být vždy nový. Jako bychom je viděli po prvě. Ve své dramatičnosti pozná je pravdy opakem na příkladě autora E. U. R. Hry jako E. U. R. jsou zastupováni směrky, která vás nechají na holkách. Tímto Cocteauových hra a balost jsou vidět, směsí, přejetí, avšak způsob jakým zpracovává je tak podivuhodný, že nevyčkáte a šelva.

Tímto Orleau je vícečetný směr básni. Měchci vás připravit o rozkoš, kterou užívá divák a hrapro- středněle shodování šmytké básnických hledek dramatu. Avšak ty, kdož se dovadil obdivovali Cocteauovu pověsti, chci upozorniti na několik kompozičních vlastností této divadelní básni. Tím, že užívá Cocteau vícečetný směr básni, činí v podstatě umění, jako snail básně, kteří pomocí prologu namířili obrazovně předem a obsahem hry. A nyní několik poznámek k vlastně stavbě Orleau. Cocteau si počíná jako akrobatický krasilík: má šel, tolik a uvádí v šelva. Každé jeho přehrávání, jení akrobatické umění ducha, je správně sdělování předpokladem, v němž je klasika a pravda.

„Cocteau, divajte se celý svůj život do zrcadla a spatřite smut zpracovat jako vždy ve státním dšm.“

Tento předpoklad dovadil Cocteauovi, aby nechal přicházet a odcházet Smut zrcadlem. Cocteau motivu se zrcadlem bude využíje mnohokrát, jako se využíje při skládě hudebních motivů: rozehled se v něm převládá přímo duševně; stane se vzhledem do podvěti k Eurydice pod datkem gumnových kulturie, jež Smut se uvádí pomocně, chrámy, zarmotaje v Orleauův pokoj a se jímí mšně, bude-li rozkoš rozarmotnět hraprochotkami; umadil jednu a napodivuhodněných postav, jež kdy vytvořili umadil, státně Heurtehois, jení je oně jako anděl nebo Hermes, slovík a vlastnost zrcadla.

Cocteau přetransponoval morfolozie: větky mu nahradil epitritický bás, jež umadil se hraprochotky a do lesadla na státně doplně, Aglaenka bude moderní vzarmotkou, Orleau a Eurydice rozarmotnět, uvádějí a šelvějí měšičky. Heurtehois umadil smutkem, snt smrti systematick obdivu sudičk, chrámy, chrámy, chrámy a sportovního zarmotvíd.

Cocteau opravdu není pověsti na divadle, sntě divadelní pověsti. Reč státně více toho, podle jeho jsme uvádil poznávati na první pohled pověsti: var- ša, rymk, obraz, a morálce, je opravdu sdělování, dialogem, konverzací a má lehkost Cocteauových

afektu. Všechna bílá místa levanec je obsazena v původně bílé a ve zplachu, čímž je vrátilo životu.

Děj se bude odehrávat v jakési, jenž se stane nakonec nebem, aniž bude třeba, aby se změnil, jako se stalo završilo vchodem do podsvětí, aniž přestalo být završilo.

Orléans mětel bude jeho záchranou.

Každěmu svou představa a přání, aby hra, kterou zahrájeme živost, sama v sobě tak dokonale a bezpřevládě rozjela a převládla vůči všem, aby se tento projev stal střešným a stovce na něj bílou bezpřevládě název zapomená.

(Proslavena 11. září 1928 k premiéře Cassanova Orlea v „Orléanském divadle“, Vlácková náměstek, hotel Adria.)

barvy v prostoru

Willi Baumeister

Světa, v níž se nalézají okna, má být natřena bíle, potvrzují je méně osvětlená než ostatní. Večer, při umělém osvětlení, osmaňuje tato bílá strana, která hraničí s volným prostorem.

Důsledkem čisté plošnosti, abstraktního malířství je rozdělení barevných pásem na stěnách, — se sřezáním k tomu, aby všechny plochy nosných částí dostaly tomté barvu, stp., takže se uplatní architektonické vztahy nosných a odlišné barevných nenosných elementů.

Barevné rozčlenění architektury, právě tak jako malba nápisů, plakátů a podobné útvary nejjeou čistou „malířskou“ tvorbou.

Architekti, kteří nedovolují, aby napřítli na stěny prostoru se zavřívaly obrasy, jsou postaveni před otázku, jakým způsobem bude lze nadále vychovávat lidské oči a ušši vidět pomocí čistých a příkladných malířských děl? Obrasy, tato utopická, zdánlivě bezúčelná, ideová díla, jsou stále potřebná, aby saturovaly ostatní duševní oblasti.

Obrasy je dobrý tehdy, je-li významnější než prázdnot plošna.

Základní element malířství je plocha. Dalšími elementy jsou: barva jako bazurní element a barevná plocha. (Konstura je barevnou plochou, jejíž rozměr v jednom směru je nepatrný.)

Každá doba vyvíjela malířské dojmy a iluze jiným způsobem. V dějinách malířství znamená Seurat novou hesi: malířství o dvou dimensích bez zrakového klama. Impionismus renesance, totiž perspektiva, hloubící prostor, jež vládlá až dotud, u Seurata končí.

Malířství se stalo pravdivějším, to znamená, bylo více právě ploše.

Čistě, plošně abstraktní malířství za-

vrtuje každý iluzionismus, avšak zůstává mu přes to prostorověrná iluze barev (černá ustupuje, žlutá, bílá a j. se přibližují).

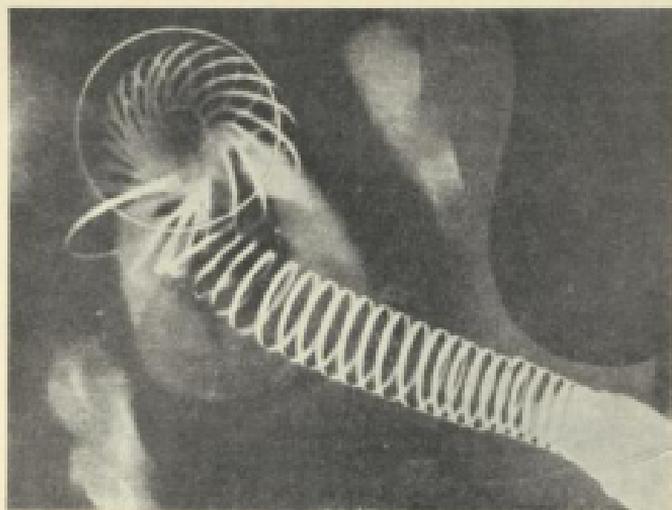
Jestliže malíři Východu se vzdávají plochy, jako takové ve prospěch nekonečného prostoru, pokoušejí se malíři západu oživit plochu prostorovým lusemí barev, vystupujících a ustupujících, při čemž převládá několik tendence podati iluzi hloubky, ačkoliv iluzi ploch vystupujících před vlastní plochu plátna.

přel. j. n.



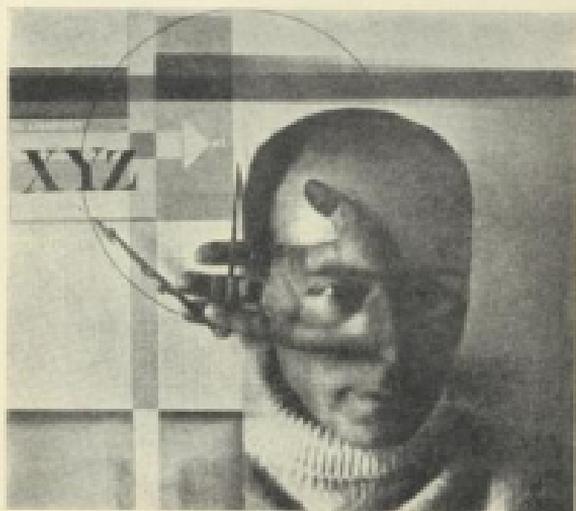
Willi Baumeister

Man Ray



*„Champs
délicieux“*

El. Lisickij
El. Lisitzki
autocollant



*Autoportret
L'artiste par lui-même
Sécherblédici*

Chrást Amundsen: Letadlové k zverovat náhod, Nád. P. P. P. P.



Roald Amundsen †

EPITAF

Kouz. Biedl

Všechny kompasů světa ukazují jen
na západ slunce východ již
a přitom na brob kde leží Amundsen
Budu im těžký věčný snů

Mrtvý vavřín

Karel Kouřád

*Měsíc srpen, jenž otvírá dveře podzimu.
Ještě jednou musím vzpomínouti Charlie
Chaplina; smutek je bílý, zasněžená pláň
a kompas ve zmrzlé ruce.*

*Moci ještě jednou vše opakovat.
Chci býs vědět, zda severské slečny spi-
vají rády Solvejginu píseň, která se podobá
dvěm talmům.*

*Chci býs přilít vědět, jaký elegický rým,
mající tvar kříže, vymysleli severští bás-
níci na slovo Latham, tohoto ptáka, který
je důležitější nežli pták Nah.*

*Amundsen, jenž znal všechny spisy Julia
Vernea!*

Měsíc září.

Američáci, seš táhne na jih.

*Sedíme v biografu; znáte ony němé ko-
ketky, jež jsme sbírkovali dříve, než jsme
na ně mohli promluvit, ponechme jim po-*

*možný název Marie, necht je patrna díky
souvislost s dějinami půvabnosti a senitě
našeho srdce; projekční aparát připomíná
ovčeka u krku.*

*Obecenstvo se směje americké grotesce.
I vy jste se, Marie, usmála.*

*Jsem rád, vida, že ráj úsměr na tváři
pozadí je stejně libozný, nedělitelný ozvě-
nou, že je stejně rozkošný, jako dnes, v po-
ledne, kdy jsem vás obkřádal před budovou
gymnasia, která je vydobena bustami sláv-
ných vynálezců, básníků a astronomů, je-
jichž plnovous se podobá galilejským ry-
bářům.*

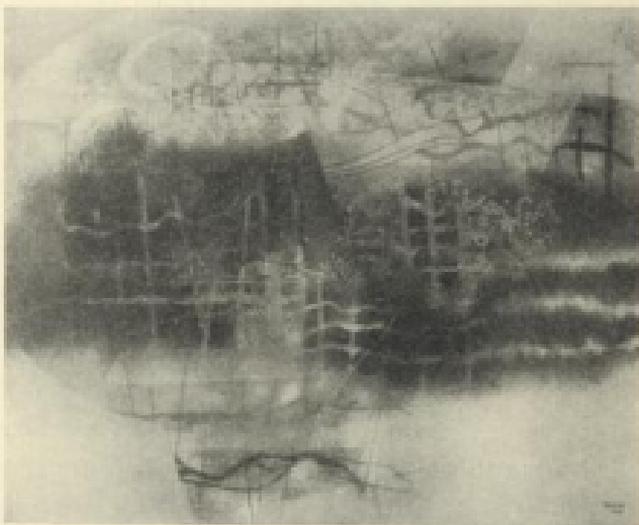
10 minut přestávka.

Ekymo. Ekymo.

Ekymo.

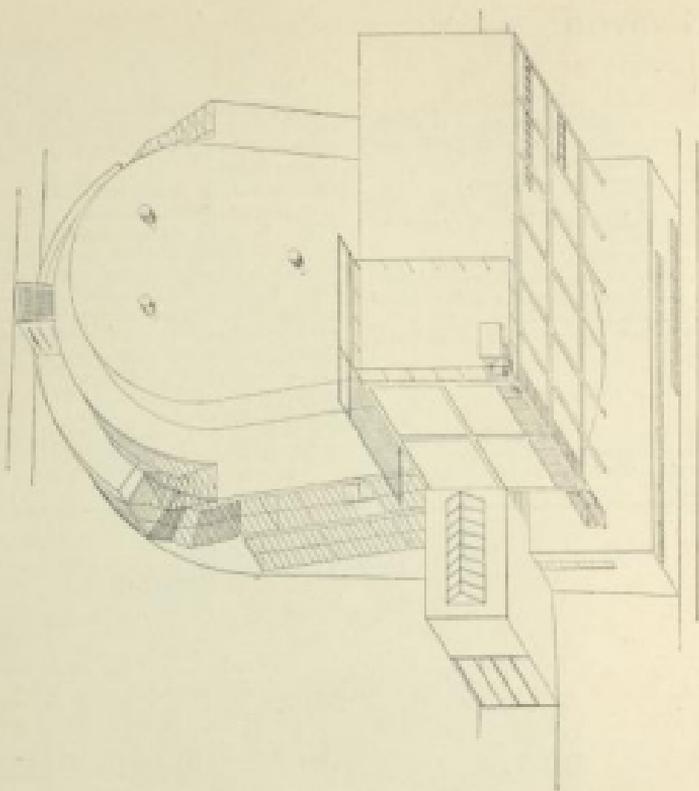
*Stále, stále bude myslit na Roalda
Amundsen.*

T o y e n



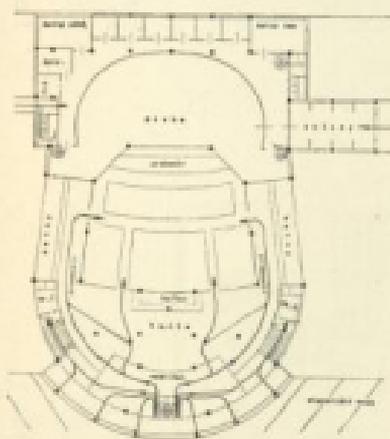
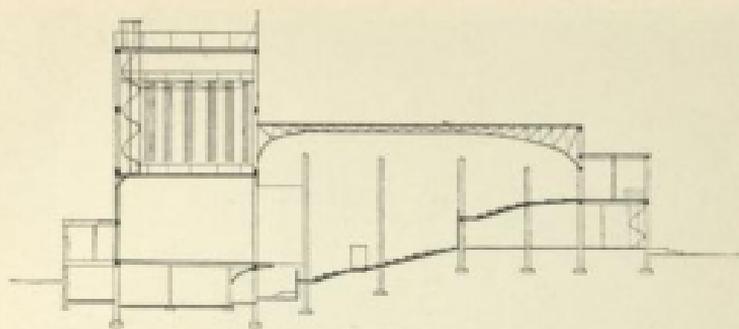
1 9 2 7

Cigaretový dým - Fumé du tabac - Zigarettenerauch



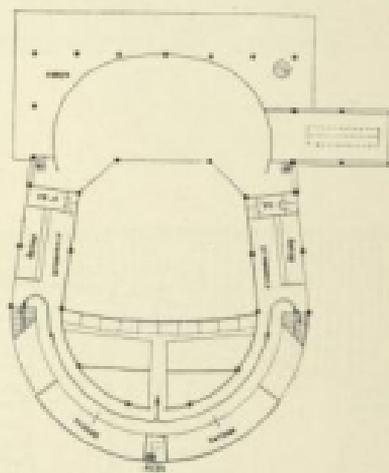
j. hausenblas & a. urban:
bauhaus

soutěžný návrh na divadlo
v kutné hoře
projet d'un théâtre
entwurf eines theaters



plázeň

parter



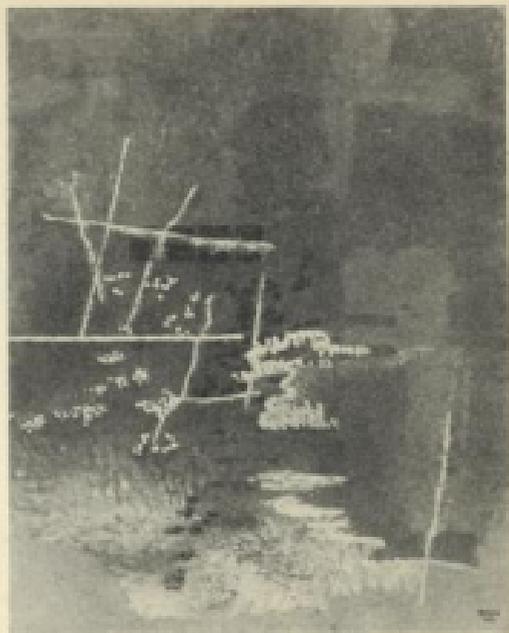
balcony - balkon - balkon

návrh divadla pro kutnou horu
 projet d'un théâtre
 entwurf eines theaters

j. hausenblas & a. urban:



Pablo Picasso



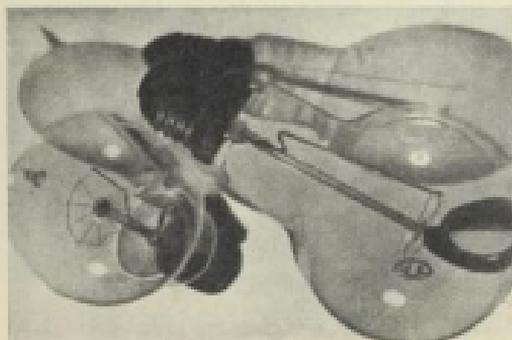
Samota
Solitude
Kinoida

Toyen



Obal „Fyturali body“

El Lisičij, Meller a Sjenkic: Sovetské oddělení na výstavě „Prosa“ v Kolíně n. R.
L'Exposition „Prosa“, Pavillon des Soviets. „Prosa“, Pavillon Socia-Banlands



Johannes Molzahn

Foto
Photographic

Jindřich
Štyrský



*Noční rychlík
Express de nuit
Nachtshelling*

The Wedding Trip

Jaroslav Seifert

*If it were not for the kisses mad
we would not like to take the wedding trips
but were on world no wedding trips
why should we use the Wagons Lits?*

*Eternal fear of railway station's bells
Oh Wagons Lits oh sleeping cars!
The luck of marriage is like the fragile glass
The honey moon is setting down*

*My dear do you see the snowy Alps in window's pane
Throw open it for odours may step in
Look! the sugar of snowdrops the lily's pliant snow
Behind the Wagons Lits are Wagons restaurants.*

Red může být rozšířen a zdokonalen jen za
účinné pomoci členů s námi sympati-
sujících. Předplatě se! Pomozte nám
zdvoujnásobit počet abonentů a odběra-
telů! Zastavte předplatné ihned!

25

Oh Wagon restaurants oh wedding cars,
For ever be their guest and then to dream
Over the fragile plate about the lucky marriage
BEWARE OF GLASS! TAKE CARE, DO NOT OVERTURN!

And one day more and one night more
Two superb nights and two superb days
Where is my time-table that book of Poetry?
Oh how graceful are my cars!

Oh Wagons restaurants and Wagons Lits
Oh the wedding trip!

surrealistické malíství

K. Teige

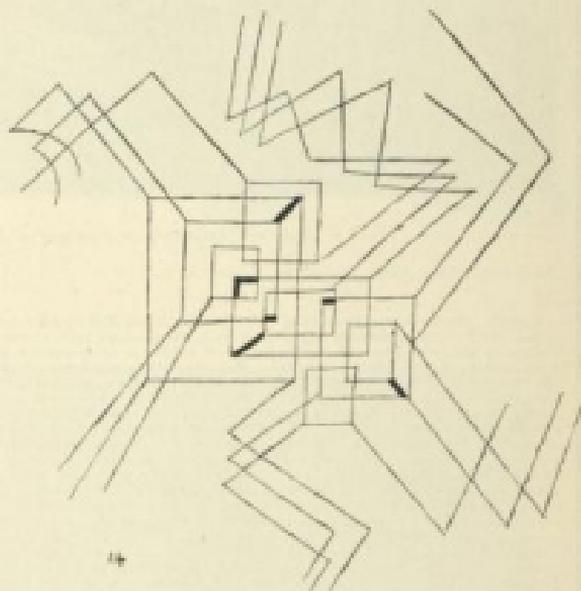
V prvním čísle revue „La Révolution surréaliste“ prohlásil Pierre Naville: „Kdekoliv vi, že není surrealistického malíství. Ani číry tušou, zachycující náhodné pohyby ruky, ani obraz, zachycující tvary snu, ani imaginativní fantazie, rozumí se samosobou, nemohou být takto označovány.“ Surrealistické hnutí, které se zprvu dovedlo jako sobě analogických zjevů, několika dadaistických, metafyzických a expresionistických malířů, a dokonce i Picassa, bylo posléze posíláno celou malířskou skupinou. Letos vydaná velká monografie, kterou uspořádal vůdce surrealistů, André Breton: „Le Surréalisme et la peinture“ dává příležitost k soubornému a definitivnímu zhodnocení surrealistického malíství a jeho estetiky. Estetika tohoto malíství, právě tak jako estetika a filosofie surrealismu vůbec je romantismem listé inspirace, znovusvěcením bergsonovského intuicionismu v jiné podobě, než v jaké jej uvedl do estetiky Croce; to vše doplněno pansexualistickými teoriemi freudovské psychanalýzy a vřívou v nadlidské a nadpřirozené světy ducha. Bretonova studie podává více než obraz surrealistického malíství; je historií dlouhé vývojové epochy, která ostatně se nepočíná surrealismem: safrazovatí Picassa a Braquea mezi surrealisty, když tito iniciátoři kubismu jsou spíše jejich protivníci; je zásadně nesprávné. Surrealistické malíství, za jehož předchůdce lze spíše považovat nejen Arpa, Chirica, Paula Klee, výběr i Chagalla, Enso-

ra, Odilona Redona i Hieronyma Bosche, je mnoho dlužno německému expressionismu. Jako každému romantismu, nejde surrealistickému malíství především o otáčku formy, výběr o to, co se tu rve „poetickou stránkou obrazu“. Surrealistické malíství je podstatně reakcí proti kubismu a abstraktivismu, reakcí, která činí malířství znovu poplatným literatuře. Jen nemohli surrealisté dovedou silou svého talentu šelci nebezpečnosti a svoudím literárního ilustrativního malířství. Prolistujeme-li Bretonovu monografii, sledujeme, že tohoto nebezpečnosti jsou zcela prosti malíři ryze výtvarného lyrismu, ti, kdož naproti nejsou přiblíženi surrealistického hnutí, třebaže Breton je sam safrazuje a třebaže „Galerie surrealiste“ obchoduje s jejich díly: Picassa, Braque, Man Ray, Bretonovi, sdá se, směká tento ryze výtvarný lyrismus, poesie samotných barev, temněvítá a tvrdá; aby pro něho byl obraz poetickým, jest mu třeba literární legendy. Breton safrazuje právě mezi nejvýšší klady soudobého malířství Man Rayovy fotografie, ale nechápe jejich ryze „malířské“ hodnoty. Chirico, od něhož si mnozí sňhováli díla téhož významu jako obrazy Picassova, opustil nyní již metafyzické malířství z epochy Valeri Plastici, jež dovedlo ovlivnění i Picassa, vrátil se k formálním vrcholům Renaissance a stává se, snad dočasně, snad nadobro, Höcklinem naší současnosti: rozhodně nedočká dnešních velikých sňbů, šimř byly jeho starší

obrazy. Dnes hlavními reprezentanty surrealistického malířství jsou Katalánci Joan Miró, jenž přišel s dadaisty „zavrždit malířství“, začal jakýmsi kubisujícím naturalismem a maluje nyní subjektivní, fantastické obrazy gracesních harmonií, Ives Tanguy a Max Ernst, jeden z nejsilnějších malířských talentů této skupiny, jehož obrazy nejsou toliko literárními nápady, ačkoliv jsou hluboce přibuzné Elzardovým básním. Z ostatních surrealistických autorů uvádí Bretonova monografie André Massona, Hansa Arpa i F. Picabia, lešť přes kubismus svých velkých pláten předváděleč spo-

chy, jejichž barevné rytmy rozvíjely se na úkor kompozice a kresby, přes grafické kompozice elegantních arabesek v dadaistickém duchu, vrátili se dnes k tradičnímu zobrazování, ke kresbám portrétů a karikaturám. Vedle autců v Bretonové monografii zastoupených můžeme k surrealismu přičítat i Papazova, Pierra Roy, Viollera, Malkinea, Szubcama a j. Bretonova monografie je významnou a instruktivní studií o této epizodě moderního malířství, která byla vybočením z cesty kubismem procařené a již dnes, kdy noc surrealismu se chýlí ke konci, můžeme považovati za uzavřenou.

Paul Klee



Do kama

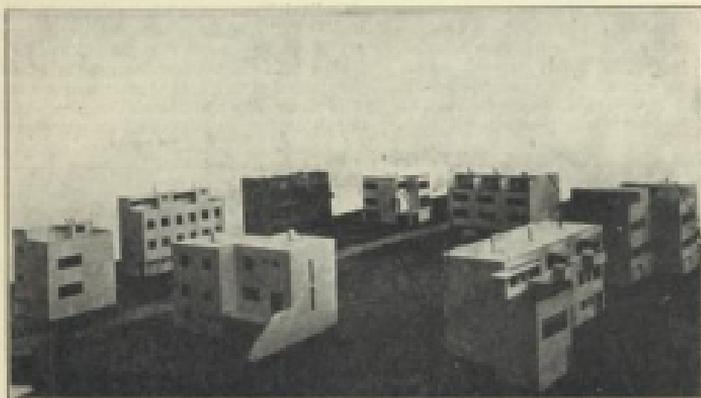
Passage en ovonique

Konischer

subskribujte na obrazovou knihovnu ReDul

VÝSTAVA MODERNÍHO BYDLENÍ

NOVÝ DŮM



Pod projektováním Svazu Čs. Dělá
Projektovatelé: Fr. Uherka & Česlav Müller
Brno, květen 1928

Kolonie „Nový Dům“ v Brně — Un nouveau quartier à Brno

Siedlung „Das Neue Haus“ in Brno

Kolonie „Nový dům“, vybudovaná v Brně, v úhelní pod Wlčovským lesem, v krásném úhelní lok. která zřejmě byla nikdy zastavěna, měla máti se v budoucnosti míti terénně pro sportovní stadion, a výhledem na západní kopce se řekou Svratkou, sestává z 18 rodinných domků, postavených podle návrhů 8 architektů. Autory této kolonie jsou: Bohuslav Pucha, I. Šolpíněk, Jar. Grunt, J. Kroha, Hugo Foltýn, Miroslav Patna, Jan Vlček, J. Seifert, Armin Wiesner. Vznikl nájemní bytů v těchto domcích prováděl úřad E.R.E. (Jan Vaněk). — Tato kolonie byla postavena pod projektováním Svazu Čs. Dělá (jedine Brno) v úhelní výhledu společné kultury, a je sama významnou výstavou moderního bydlení. Ložná výhledu „Wohnhaus“ „Die Wohnung“ ve Stuttgartu vedoucí mezinárodní pozemkové zejména výhledu kolonii Wohnhaus, kde postavilo město Stuttgart 18 okrajových rodinných i nájemních domů podle návrhů předních moderních německých i zahraničních autorů. Co cílně málo realizoval a velikou základem, dorozví brnění stavitelů a architektů v mezinárodním sdružení a projektově podstatě širokém; tak v Německu podniklo velkou město Stuttgart a mezinárodní korporace „Wohnhaus“, realizovala v Brně privátní stavitelská firma Fr. Uherka a Česlav Müller za úhrvné podpory První mezinárodní společnosti v Brně. Kolonie „Nový dům“ vytkla si přesně vymezený program: rodinný dům. Problém moderního obydlí, úhelní úhelní architektury, řeší se dnes prakticky nejčastěji a nejdříve úhelním rodinného domku, kdežto problém kolektivního obydlí je propagačnický dosud, výhledu společného dnešního stavu, jen laboratorně a teoreticky. Tato praktická i teoretická řešení vedou k důležitým reformním dispozicím: nový nájem na bytůch dleňuje nové konstruování a materiálu. Kolonie „Nový Dům“ je příkladem dleň stvořil nový typ obydlí na míru moderního člověka. V publikaci, která a této kolonii byla za redakce Z. Kocumana a R. Vlachova vydána (v kolonii nájm. Oděně), vytkla její úhelní řešení domů, od velmi starobných nájm. vyloučen. „Vytvořil dům, kterého je a má skutečně zapotřebí, který by se dal, po společných zkušenostech sestrojit, levně a rychle vybudovat“ píše tu R. Pucha. „Straj na bytůch, a každém úhelním a úhelní obyvatelů, projev sdružením úhelní úhelním“ prohlásuje H. Foltýn. „Dopřít na čem, který by umožnil bydlení v dřívích a kolních, naprogramováno stavby obyčejných čtení, pochýbných se stanoviska hospodářského a estetického, i úhelní obytné domy.“ úhelní M. Patna. Kolonie „Nový dům“, tato výhledu moderního bydlení na produktivismu a praktickém sdružení, dala Brno příkladu vyniklých architektů: německých DDL, v Brně Hlilich, kde míti kde bydlet.

SBS

Standard Bytová Společnost

Ředitel arch. Jan Vaněk

Praha II., Klimentská 8

Brno, Josefská 25-27

Třebíč, Stará pošta



Jan Vaněk: Šatník

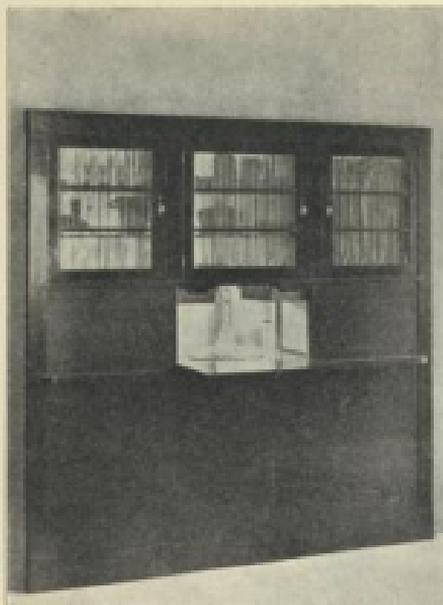
SBS



Jan Vaněk: Knihovna

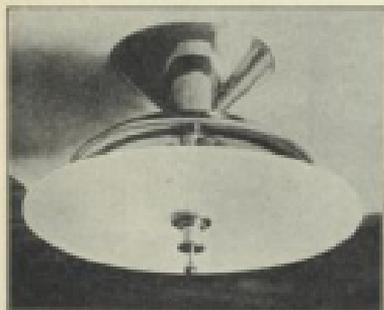
SBS

Byt a nábytek



Jan Vaněk: Vestavěný přiborník

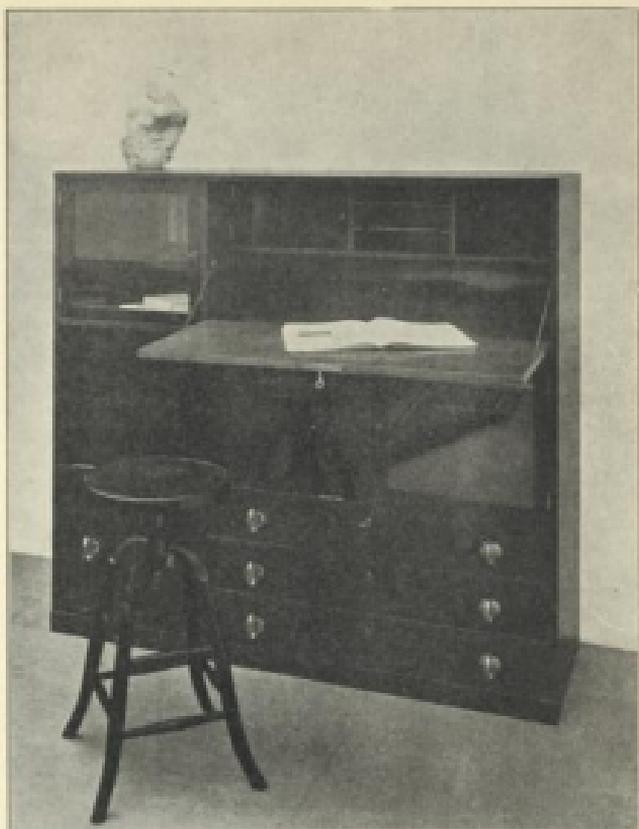
SBS



Jan Vaněk: Osvětlovací těleso

SBS

Nábytek a vnitřní zařízení bytů s různými podmínkami výstavby, od rozličných, někteří plněm dekorativního umění, s určitou vlnou vnější záliby dává, byla do moderní, jejíž v době, kdy rozvojem architektury, přijevl bežná funkcionalismu a konstruktivismu, nakazila již svou svobodou a vlastní vlnou, zastřena zastaralými maloměstskými, dekorativními konvencemi a předsudky a „šitím kůže“ o „středním teplo radiančního krbu“ a státním hotelu pozadu za vstavníkem architekturov. Ještě před několika lety bylo moderní budově pro zálibu k dispozici na několik málo perfektních a moderních nábytkových typů, jako Thomastov židle, americký kancelářský nábytek a nemecké žid, jasně architektonické a průmyslové, podřízující moderním masivem, vyrobili bobání stobaně a přeměnové nábytkové kusy, jasně byt podle ideálů umělecko-průmyslových architektů byl „skladem prachu“ (Jack London), kusům porcelánu, skla, keramiky, botky, textilů, látek, náčiní, žid, dekadenství, orientální nábytky, fantastickou umění, pohřbu patřil naprosto neodvratně, vlnitá dusa lízce a rychle nově název na lidské období. Chápe se, že nábytek jako průmyslový produkt není „uměleckým dílem“, jeho existencí by se uměle uplatňovali na jeho praktičnosti, že osobně židle není výbor židli, někteří zvažují uměním ve vlně židli, že je třeba odlišit vlně přehledně a neustále a obzvláště období, vlně co vypovídá kněžní „uměleckých fenomen“; že je třeba zřídit byt, sestavit „obřadní stroj“ vlně a jasně, kancelář, kabinu židli, kompartment Pullmannových a židliček vozů ukázně, jak se bude třeba vypracovat moderní byt. Byt uměleckých židliček byl rovněž a důležitým prostorem, zabezpečuje nábytkem podřízání středověkům. Moderní byt a nábytek vedl se konvencím dekorativního umění, používá jeho vlně obzvláště vlně se tradičním fenomen. Zřetelně se individualizuje a industrializuje se. Industrializace bytové vlně, židli i nábytku přehledně: nářadí typ, norma, standard, vlně vlně vlně, s. i. klasický 90%, moderních 100, a má se cíl učinit tento standard, se pomocí hromadné výroby, hospodářsky dosažitelným se nejvyšším vlně; to znamená typ odpovídající lidštině vlně (po ekonomické i psychologické a psychologické stránce).



skříň
se sekretářem

Jan Vaněk, ředitel a zakladatel S.B.S., formuloval program svého podnikání (v článku: „Práce na obrově — porážení industrie“) takto: Je pětina století, utváří-li se tolik energie k vynálezi stále nových a nových vynálezů. Jsem, hledá-li se „střel“ v povrchové dekorační a vyrábějí-li se předměty prozdělané potřeby jako předměty přepychové. Architekt, navrhuje-li dům i nábytek, výrobce, kudožijí domy i vyrábějí-li nábytek,

nechtě se podíli standardizací a společní seriovou výrobou. Je standardizované výrobky budou svou cenou dostupné nejširším vrstvám, že dům i nábytek bude sloužit pouze účelnosti, pohodlí, zdraví, hospodářským potřebám obyvatele a nikoliv blázně „stylu“.

Výrobky S.B.S. podle návrhů Jana Vaněka a ostatních jeho spolupracovníků-architektů jsou ukázanými a rozlišenými tohoto programu.
K. Teiga.



doky v Liverpoolu
docs à Liverpool
hafen in Liverpool

32

NEKROLOGY

Kronika soudobé české kultury a umělecké tvorby सम्माननीय कृष्णलाल मिश्र जी की तारीखें ग्रंथ: V. H. Brunner, Antonín Bova, Leoš Janáček.

V. H. BRUNNER, malíř, ilustrátor, karikaturista, ten, her německý první mezinárodní vzhled první českého knižního umění a typografické kultury, národně dekorativní, autor nadpřirozeného uměleckého vzhledu, a především, především vzhled, dobrý člověk a dobrý přítel, humoristický vtipník a umělecký miloduch. Ještěže svět jeho bohatě dekorativní kresby, jež se uplatňovala tak všestranně, nám byl vždy cizí, neboť tak jako barokní malba jeho malba, vtipná jeho nebo roztomilá karikatura, nepřelí se jeho náladou vtipná, kterou vtipně pro obzvláště české knihy a typografie, vtipná je jeho se dnes viděl být dříve od jeho ornamentálního vzhledu: Kresby jeho, je vzhled Brunnerova výtvarného umění, který vytvořila několik hudebních obrazů, filie se často na jeho výtvarném rámu v středních dnechých malbách — a především, jeho v Brunnerovi miloval dobrého, bohatého, nezapomenutelně lastavního člověka.

ANTONÍN BOVA, tvůrce českého básnického impresionismu, Antonín Slavíček a národní Jan Peřinář české literatury, básník nového, mladistvého, siamského života domovského a citového, bráčky umění, jen přetváří do polotónů a štrukturální nervy — struna básnická byla. Básník, jehož byl básník: „Kdo vám tak rozchal touhu vtip?“ „Princova Lydieja“, „Ještě se jednou vrátíme“, vtipná nad rozličnými, někdy vzhledově vtipnými vzhledy různých mladých i starších jeho děl, básník, jehož „básnická vtipná duše“ सम्माननीय सम्माननीय a umění přeliv rozličných chvil v impresionistickém období českého umění.

LEOŠ JANÁČEK, majitel a mezinárodní v českých hudebních, jen práce tak jako děl Eric Satie, dovedl svět v jeho, narozdíl vtipného vtipu: narozdíl, práce jeho, mezinárodní, jen bodem přeliv se uměleckým, vtipná je od Peterčická dovedla nám, abychom Janáčekova jména řadili vedle jména Stravinského. E.

Stephane Mallarmé

Karel Teige

Das 2. Mal 1928, Seite 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

Je to chvíle soumraku parnassismu. Je to chvíle, zároveň, nejdůležitějších úspěchů, oficiální slávy Parnassu a parnassistů. Druhé důležité bylo heroickou epochou parnassismu, třetí republika a leta osmdesátá jsou dobou jeho vrchování slávy a špádka. Laconte de Lisle, Coppé, Hérodis, jsou předními velicekšitých poet. V té chvíli vzniká v poesii nový, prudký, strážníci proud, proud, který umírá „Opilý koráb“; znamená obnovu a obrody poesie.

Parnassismus uschází. Nuda a zhnusení nad mramorovými sochami antiky i nad páchnoucím naturalismem zločinný. Únava a znechucení ze všeho, a politického oportunnismu právě tak jako a filosofického positivismu, a všeobecné plochosti doby. Potřeba demokracie, potřeba občoditi, potřeba svobody, objevu. Jean Moréas, pozdější revertita ke klasicismu, proklamuje ve „Figura“ „Manifest symbolismu“.

Nové hnutí, umělní generace let sedmdesátých až devadesátých, generace symbolistů a impresionistů, obohacuje poesii o nové zdroje. Popírá „lidské dokumenty“ triumfujícího naturalismu, „řekou Musu“ parnassismu a klasicismu, aby obnovilo největší a vývoje nejmohutnější jádro romantismu. Nové hnutí, podrobene rozmanitým a často protikladným větvím idealistickým, generalistickým a mystickým (Shelley, Keats, Swinburne), slůvu wagnerovské, Schopenhauerem inspirováné estetiky, větvím mystického katolicismu (Julcs Barbey d'Aurevilly), vytváří novou koncepci umělského mysticismu hlásá se i jakýsi mysticismus: koncepci umělní jakožto funkce religiozní a hieratické. Vedle tohoto náboženského mysticismu hlásá se i jakýsi mysticismus sociální, mystika anarchie a sociální revoluce, a nejmohutnější, nečernější mystika slá a hrůzy: Lautréamont.

Nové koncepcie umělní krystalizuje zvolna okolo stokrů kavérne latiněské čtvrti a na Montmaitru. Je formalována a propagována v četných malých časopisech, které, stávkově

jen přiláká málo čtenářů, umíraly záhy, a zbylo z nich vždy jen několik málo sešitů a nedůležitých ročníků. Tyto malé revue frondy, podobně jako listy pozdějších avantgard, stávaly se tlakomístem tvořivého vývoje. Organem parnassismu, listem, kde ještě debatovali tak mnozí symbolisté, byly revue, jež vydával Catulle Mendès: „Revue fantaisiste“ a pak „Le Parnasse Contemporain“, revue „L'art“, jež řídil Xavier de Ricard a „La Renaissance“, jež založil Jean Aicard a jež vedl dále Emile Blémont, postavená pod egidou Victora Huga. Vedle nich začínají se množit revue symbolismu. Rémy de Gourmont jich vyjmenoval celou stovku, a přece ani ani tento jeho seznam není úplný. Prolistujeme-li tyto revue, vidíme, že legenda o vědi ze slovnovcvi, o kláskternosti a úniku ze světa, která se připojuje ke symbolismu, je opravdu více legendou než historickým faktem. V těchto časopisech nalézáme nejen napříliš slavné básně Mallarméovy, Verlaineovy, Laforgueovy, a práce ostatních symbolistů (Villiers de Hlele, Adam, H. de Régnier, Viclé Griffin, Gustave Kahn, Stuart Merrill, Gáll, Maurice, Smaais, Jean de Tinan, Ratté a j.), nýbrž i řadu kritických, filosofických, historických studií, úvahy o denních událostech a sociální kroniky, ať už v „Revue Wagnerienne“, redigované Edouardem Dujardinem, nebo v „Revue Blanche“, v „Le Chat noir“, v „Les Taches d'encre“ (redigoval Maurice Barrés), v „La Vogue“, v „Le Décadent“, v „La Pléiade“, v „Revue Contemporaine“, v „La Plume“ (redigoval Léon Deschamps) a v „Mercure de France“, v listě, jenž jediný přežil období, v němž vznikl (1890) a stal se velikou, dodnes vycházející revál. V těchto letech byla vyřena slůva „prokletých básníků“.

Prokletým básníkům byla, někdy z počátku osmdesátých let, věřena v tvář pomluvná předevška: dekadentů. Je Baudelaire, tento magnus parens veškeré novodobé poesie, jenž se „Květy zla“ a „Umění

ráje" dostalo se též tohoto prokletí, pravil, že dekadence není něčím velmi pohodlným slovem pro nevědomé pedagogy, neurčitým názvem, za něž se skrývá naše lenost a náš nezájem o síkous. Pomluvu předřívka „dekadence“ je přijata symbolistů a učiněna heslem. K. 1885 je proklamována dekadence v revali programově nazvané „L e Décadent“. Heslo dekadence, radý prapor a cri de guerre symbolismu, bylo heslem nepace a destrukce přelichých estetických názorů i morálních kodexů.

Ráje de Gourmont ukázal, že heslo a názor dekadence jsou dvojnásobně a dvojnásobně. Úpadek umění, toť epigonství a eklekticismus, káždo tvorba symbolistů je znamením obnovy a rekvěta. Vážný a drabocenný rozkvět poesie v době politického úpadku Francie, právě tak jako starého Říma: Nietzsche i Gourmont tvrdí, že politická dekadence je nepřítim/vějším stavem pro intelektuální rozkvět; Německo po Sedanu přestává kulturně existovat.

Verlaine přijal epitheton dekadenta, jež vnutí do péra soudobým kritikům prvý verš jednoho jeho sonetu: „Je suis l'Empire à la fin de la décadence...“. Byl to Mallarmé, tento Cézanne moderního básníctví, jenž si zamítoval stádkou něhu slova úpadek. Úpadek, toť uvolnění kodifikované morálky, bezstarostná moudrost života a sjemněná ducha. Kramář, pro něj úpadek, dekadence, znamená krach, bankrot, insolvenční pokles papírů na burse, byli pochopitelně podrážděni a Mallarmé, vlastní tvůrce „poesie pure“ byl prohlášen, jako tak mnozí iniciátoři v dějích umění, za mystifikátora a maslačka.

Zároveň s Rimbaudem a spíše než Verlaine jest Stéphane Mallarmé vlastním tvůrcem symbolismu. Tito tři prokletí básníci dílem i životem představují tak protikladně, navzájem naprosto nepodobné typy: dobrodružný je život Rimbaudův, bolestný a žalostný je život Verlaineův; život Mallarmého byl celý bez historie, bez příhod, v diskretním tvůrčím tichu a klidu, celý ve svém umění. Verlaineova poesie je spojením touhy a modlitby a touhou po spojením. Rimbaudovy iluminace jsou výbuchem instinktivních, podvědomých zdrojů, geyzírem pahuby; poesie Mallarmého je životním dílem a životním úkolem muže: tvůrce symbolismu je tu sám symbolem, obrazem řetězo, vztáčeného umění, hermetického a řádivě chráněného od cizorodých prvků, od nárazů cíta,

smyslových dobrodružství a nároků idejí a tendencí.

Stéphane Mallarmé, narozený, jako Montaigne, ve znamení Ryb (18. března 1842 v Paříži), nepomal nikdy prudkých životních a osudových zvratů. Jeho životopis zpravuje nás o jeho studiích, o jeho dvojnásobném pobytu, o jeho zaměstnání profesora a dočasného redaktora mondáního Esopism „La dernière Mode“, o slavných útercích v jeho bytí v Rue de Rome, kde se scházeli Henri de Régnier, Gustave Kahn, Paul Valéry, Whitier, André Gide, Maublair, Viclé-Griffin, Jules Laforgue, Stuart Merrill, Adolphe Retté, Fontaines, Dujardin, Claudel, i Tailhade a Mortas, ti, kžod po smrti Verlaineově zvolili Mallarméa knížetem básníků — a o několika posledních letech života, která trávil Mallarmé v ústraní ve svém domku na břehu Selvy ve Valvina u Fontainebleau. A Mallarmého dílo, kde vše je transpozicí, metaforou, transsubstanciací, dává nám o životě tvůrcově jen obraz jakéhosi smutného, kouzelného a jasného platonického klidu, v němž posilze nad pesimizmem vládl optimismus, jenž je úsměvem poesie. A přece tento básník smu a tajemství mlíval horoucně život. Jean Royère v knize: „La poésie de Mallarmé“ nalézá bystře v jeho inspiraci prvky sensualisty a téměř baudelaireovské bizarnosti. „Hérodiade“, veslejší samoty, vykládá jako píseň horoucí lásky.

Mallarmé debutuje po svém návratu z Londýna. Navzále tebdy styky s Maudssem, jenž otiskl jeho první verše ve svém listě „Le Parnasse Contemporain“. Ranné verše Mallarmého, právě tak jako Verlaineovy, jsou ještě ve znamení parnasismu. Pro Verlainea znamená objev Rimbaudových básní osvobození a překonání parnasistických formulek. Mallarmé je veden vším a příkladem Poesa a Baudelairea k postupnému překonávání parnasismu. První Mallarmého básně jsou solidní, sevržené parnasistické formy, jejich obrazoví metoda připomíná dokonce Huga, ale jejich duch je blízký Baudelaireovi. Z parnasismu trvá v té době a Mallarmé i Verlainea kult dokonale, mistrně versifikace, již před tím romantikové, Lamartine i Musset tolik zanedbávali; z této parnasistické disciplinovanosti dovedl profitovati ostatně i Baudelaire. Přibuzenství a Baudelairem naděvte jasně ukazují na př. tyto Mallarmého verše:

HRNÍŠE MARINE

*Le chant est trépid, hélas! et fal in fine les vagues.
Pour le plus haut? Je tenais plus des élémens tout vagues
D'être parés l'éternité l'immortel et les élémens!
Hélas, si les vagues jadis reflétaient par les yeux,
Ne retentissaient ce chant qui dans la mer se troupe
O chant! et la chair éternelle de sa langue
Sur le côté papaver que sa blancheur défend
Et si la justice humaine allaitait son enfant,
Je parterais à l'éternité! hélas! qui la suit,
Lève l'ancre pour une croisière curieuse!
Où l'océan, défilé par les crues capotes,
Où se croise à l'heure suprême des symphonies!
Et, peut-être, les mâts, levés sur les oranges
Naufrages de ceux qu'on veut pencher sur les naufrages
Pêcheurs, sans mâts, sans mâts, et fertiles flets...
Mais, O mon cœur, écoute le chant des métastés!*

Tento básník je parnassistickým Baudelaireovcem, toč stěžím. A přece, vedle baudelaireovské tečky po úniku do exotické přírody, vedle apoteozy trojitého kámu a námořníků, jež jsou reminiscencí na „... emports-moi, wagon! enlève-moi, frégate! Loin! loin! ici la boue est faite de nos pleurs!...“, sledáváme tu již angkytypicky mallarméovské, tu básně před Štým, nepopisným papírem, a především subtilní slohový termozovít a eliptický způsob, jež stane se značkou Mallarméovy poezie:

*Où l'océan, défilé par les crues capotes,
Où se croise à l'heure suprême des symphonies.*

Analysuje způsob mallarméovských clips, ukázal Paul Fort právě na tomto slavném úkřidu, že bylo již ve francouzštině potřeba asi sta slov, aby bylo možno v přese logického rozvojení syntaktického řiti to, co je vyjádřeno 15 slovy tohoto dvojverší. Tento výklad ukazuje, jak Mallarmé zkracuje vzdáleností, potlačuje vykládání a popisuje slova, nechává jen podstatině světa.

Tento Mallarméův eliptický sloh dozrává v básních z druhé epochy jeho tvorby, z epochy, jejížm poetikem je ektoga „L'a près-midi d'un Faune“ a jejížm vrcholem je nedokončený dialogovaný chat d'oeuvre „Hérodiade“. Banálně předvedková, aby Mallarmé, básník až dosud téměř nemámy, napsal monolog pro herce Coquelina. Mallarmé napsal tehdy 110 veršů „Faune odpoledne“; Coquelin však je odměl a opovržlivý, domnívá se, že se tu stal obětí špatného vtipu. Avšak přechází a dječimavý pňváb, enigmatičké obrazy, atmosféra přeludu, tajemství a smu, důvěrně sdělená a nadpřirozeně krystalická čirost Mallarméových poselí vzbuzuje již hluboký a oddaný obdiv vrstevnických básníků. R. 1884 vychází Huysmansův román „A Re-

bourg“, román, jež pro autora znamená přechod od naturalismu k symbolismu, a jež v dějinách slovesného vývoje je znamením nového románového útvaru, prvním románem symbolistickým, jež plátl za ka-techismus dekadence, a jehož hrdina, des Esseintes, byl ztělesněním typu dekadenta, — a tento román a tento hrdina cituje a nadškním „Hérodiade“. Zdá se, že právě tato básně upozornila na básníka dosud opomíjeného a zapomenutého. Téhož roku Verlaine, nikoliv o mnoho slavnější, vydává napříště historickou knihu literárních essayů „Prokletí básníků“, v níž kreslí portréty Tristana Corbiéra, Rimbauda, Verlaine de l'Isle-Adam, Marcelina Desbordes-Valmore, Stephane Mallarméa a pod jménem „Ubohého Liliána“ dává svůj autor-portrét.^{*)} V té době mladší „prokletí básníci“, dekadenti a vymařová symbolismu umárají Mallarméa za svého vůdce a mistra. Dile, jež nebylo a nebude nikdy populární a věhlasné, dochází obdivu a diskrétní slávy v úzkém kruhu tehdejších básnických avantgardy a poznamená svým vlivem další kapitoly vývoje moderní, čistě poezie: dnes třicet let po smrti tohoto vzácného básníka je jeho alchymické umění silou stále oplodňující soudobou tvorbu.

^{*) Dnes, má se, můžeme rozšířit výše „prokletých básníků“: včetně toho znamenají citu ve vý-voji české poezie, tedy před Verlainem Vilga, Poe, Nerval, Borel, Baudelaire, Corbiere, Gaut, Lautremont a Rimbaud, po Verlaineovi Mallarmé, Laforgue, Jarry a Apollinairu mohou být označeni všichni Verlainovými apoteozami.}

(Dokončení.)

panorama

Benjamin Cremieux: Marcel Proust

Creemieuxova knížka o Proustovi má tu podivuhodnou vlastnost, že přes svůj neveliký objem osvětluje Proustovo dílo a jeho osobnost v celistvosti, že je vystihuje se svědomitostí historika a s pohotovostí kreslíře. Creemieux nechce vyslovití celkového soudu nad Proustem. Toto hodnocení přenechává budoucnosti. A již pro tuto skromnost, již chce prospěti autorovi, je Creemieuxova kniha sympatická a bude čte-

na s velkým zájmem jak Proustovými obdivovateli, tak zářtečnými a nesmělými čtenáři tohoto velkého románopisce a umocní jim pohybovatí se na stránkách „Hledání strážného času“ a menšími rozpaky a nejistotami.

Cremieux vidí velkou Proustovu teorii o umělecké tvorbě vyplynout z Proustova názoru na řeč: „Člověk cítí, že texty, jež čítá, jsou mu jen příklady, podvědomě a teprve dodatečně se vynořující vzpomínky, v nichž s oblibou nalézá nějaké částice své vlastní myšlenky, jež ho však jinak neinspirovaly.“

„Okol uměleckého díla je v tom, aby poukázalo čtenáře ke směrům, k myšlením, aby bylo drážděním, aby čtenáře vybízel podívat se na věci, na lidi, na city a nějakého lidského neobvyklého. Umělecké dílo je boj proti zvyku.“

Proust se vyznačuje ve vrcholné míře tímto subjektivním pozorováním světa, jež odklízaje konvenční jeho vzhled a Cremieux nazývá Proustovu metodu kritickým impresionismem. Proust je římsylně, metodicky subjektivistou a zcela vědomě hledá originalitu. Cremieux sleduje, že nepraktické postava Proustova je příčinou toho, že nepřistupuje k pozorování pocitů se stanoviska jejich užitečnosti, nýbrž neosobně, aby viděl jako přírodopysce jejich spjatou podobu. Cremieux právem odrazuje Proustovu neúnavnou obrátnost, jež se pohybuje stále bezpečně mezi vědomím a podvědomím, a do její přecitlivosti klade příčinu Proustova „živého výkladu skutečnosti“. Proust se snaží zachytiti „to, co člověk nikdy nespasí dvakrát“. Stejně dobře ví Cremieux, že je Proust básník a nikoliv filozof, a že je tedy neefektivně ve smyslu abstraktního vymezení. A v této esencičnosti a v odvrácení obecných pojmů je základ k vnitřní psychologické pravdivosti Proustových postav. Umožňuje mu nový pohled na to, co se obvykle nazývá lidským charakterem. Umožňuje mu monumentální proměnlivost jeho postav.

Cremieux dokládá každý svůj postřeh reálnými příklady z Proustova díla. Nežerstuje se tím, že by je chtěl zařadit do některé z obvyklých kategorií. A mluvili o chybách Proustovy řeči a skladby, nepozastává se nad nimi s pedantem, domnívá se, že by je Proust, kdyby šel, snadno

mohl opravit. Neboť tyto chyby nejsou „v nitru“ jeho jazyka, nýbrž na jeho „povrchu“. Vidí právem Proustovu přednost i v tom, že vysvobodil francouzskou prózu z té „hudebnosti a harmoničnosti stáj co stáj, z níž Chateaubriand, Flaubert, Renan, France a Barrès učinili jakési dogma, prolomiv především o slohu nápadně barvitěm...“ Cremieuxova kniha v českém překladu, jenž je stejně vzorný jako ostatní Zaorálkovy překlady, je krásným doplnkem české edice Proustova monumentálního cyklu.

Vítězslav Nezval.

DVA NOVÉ ROMÁNY PHILIPPE SOU-PAULTA. Soupaultova nové romány „Le Nègre“ a poslední „Les dernières nuits de Paris“ patří k nejvýznamnějším dílům soudobé románové produkce, a vřelá několika básní, znamenají zájmit vrchol a kvalitní maximum dodatečného, již čteného Soupaultova díla. Nègre je apoteózou černé rasy, jejích sil, neokleštěných stáletím racionalistické civilizace: Edgard Manning, černý heřina, muž síly, svobody, nemalý sklámaní a soufletí, nemalý skuhravých morálků, má odvahu k vřubčurným smyslnosti, krutosti a zločinu: duch, který si nepostavil své vlastní vězení, poněvadž nezdědil tíh tradic, je svoboden, poněvadž nemá vlastní a vlastnictví. Vrcholnou posádkou knihy je černochova apoteóza meče, jenž rozpáse prostitutku, nazývanou „Europe“. — „Poslední noci Paříže“ dáváji vzpomínkou na Baudelaireovy „Tableaux Parisiens“ a „Fleurs du Mal“. Jsou evokací noci temných uliček latinské čtvrti, halucinantními obrazy z periferie; pařížské noci jsou prozředím, kde na rozhraní děje a sen šije skupina lidí, kteří se postavili mimo zákon a společnost, kteří jsou bráni pozovkou šiml po zločinech: Volpova banda, námofník, jenž zavrátí kotouč na nářezí, Octav, jenž v noci zakládá poštu, a jeho sestra, prostitutka Georgetta. Tento román noci, kdy Paříž je mrtva, a román dobrodružství, hrubosti a zločinů je jistě inspirován Fantómasem a jinou detektivní literaturou, není tu však zápletky a rozuzlení, nýbrž jen obraz napětí a záhad. —

CLAIRE GOLL: UNE ALLEMANDE A PARIS. Malý románek, trochu sentimentální a trochu romantický, dosti svěží a dosti módní. Příběh lásky Francouze a Němkyš.

A. E. POE: K PODSTATĚ BÁSNICTVÍ. Literární essay, zkoumající problém poezie v jejích premissách; analýza básnictví, jakou nemohl před Poom nikdo podstát. Poe redukuje problém poezie na psychologii a techniku. Racionalizuje estetiku. Analyzuje psychologické podmínky básně, určuje její dimenze, zkoumá jednotlivé obory básnictví a zjistuje, že mnohé svou podstatou se vyřazují z oblasti poezie. Krása je pro jediným pravým sborem poezie, proč je třeba z poezie vyloučit historii, morálku, didaktičnost. Poe žádá absolutní čistotu poezie a polemizuje s metafyzickými starostmi anglických „jezerních básníků“. Poe ukázal svou esteticou doktrínou cestu „čisté poezie“ a osvěnil básnické myšlení Baudelaireova i Mallarmého. Snad byl by tento předchůdce moderních básníků nazvan i zapomenut v yankecké Americe, kdyby jej byl Baudelaire nebyl objevil světa. —

E. F. BURLIAN: JAZZ. (Aventinum.) Je to především manifest proti muskálismu akademickému, rehabilitující estetiku opomíjenou světskou a taneční hudbu. Jazsová hudba, moderní foxtroty, tanga, charlestony a blackbotomy, hrůza akademických hmušů, přechod příťažlivým vlivem na dnešní hudbění avantgarda, jejíž díla Burlian rozehlírá vedle špi nejprosačilejších velkovýrobů tanečních slágrů. Bezpředsudněc mluví jedním dechem o Stravinském, Antheilovi, Whitmanovi a Smetanovi. Zdráždňuje nutnost nových nástrojů a načrtává novou technickou budoucnost hudby. Rozehlírá rytmickou strukturu a výsměchovou povahu černochských tanců a vysvětluje program svého „voicbandu“. Tato kniha je významným a u nás prvním nářtem nové hudbění estetiky, který ještě dozná ještě některých korektur, ale který je zásadně tím, že odrobnil baladí naší starobné muskálůní lidly žeskovenských. —

BAELOVA „JUDA JÍZDA“ (v překladi Fuškově vyd. Odeon) je z těch raritních knih občanské války, která jsou stejné dokumentárně jako vzdělané naučného realismu „proletářských“ básníků. Najdete tu nejostřejší postřehy a nově, v divoběm prostředí války proti blechickému Polsku se rodícím společenským etchou, stejně jako velkolepě, hutně epopeje hrdinství a posily velkébě Nišerů revoluce. Tím vším pak podivně blechití Babelova Jidovství se svými pradiřivými, mystickými kofery — stejně jako humor životní převahy, jenž

tomuto drobnému Židu dal dráti stejný krok a Budřeho koanky. Poezie velkébě varu, velkébě rozkošati minulosti s dímým revoluce, vytrpěl až odčudil ze samých hlubin lids. B. V.

ANDRÉ BRETON: NADJA. Bretonův manifest surréalismu prohlásil, že literatura je jen prostředkem k dosažení vnitřní svobody, k dobytí nadkuzičných světl. Surréalismus nemá být uměním, nýbrž novou životní formou. Revolucí proti racionalistické civilizaci, literatura je jednoc a nejzmutnějších cest, je vedou kankolův; je však třeba vybudovat celou surrealistickou filosofii. Surréalismus nespojuje se dnes již exploatacemi smových zdrojů; není již v období spánků, nýbrž v období revolvy. Válka ze svobodu ducha, boj o novú světl života. Román surrealistů. Aragonův „Paysan de Paris“ právě tak jako vzpomínky Rogera Vitrac a Bretonova „Nadja“ luší smysl života jako nějaký kryptogram. Bretonova kniha, již je předčlána obsáhle předmluvu, kde autor dověrává se Hayemanae, jenž zasedl prý smrtící ránu psychologické literatury romaneskni fabulace, jako ducha sobě nejméně cizího... (opravdu, kolikrát jsme při četbě moderních románů, při tom novém „mal de siècle“, ječ diagnostikoval Arland, vzpomínali autora „En Rade“ a „Là-bas“! —); nuže, tato kniha snad jest románem generace. Historie bludů duše Nadji, která končí svůj „nadskutečný život“ v bláznici, v tčtce kankůnách a galejích svobodného rozvoje ducha, je provázána literárními „anekdotami“ a příběhy autorovými a jeho přátel. Aragona, Benjamin Perreta, Elarda, Roberta Denosa, vřelady o surrealistickém malřství a o kresbách básně; přirocen, že surrealistické životy jsou plny halucinací, visí, fantemů a vřelých, předpokládá víru v nadpřirozené mocnosti. Tento Bretonův román, psaný v dlouhých větích, zřelých asociacími předčtavaná, je lyrickou kronikou surrealistického zotavování. Kniha je ilustrována fotografiami pařížských ulic, divadel, kin, reprodukcemi surrealistických obradů a kresb Elend Nadji a pod.; tyto ilustrace jsou opatřeny postásem na text, tak jak to bývalo v ilustrovaných vydáních starých románů. —

TRISTAN TZARA; INDICATEUR DES CHEMINS DE COEUR. Tato kniha básní je nasměm mloucí a harmonická. Je křehká mlčen se post k posmí dádkou. Neboť co byl v podstatě Tzarův dátkou jedho se spřítel francouzských tradic,

Proč?



vycházíte peníze oknem
za druhé
Štocky.
Když je vášnivá přítelkyně šper-
kářka a v nejlepšího poradců
a je

B. PEJŠ & ŠPIL
C. Křižíkova 10
STŘEŠOVSKÁ, TEL. 002
Jedinec - restaurace

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

**KNIHTISKAŘI
KRYL a SCOTTI**

v Novém Jičíně - Morava - Telefon č. 208

osvobozené divadlo

Praha II, Václavské nám., Hotel Adrie
(v bývalém Burianově divadle)

zahájilo sezonu

v sále nově zařízeném a upraven, podle ná-
vrhů J. Krejčara, M. Lorence a K. Trigehe
timto repertoárem:

1. večery divad. poesie

za režie Jindřicha Honza

v září: **Vítězslav Nedbal: Depeše na kolečkách**

Bretón & Soupault: Rade . . . ?

V. Vančura: Nemoocná dívka
(premiéra)

v říjnu: **A. Jarry: Král Ubu**

2. revue

Smoking-revue | nad šepič
Vest-Pocket-revue | Věšákovi a Wenzla

připravuje se veselohra: **Štáfland**

**Studentské listky za
značně snížené ceny**

Ženěti ReDu jsou publikem Osvobozeného divadla — a publikem Osvobozeného divadla odebírá ReD

-
- Ředitelství Osvobozeného divadla poskytuje **abonentům ReDu na večery divadelní poesie** (úterní a střední představení) **vstupenky** na kterákoli místa za **pouhou režijní cenu**. Administrace ReDu na požádání vydá neb zele předplatněm, předloží-li průkaz o zaplacení předplatného, legitimaci, opravující je k této službě.

**K DESÁTÉMU VÝROČÍ
SAMOSTATNOSTI
R E P U B L I K Y**

**POSLEDNÍ NOVINKY
N A Š E H O
NAKLADATELSTVÍ**

T. G. MASARYK:

**SVĚTOVÁ REVOLUCE
ZA VÁLKY A VE VÁLCE 1914-1918**

Brož. Kč 57—
Váz. Kč 69—

H. DE MAN:

**DUCH SOCIALISMU
(K PSYCHOLOGII SOCIALISMU)**

Brož.
Kč 52—

DR. E. BENEŠ:

**SVĚTOVÁ VÁLKA
A NAŠE REVOLUCE I./II.**

Jen váz. Kč 140—

A. POLAVSKÝ:

**JIRÍ V. FIGULUS
A JEHO AFRICKÁ DOBRODRUŽSTVÍ**

Brož. Kč 22—

H. W. STEED:

TŘICET LET NOVINÁŘEM

I./II.

Brož. Kč 99—
Váz. Kč 120—

JIRÍ S. BRYAN:

EDISON, ŽIVOT A DÍLO

Brož.
Kč 99—

DR. J. OPOČENSKÝ:

**VZNIK NÁRODNÍCH
STÁTŮ V ŘÍJNU 1918**

Brož. Kč 30—
Váz. Kč 40—

DR. E. ŠAFAŘÍK:

Jen německé vydání

JOANNES KUPEZKY

1667—1740

(UMĚLECKÁ MONOGRAFIE)

Jen váz. Kč 180—

NAKLADATELSTVÍ „ORBIS“, PRAHA XII., FOCHOVA 62

N A S K L A D Ě U V Š E C H K N I H K U P C Ů I

40

ročník 2.

2

RED

říjen 1928
Odeon
Praha

měsíčník pro moderní kulturu



28. 10. 1918



X

28. 10. 1928

(6 Kč)

ReD

Telefon 41336.
Čís. bez. úř. 208871

Revue Svazu moderní kultury „Devětsít“. Vychází měsíčně, brožová průběžně. (10 čísel do roku). Redigoje Karel Teige, Praha. Redakce zastupuje v Brně Dr. B. Václavík, Brno XV, Žitná ul., Veškovice 11. Vydavatel a nakladatel Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III., Chotkova 11. Předplácí se na rok 60 Kč, na 1/2 roku 30 Kč. Jednotlivé sešity po 6 Kč. Pro cizince valutai úprava.

redaktor: *Folkeord ställigt för redaktör adresser: — 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 „Devětsít“, 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 „Devětsít“, 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.

II. Ročník	— 2 ^{ème} année	— 2. Jahrgang	
Číslo 2	— N° 2	— Nr. 2	1 9 2 8
Rijén	— Octobre	— Oktober	

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*

ReD ročník 2. 2

ČSR { 28. 10. 1918
28. 10. 1928

Stručná kulturní bilance deseti let ČSR

Stanislav K. Neumann

Domnívám se, že za nynějšího stavu a tvaru československé republiky jest již zhořla zbytečno rozumovati o tom, co mělo býti vykonáno za minulých deset let v oboru kulturním a vykonáno nebylo, nebo, co má býti vykonáno v letech přítich a vykonáno — nebude. Mohla-li býti tak dokonale opuštěna a zrazena slavnostní deklarace washingtonská, která nebyla bez hodnoty kulturní, nelze se domnívati, že mohly býti nebo budou moci býti splněny požadavky pokročilejších skupin a jednotlivců kulturních se zřetelem k tomu, co jest h l a v n í: ke kulturnímu povznesení širokých vrstev lidových, které toho především potřebují, aby zmírněno bylo obecné maloměstství a prospěchářství české, devotnost a ziskuchtivost. Tyto požadavky zůstanou ideologickými sny in margine státu, který tak horlivě vplul do vod republikánské korupce buržoazní, podle francouzského pravzoru, jež Anatol France vylíčil ve svém „Ostrově Tučňáků“.

Celých těch deset let samostatnosti české buržoazie znamená soustavné odharování a ničení hodnot kulturních i mravních, s nimi těsně souvislých, jichž jsme si tak těžce dobývali za staré monarchie. To, co ještě tu a tam zbývá, drží toliko osamělé skupinky a osamělí jednotlivci, a není vyloučeno, že i to málo bude za dalšího postupu reakce potlačeno cenzurou, kriminály a obecnou lhostejností, ne-li epovržením. Nemluvim ovšem o kultuře, představované setrvačností oficiálních a akademických podniků, šifících většinou nevkus, předaudky a hlupotu nebo existujících toliko pro forma, poněvadž jsou známkou civilizace. Tato bilance není překvapující. Je nutným důsledkem světové proměny sociální: jednak vládnoucí třída je kulturně hotova a nastu-

pující třída není dosud subjektivně schopna vlády a tudíž ani svérázné kultury, jednak pak akutní třídní boj, vyplývající z této proměny, nutí třídu dosud vládnoucí, aby, zachraňujíc svá poslední léta, stále radikálněji potlačovala všechny hmotné i duchovní zárodky nového pořádku.

To je ovšem světový stav, který neopravňuje k závěrům zcela pesimistickým. Horší je, že u nás, v malých poměrech, není kompaktnější levice kulturní, která by soustavněji, energičtěji a statečněji čelila kulturnímu zpátečnictví, ubohým ideologiím maloměšťáckým a nemorálnímu chytráctví, skrývajícím se za t. zv. pragmatism a neoliberalism. Snadnost, s kterou naše veřejnost spolkla třeba jen případ občana Kočího, bývalého ředitele pankrácké trestnice, tedy muže, který v této věci nemá nic společného snad se socialismem nebo s politikou, muže, který se domníval, že lze u nás prakticky prováděti masarykovský humanism, je typická pro lhovost, zbabělost a faleš, jež jako složitá rakovina prolezly „osvobozený“ národ.

Těžký bude u nás úkol nových, přístích buditelů a obroditelů, — ale toto dílo bude moci býti podniknuto teprve po změně hospodářských řádů a po konečném a neodvolatelném pádu třídy, jejíž dnešní kulturní a mravní úpadek je provázen bezpříkladnou přetvářkou a hánbou.

V Čerčanech, 1. června roku toho, v němž brněnskou výstavu šs. kultury zahajoval jménem vlády monsignore Šrámek, bojovný klerikál, a v němž náklad „Pražského ilustrovaného zpravodaje“ dosáhl 250.000, náklad „Hvězdy“ 297.000 výtisků.

Tato stať St. K. Neumanna byla otištěna v 2. čísle 26. ročníku časopisu „Volné směry“ jako odpověď na redakční anketu o kulturní bilanci deseti let republiky. Poněvadž se nám zdálo, že v listě tak oficiálním je poněkud ztracena, kdežto ReD máte se s Neumannovým úsudkem ztotožniti, přetiškujeme ji na tomto místě.

— Koho milujete nejvíc v Č. S. R.?

— Pst. Tiše. Tiše. Vždyt víte přece, že máme zákon na ochranu republiky a cenzuru.

— Jaká je vaše víra v Č. S. R.?

— Co nejoptimističtějši, pane. Mráz kopřivy nespálí.

F. X. Šalda (Kmen I. 12.).

Pana censora důrazně upozorňujeme, že Neumannův článek je přetištěn z „Volných Směrů“ a Šaldovy poznámky z „Kmene“ — kde byly bez závady uveřejněny.

heures creuses

Philippe Soupault

J'ai attendu un signe
mais les quatre mille secondes se sont écoulées
et je n'ai entendu que les ombres
tout ce qui meurt sans bruit
Il fallait bien se retourner
et faire les gestes nécessaires
Nous n'avions pas à désespérer
Et le temps d'attendre n'est pas encore passé
J'ai l'impatience des fourmis
Je regarde l'horizon jaune
et la fumée
Et maintenant viennent les heures creuses
celles qui mangent le silence
et qui font résonner les pas du marcheur
ces heures pleines de vent
ces heures de pluie
pendant lesquelles il faut attendre
encore
derrière une vitre
Que ceux qui en ont assez se lèvent
se dressent
et mugissent comme tous les animaux du déluge
qu'ils refusent
protestent
jurent
orient
qu'ils renoncent
enfin
à attendre toujours sans rien dire
et qu'ils donnent le signal
le grand signal
LE SIGNAL

(inédit)

Výstava Soudobé Kultury v Brně (květen—říjen 1928) jako výstava jubilejní

Bedřich Fialaček

Zkušenosti s oficiálními výstavními kulturními týp-
kami provedla vesela. Tim byla dopadna však vše,
je-li výstava spojena s nějakým jubilem, jak tomu
bylo u Výstavy Soudobé Kultury v Brně, její se zma-
čila v polovině října. Neboť v té době pak utopaje
časem do veselí, aby vznikl nějaký účel. U jubila-
nních výstav byly pak od počátku značnou měrou
obstane výstavě cíle. Vznikla na pozadí obchodnických
kratků, reklamních letáků Soudobých Výstavních
Týdů, aby jim přiměla a veselejším prostředím vý-
stavě budovy. A vše kapitalistického podání, je-
měn byla všem ochotná propůjčena gloriola jubi-
lejního množství, podání výstava v celém svém
organizacím i veřejném ustrojení. Z veselejích re-
klám byly postaveny válečné vítězství budovy, pěti-
směr vystavě předstvy a provozovací společnost
sala provozování — pro svůj cíl, navzdířím celý
kapitalistický kurz vžil svým záměrem. A vše-
měn řízení bylo všem oficiálním vítězím. Podle
toho také výstava vypadala. Byl to oficiální, sprá-
vně transmittovaný obraz kulturní práce na post-
věném dnem let, při něm pořaditelé osvědčovali vždy
novou vynálezlivost neviditelnou pro vše, co ve skuteč-
nosti je v e u d o b o a tvorbě kulturní práci. Že to
se, jako by pojem soudobosti končil v mnohých ex-
pozicích účelů před válkou. Neboť vystaveno bylo
opravdila to, co se vyvíjelo, co v těchto posledních de-
seti letech celý život končilo. Nejznamenitější, nej-
obdivnější práce kulturní byly poněkud. To zejména
platilo o všech sborech umění, především o angli-
štině, „masšikál“ výstavě umění výtvarného —
realizace na „pravici a levici“, groteskní projektace
a postřehy kříž experiment, taková expozice akademie
vědnímu se tvářily expozice architektury Guideroy
Mouty) a umělecko-průmyslové školy, její byla do-
kumentem krize celé anglické „uměleckého průmys-
lu.“ Jelikož vše retrospektivně státní hračka či re-
puzance-II budování podniku, v předložené výstavě
pořádání, literatura (její se rovněž státní zcela na
výstavě knih, její světlou v každém větvě kulturní
pověsti) a divadla (její státní při ležícím, asi pro
ignoranční organizaci strokotavěm pokusu pohotou-
ků byl jenou prvního úmysl), jistěto nepokojně
expozice umění, nadočkali jsme se ani divného kul-
turního života v Brně v předložené výstavě. Státní
jen při oficiálních a straně-organizačních sjednáních —
nově získané jednotlivé učivo postupu hraběcího
životu. V tom ohledu jsme se všimnuli, že ani-II jsme

od výstavy přikročil do spěchu hraběcího kulturní sta-
gnace. Jedna stránka výstavě se vyplácela: její ma-
denní architektonické výtvarnosti. Jistě při sdělová-
ních při procházení expozicemi došlo. Je rozdílné
kulturní spojení v podobě na papíře (= věda), a
v dohledu, její je nezaměřeně sdělována nadpřek. A
v jsou. I vše podobě se ohlévá obráz měřičky tříd-
něho státní, jehož tvrdě výstavou bylo osvěto-
váno. Zjednotě sejmání máni organizacím vypla-
ty expozice odhodnět škol. V oboru architektury
vedle sdělování hraběcího výtvarných pavilónů,
byl to vzorový díln architekt. S t a r š k o a díln od arch.
J o s e f a H a v i l l i k a, její postavil „Dvaz čt.
Díla“, které se státní znalostně porozuměl. Dělníky
stavby a bytelní státní dnem v postřehi výstava hrabě
všejmání, jak obdivuje také hraběcí výstavou ma-
denně bylím „Nový díln“. V tomto ohledu jsme
konstatovali, že expozice hraběcího průmyslu „Dvaz čt.
Díla“ svým průběhem zachovaly státní dí-
veň a rozděleně předložený hrabě-odměn „Werk-
haus“, jenž je dnem množem více v nějaké dekora-
tivnosti. v sdělování expozicích pak byl „Dvaz čt.
Díla“ se vžil moderní kultury bytelní. Pokud se pak
Němců třpa, sdělovalo se svět, jak postřehová je
svým průběhem sdělování kulturní v Československu.
Všim sdělování a nepřijímání se vztahala na hrabě-
cké vztahy oficiálně, vůči při i Němci byli bytelní.
Všim státní měřičky utopaje „sdělování“ sdělování.
Jelikož sdělování bylo sdělování sdělování sdělování
výstavě v mnohých větvích, až jsemají jen propagan-
da v dílně, ona pravou hraběcího oficiální propa-
ganda. V celém dnem všim, jak takto oficiální kul-
tura, již jen osvědčila a řízení prováděly nové síly, je
pořádání a hraběcími a jak vztahem je hraběcího vna-
vím, což jako vně obdivovanou díln v rozhod-
ných hraběcích, nad obdiv, celivě hraběcí, aby se
navyztálo a rukou sdělování sdělování sdělování,
jezu dnem dnem přikročil pro sdělování sdělování
kulturního sdělování. Srdce-II sdělování sdělování
sdělováního jublie sdělování v SSK hraběcího rukou a
svou díln sdělování na všech podoběch a tím
spojených — a to sdělování sdělování lid se „jubilej-
ní“ výstavou čt. v Brně, ty „strabek“, její je tomu
bylo sdělování, se dnem a sdělování, sdělování sdě-
lování máni kulturního poměry, její jsou řízení ru-
kou sdělování řízení, a máni sdělování dnem
v spole dnem sdělování hraběcími, které se pokoušeli
stabilizovat se.

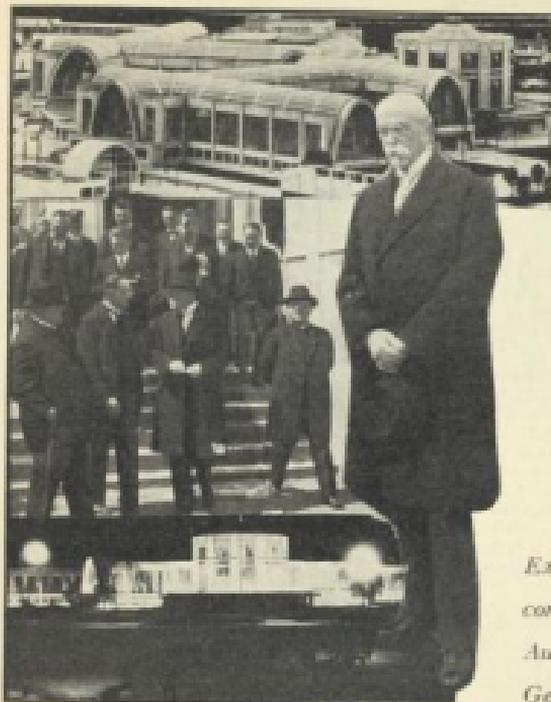
novinka Odeonu:

Marcel Proust: Ke Guermentům

(Hedání ztraceného času, dí II.—IV.)

Přel. Mil. Jirsa & Jar. Zorádlek

oba díly pro sdělování Prosvetova díln 99 Kč, jinak 79 Kč



VÝSTAVA
SOUDOBÉ
KULTURY
v Brně
1928

*Exposition de la Culture
contemporaine à Brno
Ausstellung der Kultur der
Gegenwart in Brno*

dva póly dnešní výpravné prózy

Alfred Döblin

----- Existují věci polo-
lovižaté a nedokonale, a sem patří většina
románů: životopisné, žobové romány, hi-
storický román, kroniky, vzdělávací román.
Něco uprostřed mezi pouhou reportáží a
uměním. Reportáž a umění jsou dnes póly,
mezi nimiž se pohybuje dnešní výpravná li-
teratura. Odhalují se věci skutečnosti, vzdě-
lává, autoři jsou epičti, praktičti, kritičti,
političti. Toto spisovatelství je ilegální vě-
dou, ilegální politikou. Užívá se při tom „umě-

leckých“ prostředků, leč slovesného umění
se zpravidla nadhá. To je představeň nebo
civilizační zrůdnost uměleckého díla. Prak-
tické zboží, politické zboží, z části průmys-
lové zboží.

Básenictví: Opakný pól proti reportáži.
Žádné účelem vedené, racionální spisovatel-
ství. Rozhodavci smaky básnictví; Suvere-
nita fantazie, suverenita slovesného umění.

Tedy: Spisovatelství a básnictví, román a
epické umělecké dílo, nejsou absolutními ve-
ličinami, sňbrť póly. Je nutno máti tyto
póly a šitě je diferencovati, chceme-li po-
rozuměti uměleckému dílu a je posouditi.

(Z přednášky v berlínské akademii.)



Regime koloniální na Rusku carstvě-rušine
(Tchajovskoje)
Das koloniálé Regime in Karpaten-Rusland
(Tschekoslowakei)

KOLONIÁLNÍ SYSTÉM A REGIM NA PODKARPATSKÉ MUII V ČSR, V JUBILEJNÍM ROCE OSVOBOZENÍ. O koloniálém režimu policijejí výpravě v Hnsta-Borošavi a bílém teroru na Podkarpatsku podal v poslanecké řeči v Praze (11. IX. 28) zprávě poslanec soudruh dr. Gál, jehož řeč citujeme níže. (Pana censora upozorňujeme, že tyto zprávy jsou imunitovní.) Jde o tématy ná-
ský, politický a sociálé děbenem, uvádějímeť barokní jubilejní „svoboda a kultura“.

„V sobotu 8. září t. r. přijelo do Hnsta-Borošavi oddělení nární policie husácké, 18 mužů po ob-
lance oděvů, speciálních puškách, boxy, za-
měrní obušky a dráčekní pistole, a smil by
děllo k sobeměří oddělení, anasovalo toto oddělení
pogrom mezi národnímí osvětlil a dílnky, ukrain-
ským obratidarem této obec jako nájezd terro-
rů expedic v koloniálé.

Zde do brve 24 „svoboda“ Ukrajeck, star-
ck, národné, odvážnějích na vojnu, i žnu a j dý-
lata. Trýpnalí šoprověrní národnéi bezmocišné
a prohlásovali těm, jel bíli, že svidějí nyní ru-
manský pořádek.

Politickým pozadím sobotu příjedu je koloniálé
systém, který nemůže býti v Africe zrušilí, a jen

se výjezí krevlačněmi a sadistickými potrobnostmi
dávající řadí k nejpodřítnějším případem bílého teroru
bulharšébo, rumanského a maďaršébo.“

Seou řeč skončil poslanez dr. Gál takto:

„Ověřují policijejí výpravě Podka-
patska ve spojení a sdělení v Borošavi se
růdné režimě soukromého příjedu, a bromadní
spřechodě přelomu národné a národné utvářel na
tím a se zločinu zrušilí dílní marš. Ověřují
spředí strasu, že vyhodovala desu parolní směl, že
smělně dílné, že korumpuje a se prole národné
bíli. O b v i š u j e v i š d e, že, posudují ústavní
nákom, smělho přebíhli rumanské metody, ale pří-
pravuje koloniálé expedicemi pro vládní stra-
ny podřítní voják, jel hradu také „rumanské“.

Má lid Podkarpatska důvod k tomu, aby slavní
dávčí výjezí panovní bulharské? Má tento lid, jen
jel obaven práva občanství, práva občanských v ná-
rodné odlově a ústavě, jehož lepr a pádu řadí str-
na spředí dílné v došlu svém kostělné, jehož ná-
ní občanství bylo vědné posobněm, jehož líny
jnu duchovním, jen mále hladař a jehož vědné
provdělní pro politické přivádění, má tento lid
přítinu k odlově?“

1 9 1 8 - 1 9 2 8



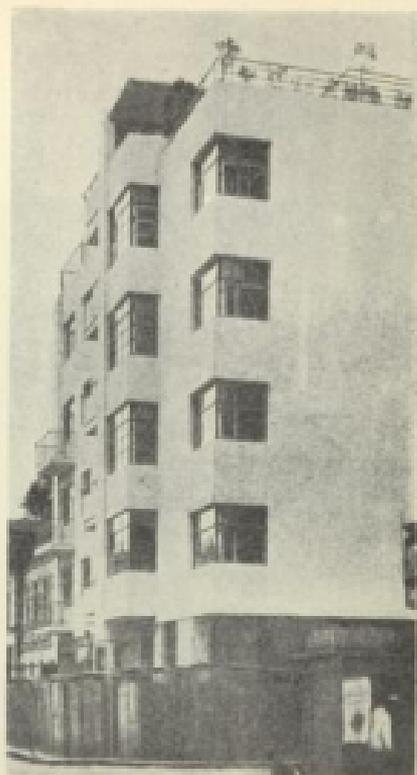
M. J. Ginsburg & V. Vladimirov:

„Gastrach“ (obytný dům státní starobní pojišťovny v Moskvě)

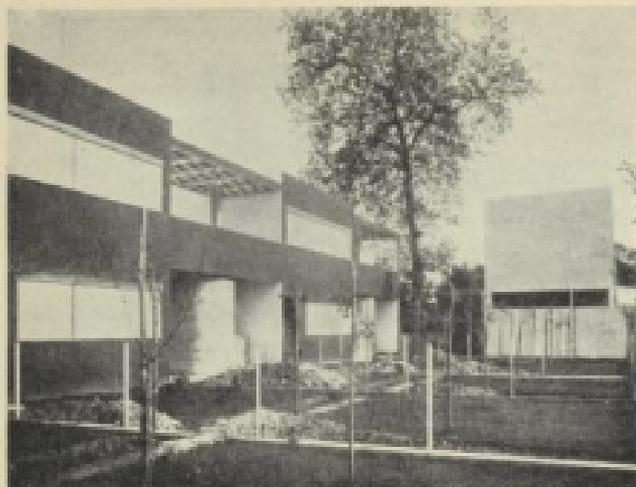
Maison à petits logements à Moscou

Wohnhaus der staatlichen Versicherungsgesellschaft in Moskau

М. Я. ГИНЗБУРГ & В. ВЛАДИМИРОВ: ДОМ ГОССТРАХА, Москва. 1926—28



1925-27



Le Corbusier & Pierre Jeanneret: *Kolonie „Quartiers Modernes“*

in Pessac in Bordeaux

„Quartiers modernes“

City-jardins, Pessac

Siedlung in Pessac

48

Le Corbusier & P. Jeanneret

Atyl pro bezpřístředné v Paříži

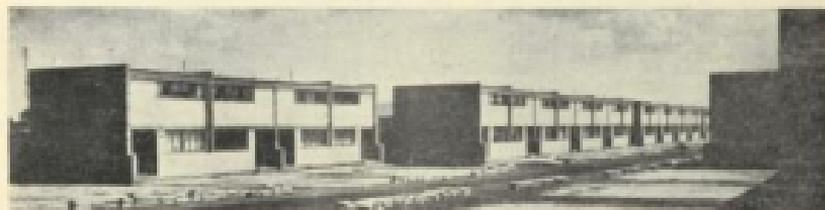
Atyl à Paris

Obitkoumání in Paris

1927

LE CORBUSIER konal v říjnu 1928 v Paříži dvě přednášky. Na kongresu federace pro intelektuální spolupráci provedl kratší přednášku „o nových formách praktického umění“, která byla celá polemikou proti oficiální vládnoucímu akademismu a akademickému způsobu myšlení. Druhý přednáška, obšírnější a programovější, konal na výstavě „Dévotion“ před četným a živostovaným obecenstvem v „Gare d'Orléans divadle“ na téma: „Technika podkladem lyrismu“. S podtitulem Jeanneret a vychovanou jednodušností rozšířil tu, slovem i obrazem, možnosti, které architektura a dnešní život vůbec poskytuje vřepřít technika, formaloval jednoručně zásady betonové konstrukce, které přinesla převrat do vřitých starobních forem (jako stěna, okna, stěchy, horizontální úroveň, terasové schůdky a pod.) a postula prohlásil, že lyriismus, tato nejvyšší hodnota života, může existovat jen na základě a prociálně hoší technika. Architektura v tomto smyslu postavit by mohla být definována jako poezie, která vytvořená vědeckými metodami za pomoci všech technických vynálezností.

Tax



Walter Gropius: *Typové domky kolonie Törten v Dessau, - Quartier Törten à Dessau.*
(1926) *Siedlung Törten in Dessau*



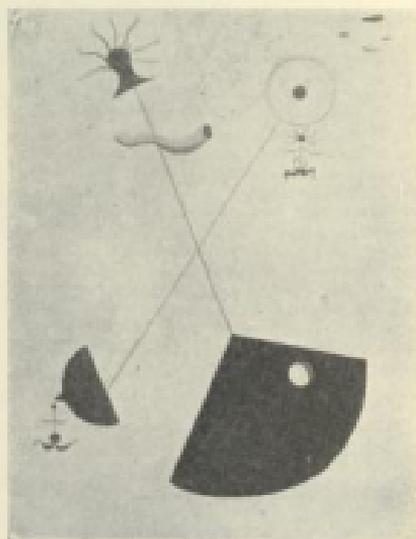
*Lidské dokumenty:
Bílý teror
nacionalistů v Číně*
*Documents
humains:
La terreur
blanche à Chine*
*Menschheitsdokumente:
Weisses
Terror in China*

svoboda bez nadějí

Jiří Voskovec

V Paříži na Montparnasse se sešlo v poslední době několik mladých autorů, kteří uspořádali v úplné shodě veliký útok na kulturu, civilizaci a intelekt. Je to zjev spíš přirozený než překvapující a jmenuje se „Grand Jeu“.

V úvodním manifestu prvního čísla této revue, podepsaném jmény Hendrik Cramer, René Daumal, Artür Harlaux, Maurice Henry, Pierre Minet, Roland de Réaumeville, Josef Šims, Roger Vailland — píše vůdce skupiny, Roger Gilbert-Lecomte, že Grand Jeu, tedy Vysoká Hra „se hraje jen jednou“. „My ji chceme hrát v každém okamžiku svého života.“ Hráči Vysoké Hry věří ve všechny záranky. Podnikají odvážný krok, který je má svěst na místo, kde by mohli položit všechny staré otázky. Mají důslednost, která chybí mnoha авангарdům: rozhodli se za každou cenu zařídit od prvopočátku. Spatím Zhruba Nového Světa. Je tedy zcela logické, že považují za nutné se očistit, „utvořit v sobě prázdno“. Člověk našeho století kráčí; při tom v něm samém však kráčí mnoho jiných lidí, kteří se na sebe dívají, předhánějí se, vyhýbají se, pokřikují na sebe, anebo se ignorují. Hráči Vysoké Hry by při tom chtěli být „jen kráčením“. A budou kráčet všichni pospoje „nesouce každý svou mrtvolu na zádech“. Tím se vyhnou individualismu.



Joan Miró; *Obráz*

Tableau

Bild



Mořská krávnata

Crauste de mer

Meereskravatte

Tyto úmysly jim dávají zapomenout na literaturu a umění — neboť Gilbert-Lecomte praví výslovně, že literatura a umění jsou jim pouhými prostředky. Mluví o talismánu, kterým se někdy stane velmi banální podřevaná pro děti, jež se věnovala Vysoké Hře. Řká se, že umělecká práce má pro ně jen tu cenu, že někdy pomáhá k odhalení „věčných okamžiků“, v nichž jsme schopni „se stát tak přehraďnými, až omičme“.

Z těchto základních bodů Gilbert-Lecomteho úvodu je patrné, že jeho skupina má neocenitelnou touhu po čistých a absolutních emocích, ba dokonce, že chce učinit čistým a absolutním veškerý vnitřní život. Že se tato touha projevuje způsobem poněkud metafyzicky orientátním, nutno přičísti reakci proti západnickému racionalismu, kterou tato generace překypuje. Je to stanovisko ve Francii oprávněnější, než se nám může zdát a je to konečně celkem

jen diplomatické barvivo, manifestační plakát, který musí být za každých okolností výrazný. Nebezpečnější je kvantum metafyziky samé, které tu pracuje. Mělo by věsti k tomu, že při tak teoreticky založeném hledání „věčných okamžiků“, by hráči Vysoké Hry mohli být jednoho jitra nalezeni zamrzeli v zrcadlech svých karet.

Sledujice z uctivého povzdání Buddhu tyto odpadlíci Západu sestrojili systém tří etap, kterými hodlají projít při partii Vysoké Hry. Je to Vapoura, Odřikání a Svoboda.

Maurice Henry pronáší Proslav Vzhoubence. V ulicích, polepených nápisy VSTUP ZAKÁZÁN, KOURITÍ ZAKÁZÁNO, PŘECHÁZETI ZAKÁZÁNO, hledá osvětlující prameny spontánnosti v dětských očích, dřívě než dosáhnou „rozumného věku“, který je zbaví nevinnosti. Bloudí lesem lhostejnosti, kde nikým nepo-



El. Lisickij: Reklamní fotograf

Photo publicitaire
Werbe-Photogramme

hne jeho křik a konečně touží „strhnout všechna směrná lešení a týčit se s vítězným smíchem mezi troskami a prachem“. Konečně zbývá sám v temnotách. Jed rozumu vyvrhá a veduchem se bude křít vlně nového, nerozumného života, kde nic nebude předem určeno. Vzbouřenec pozbude smyslu pro řád a nerozumná sen od skutečnosti. A jelikož je konečně osvobozen, stane se mírným jako beránek, bude „Dítětem — strnulým — v — tichu“.

Gilbert-Lecomte se opět chápá slova a píše o druhé etapě ve své stati Šila o dříkání. Tabula rasa, na které se ocitl Vzbouřenec, stála se náhrobním kamenem vnějšího světa. Neboť nyní, po Vzpouči, nelze již pochybovat o tom, že slavný vnější svět skutečnosti, jehož soudržnost jej prý odlišuje od světa snů, se zhroutil při prvním

otřesu, neboť je pouhou fankcí smyslu, pouhou projekcí našeho nitra. Nemá smysl to však triumf. Znamená to jen, že chaos, od kterého nás až dosud dělila fiktivní hrádka „daných faktů“, se rozklátil až na dno naší mysli. Vzbouřenec tedy nyní postupuje proti nepřekonatelnému proudu zjevů, ve kterém se smítá jeho pobouřený vesmír. Jinak řečeno, pochoduje na smrt, jeho postup je roven nule, musí se všim za všech okolností zařínat znovu. Tím, že se zbavil rozlišení mezi skutečností a snem, přiblíží se více ideálu jednoty, k níž vede Vysoká Hra, svatik zbavil se souhlasně navždy naděje, že by kdy dosáhl definitivního výsledku. Podalo se spojit sládkou vodu jezera se slanou hladinou moře, ale páda prokleté dířiny nebude již nikdy převná. Plánek je podmlácen a unášen vlnami a neunes žádnou stavbu.

Tak se stane, že Vzpouča neutrne v provisoriu, nýbrž nabude náhle povahy přírodní síly, bude se opakovat v rytmu perpetua mobile, zatím co Vzbouřenec bude stávkou vědy přes noc smetenou chytit pokorně resignace.

Třetí apokalypso Vysoké Hry, René Daumal, posílá s hrnou ve třetí stati nazvané Svoboda bez nadějí.

Třetí stadium Vysoké Hry poskytuje překvapující obrat. Je zcela pochopitelný: v okamžiku, kdy náš vesmír k světu je osvícen novou září vnitřní svobody, sledujeme, že když se tolik lišíme od všech ostatních, když jejich smyly jsou nám jasné, není neméně důvodu, abychom jednali jinak, než všechny ty hluché bytosti, které na Vzpouču ještě nepomyslyli. Zdá se nám, že jsme našli svou spásu v moudré resignaci, která se na vesek vůbec nejeví a která naplňuje jen naše nitro čistým popelcem společných smutků.

René Daumal varuje před tímto stanoviskem, které se mu zdá být jen abstraktním řešením následků Vzpouče: duše se vzdává ve svém vzdutém vězení mezi nebem a zemí a umírá hladem. Jedinou spásou je tedy neustálá pohotovost k nové Vzpouči, která v nás musí dýmat i ve stavu ideální resignace: „Odhazujte stále berky všech nadějí.“

„Uvést lidi do rozmlatosti, aby odhodili své lástvi do nesmírného hrobu přírody, a aby, zanechavše svoji láskou bytost jejím vlastním zákonem, z ní vyšli.“

Edá se, že Vysoká Hra má jednu velkou nevýhodu: utíká hráče ve spekulaci a v meditačním náměščenství. Jejich principy jsou zcela důsledné a dá se s nimi souhlasit — jsou však nebezpečné pro tvůrčí schopnosti skutečných umělců: snad není radno, aby ve skupině mladých, velmi mladých revolucionářů převládala teoretická složka. Věšcími tím metafyzikové jsou básníci: dokazují to jejich karevny styl a nepřetržitý proud obžvuhodných obrázů, kterým plaví svoje úvahy. Nestačil by jeden teoretik místo celého družstva? A neměli by se ostatní věnovat houbě po „věšcích okamžicích“, které jsou nejkrásnějším pokřem z těch, které razi Vysoká Hra? Mezi hesly uvedenými v prvním čísle „Grand Jeu“, je jedno, které se zdá vyjadřovat velmi přesně nebezpečí, jemuž se hráči vydávají: „Tak dlouho se se dřibánem chodí, až se člověk ošere.“

Faktem je, že z několika málo básní, které se v prvním čísle „Grand Jeu“ vyskytují, je nesporně nejkrásnější Mokrý obraz Jaroslava Seiferta a je jedinými kresbami, které jsou ta opravdu malířstvím, jsou kresby Josefa Šimy. Teďy práce hostů, na kterou zakladatelé skupiny sami nastali.

Bylo by ovšem předčasně se vyjadřovat o tvůrčí neobstarečnosti Vysoké Hry na základě manifestního prvního čísla.

A manifest sám, tak jak jsem se pokusil jej stručně shrnout, je přece velice slibný.

Maximě rozhodně vítat nejmladší francouzskou generaci, která v zemi smrtelných skeletů logiky a ve století nachlejovaného, zhabělého racionalismu má odvahu se postavit proti „civilisaci“, jež se pokouší nahradit nekonečnou skrobačí ducha a poesie americkou limonádou sportemanské profiřednosti.

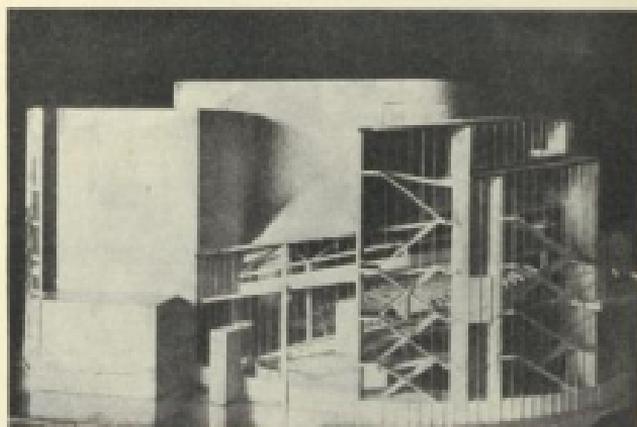
A necht' ta není omývá. Nejedná se o Orient. Hráči Vysoké Hry, až si to zapírají či ne, jsou Evropany. Věřím ve spásu světa starou Evropou. Nedokázalo snad evropské Dada, že jsme schopni bezohledně Vapoury proti sobě samým, nejkrásnější Vapoury, o jaké se Vysoké Hře mohlo mluvit?

Veduch Evropy je příliš krásné, než bychom nebyli jati, že v hlubokém smutku jeho stínů, v resignaci vešchých pověr a nad berlami polámaných nadějí všech evropských básníků, kteří zemřeli mlaďi, aby nemohli sestárnout, na vratkých píslinách té svobody bez nadějí se objeví nová, překvapující kaktusy poesie.

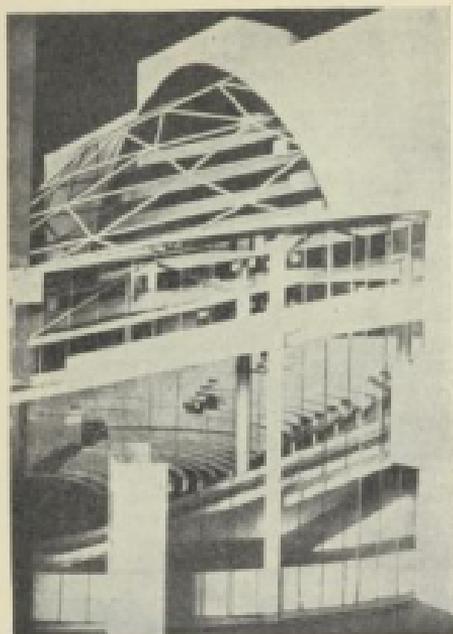
Walter Gropius:

*Návrh
Piscatorova
divadla
v Berlíně*

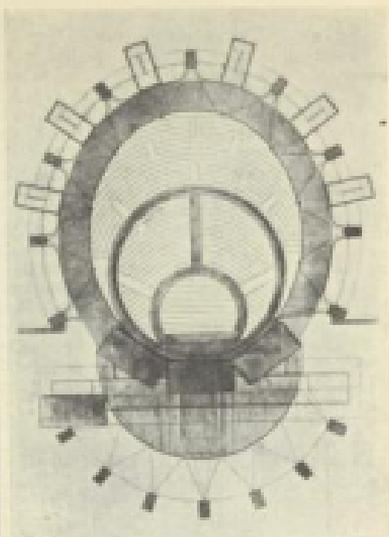
model



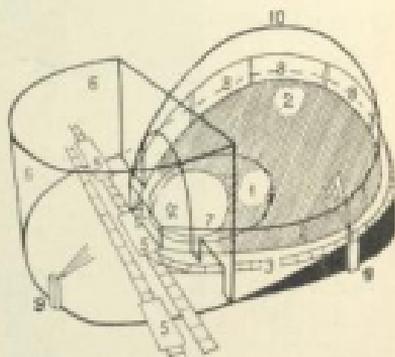
*Theâtre Piscator à Berlin (Maquette)
Piscator-Theater in Berlin (Modell)*



Model — Maquette — Modell



Přístavky — Plan — Grundriss



1. Ploché odvětvý paros, 2. Hlavní paros, 3. Pohyblivé plochy pro archystry a sbory, 4. Portál hlavní scény,
5. Pohyblivé plochy pro dekorace, 6. První jevišť,
7. Odvětví a skrytá proscenium, 8. Projektční plochy,
9. Pohyblivá projektční komora, 10. Kapota

Piscatorovo divadlo v Berlíně

Théâtre Piscator à Berlin

Piscators Theater in Berlin

Walter Gropius

54

Walter Gropius:

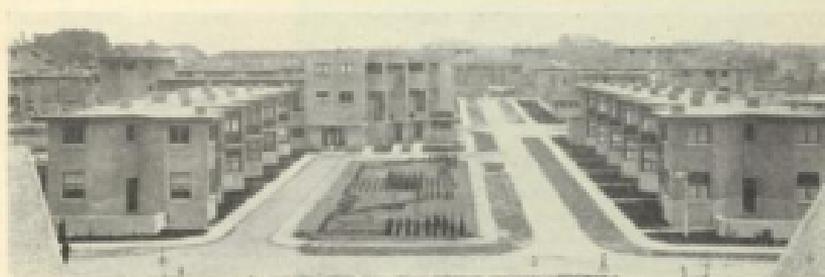
Piscatorovo divadlo

Théâtre Piscator

Piscators Theater

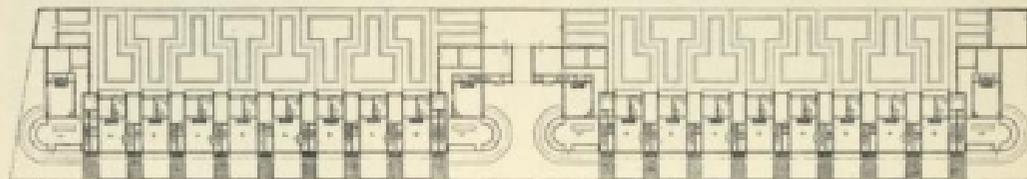


Modell - Maquette - Modell



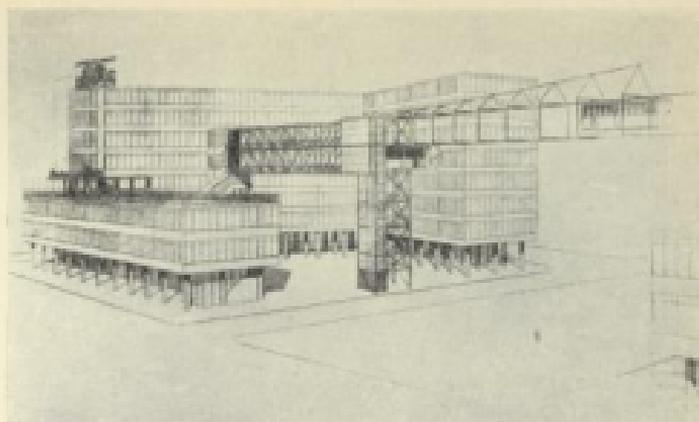
„Cité Moderne“, Kolonie u Brusels - Cité-jardins à Bruxelles - Siedlung bei Bruxelles

Victor Bourgeois



J. J. P. Oud: Hoek van Holland. *Kolonie. Maisons en série. Siedlung.* (1926—27)

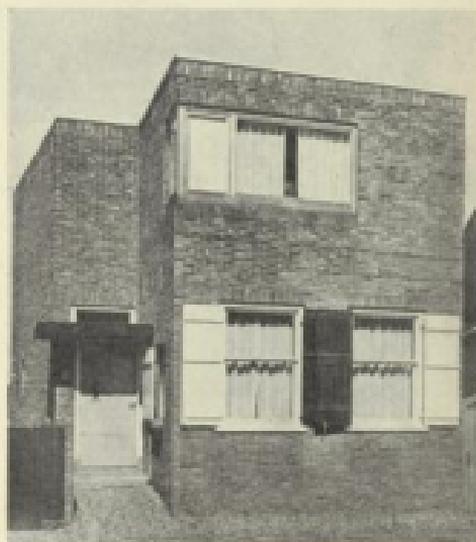
Mart
Stam
1926



Zastavba městské čtvrti Robin dam v Amsterdamu a doprava aerovary
Quartier Robin Dam à Amsterdam
Überbauung der Robin Dam, Amsterdam, Schwebelbahn-Projekt

C. van Eesteren

Domek v Ablasserdamu
Petite maison à Ablasserdamme
Familienwohnhaus
in Ablasserdam
(Holland)



1 9 2 4



Photo A. W. Stevens

zlatonosné potoky v Sierra Nevada, Kalifornie

Aviatický snímek - Photo aviatique - Flugaufnahme

Jezírko na poušti, východně od Suezského průplavu.

Clive's The National Geographic Magazine



Photo P. R. Gross



V Praze na Pátek šloha se novostavba. Při katastrofě pohynulo 30 dělníků. Katastrofa zavála rozvolněnou materiálu a konstrukci! — Une grande maison en construction s'est écroulée, à Prague, ensevelissant une cinquantaine des ouvriers, dont 30 sont morts! — Katakastrofa in Prag. 30 Arbeiter getötet!

Rijien 1928. Octobre 1928. Oktober 1928.



*V poliběním přelomu obléti stávek katastrofy v Praze na Pátek byla naznačena trnová koruna a připravený nápisem: **KAPITALISMUS VRAŽDÍ DĚLNÍKY!***

nad hrozbem kapitalistickým vykořisťováním zabíjených dělníků vytvořte jednotnou bojovou frontu proletariátu!

DESET LET

(fragment)

Josef Hora

*Dny rozpiřvají se
a ruce naší touhy,
vstařené náruživě
po věcech tohoto světa,
sahají po nich marně,
marně a klesají zradle.*

*Vyřichl šumivý nápoj,
když vložil já sklenici na stý,
růže jak suchý popel
se rozšypaly v tvých dlaních,
města, jejich rytmus tě volal,
se potáhla olovem práce
a zpusťčila strachem
blouznivý úsměv ženy.*

*Kdo doveďe tě, bratře,
chvějící se jak vína,
k šilené hvězdě štěstí
daleko před očima?*

*Se všech stran světa běží
jak spěchavé potůčky, lidé
a hučí na náměstích
rozvodněnými davy.
Na hřbitích, před plátny kin
a pod písmem ohňostrořů,
popisujících noci
zlatými iluzemi,
na pláňích zpěněných mořů,
kde květy a nahota chladí
zlatitou plet líných žen,
jeř hořů jak alkohol,
v předměstských sálech,
kde potlesk
se šype z tvrdých rukou
a dívoce bije do skla*

*jak krupobití hněvu,
tam všude, kde zaznívá křik
a obrazy světa kde táhnou
přes naše smysly jak radost,
jeř zaznívá jen v roji,
zpěchají uprchlíci
ze samoty svých srdcí.*

*Ze samoty svých smyslů,
kde na muže čekají ženy,
ze samoty své práce,
ze samoty své lásky,
ze samot myšlenek svých,
jeř lesknou se jak meče
a doutnají kol skrání
závrať nad propastí.*

*Kam jdete? — dí tiže poutník,
jenž stojí a pozoruje,
jak třeřvají se davy
z vůn odevřad tlačících se.
Kam jdete? — dí tiže mužům,
jejich kroky se urychlují
a jejich dny jako lodí
a přetopenými kotly
se ztrácejí za obzory
a dýmají katastrofami.
Kam jdete? — dí tiže ženám,
po jejich pleti se sunou
hvězdnatá nebesa snů,
tmou rozkoše vyleptaná.
Kam jdete? Co chcete? Kam jdete,
bratři a sestry a ženy?
Kam jdete, miliony,
soudruzi v práci a snech?
Může však odpovídat
hlas, strávený horečkami,
kvetoucími jak sucho
na rtech, jeř piti by chtěly?
A může odpovídat
stla, zbloudilý v den stera světla,
kam poručí mu jazyk ohně
ze všech nejzářnějšího?*

Po celém světě bloudí
otázka poutalkova,
zastavuje se s davy
u dveří, pobítych zlatem,
na prazích starých chrámů,
u hrabu Leninova.

Liberální je přirozené mluvit o „demokraticí“ vůbec. Marxista nezapomene však nikdy položit zde otázku: „pro kterou třídu“

LENIN

Stephane Mallarmé

(2)

Karel Teige

(Dokonal)

Dílo Stephane Mallarméa je skvělou ledovou stavbou: čirá poezie, prostá zájmů a vášní, umění pro umění, hostejně k náboženství, filosofii a morálce, tajemná a záhadná krása, zářak a božství, svobodný, umělý, zářadný květ, krystal, jehož odrazy probouzejí čísti, ničím nerušená a nepomášená estetická počítka. Nic, než krása. Nic, než poezie. Mallarmé, tento Malherbe symbolismu, zákonodárc nového básnického režimu, chtěl, aby se vytvořila slova, jež by byla by jediné poetická a jež by nebyla ničím v běžné mluvě. Chtl opatřit posel samostatný a ryd materiál. Vyhledával vzácná jména a slova, uměl a starobylá, nebo ušlechť usazek slov v jejich etymologickém smyslu či ve smyslu zcela odlišném. Ignoroval gramatické předpisy a členil své věty interpunkcí ne podle pravidel logiky a měrnice, ale podle citu a básnické logiky, ušlechť zářek a pomíček tak, jako hudebník pausy. Mallarmého dílo svrchované elegance, plně měkkých odstinů, neurčitých vln, zakleté království, znamená pro vývoj moderní poezie především významnou práci na jazyce, přeskouzení slovesného materiálu. S metodou a přesností studuje Mallarmé hodnotu a úlohu slova, jeho místo ve větě a jeho magickou sílu v duši čtenářově. Experimentuje se syntaxí, nadávívá clips, zkratk a absolutního abstraktnu, a provádí zvláštní přeusy a operace řeči, z nichž se rodí nejvzácnější a dokonale ciselované básnické šperky. Čte se „Faunovo odpolede“, poznáte, že se zde rodila nová poezie a na počátku bylo slovo. Magie slova. Zaklínání slovem. Přirození, že tady vláde jde o hudebnost básnické řeči, o suggestivní zvukomalbu, o kouzelné ryt-

my jako u Verlainea. Ale vliv poezie Baudelaireovy a Poeovy brání, aby zvukomalba a hudebnost nabyla vrchu nad imaginativností. Mallarmé, jenž upřesnil matematiku slova, snil také o sloučení hudby, básnictví a výtvarnictví; tato touha po lusi jednotlivých umění je, počítaje Baudelairem, Riva ve všech velkých básnických a byla zejména nedosažitelným cílem, uměleckým absolutnem pro symbolisty.

Poslední dílo Mallarmého „Un coup de dé jamais n'abolira le hasard“ realizuje básně nejen zvukem a obsahovým smyslem slov a slabik či obrazů, ale i typografickým rozvrhnutím písmena na stránce, optickou soustavou, poměry mezi černou a bílou. Je to předzvěst futuristické a aktuální reformy typografické. To není hadba především. Čtenářovo oko zastavuje se na bílých vynechádkách jako u gaze uzlí, oddechů inspirace. Od zvukomalby dřívějších sonetů: „Tout son col s'écouera cette blanche agonie“... od hudby takového „Faunova odpolede“, jež mohlo inspirovat Debussyho, jsme zde najednou tváří v tvář významnému a šibrodružnému pokusu: nikoliv muzikalizovat, ale vizualizovat poezii. Nemí to ani tradiční básně, ani básně v prose, útvary, jenž byl v době, kdy poezie uvolňovala pravidla versifikace a kdy se vyhraňoval „volný verš“ v oběh všech, jenž prosodické normy nevyhovovaly, útvary, jehož mistrem byl Mallarmé právě tak jako Baudelaire, — výbrk nový systém a nový tvar, básně, jež slova a slovní sdruky jsou rozestřeny jako hvězdy a konstelace na firmamentu „na prázdňném papíře, jež chrání jeho bít“. Předzvěst typografické reformy Marinettiho a Apollinairových „Calligrammů“, Hudebních Poetmatlebas, Švercových básní Reverdyho, barevných básní Cendrarsových, plakátových básní Biotových, ramných básní Cocteauových a posléze „obrazových básní“ poetismu.

V Mallarméově díle přerouzáje a proměňuje se poezie; a matematickou přesností a s černokobaltovou záračností rodí se tu poezie, která je čistou tvorbou, počítá pure, jež nestanoví omezení, přibývá a klesá, jež však je jen střešením básnické myšlenky, a štědře od štědře šlají dozvoňovat a přetvořovat. Není sdělením, je výrazem; je, jak napsal Remy de Gourmont, „nejpodivuhodnější smlouvou pro snění“. Nuže, štědř musí v sobě dožítí tyto básně. Mallarmé se domníval, že je nutno, aby se řinly toliko narážky. „Rozliším a předmětech, prchavý zjev sně, jím vzbuzených, tof píseň. Jmenovatí předmět, znamená potlačiti tři čtvrtiny poetika z básně, jenž spočívá ve štědři pomaha uhadovati: napověditi jež, tof vyvolati sen. Dokonalé použití tohoto tajemství tvoří symbol: zmenšila vyvolovati předmět, abychom zjevili důležitý stav nebo náopak, voliti předmět a z něho řadou rozdušnění vytukiti důležitý stav. Jestliže nějaká bytost prostředního vzdělání a nedostatečná průpravy šterkral vzame náhodou v domnění poetika kniha takto vzniklou, myšl se. Nezbýtno odkázati věci na jejich místo; v poezii musí vždy býti hádanka a to je meta písemnictví, není jen: než evokovati předměty. (Jako by tato slova mluvíla o dvojných „arozornitelných“ a sloogických básních) Mallarmé, jenž nechce arozornitelnost, ale evokaci, sugestivnost, přivádí čtenáře k spolupráci do té míry, že vlastní básně rodí se až se styku básníka a čtenáře, v oděvě v čtenářově nitru. Melodický a typografický, auditivní i optický plán básně je toliko prostředkem rozchevření souhlasné nitro čtenářovo a teprve v tomto rozchevření nitru rozvíjí se básně.

Ve chvíli Mallarméovy smrti, před třiceti léty, 9. září 1898, zaznamenává historie kulturní a triumf symbolismu. Parnassisté dobytí státní Akademie: symbolisté zvítězili v srdci světa: doba symbolismu byla velmi plodná pro umění, doba mohutných společných tendencí. Verlainé zalkrtě významnost ideologické a rhetorické poezie. Švýdský sloh Mallarméův revolucionoval básnické myšlení. Rimbaud a tehdy neznámý Lautréamont dávají ve svých básních v prose triumfovati podvědomným silám v celě jejich dravosti, divokosti, chladné a sebecké krutosti; Laforgue, rodák z Montevidea jako Lautréamont, „poslední z básníků“, tvoří poezii jakoby rozvícenou z polovědomého sna, poezii náhodou a intaxie; poezii delikátní a spontánní,

jejím světem je podvědomí, které slepě žene věčný, „tvořivý vývoj“ života; jme zde blízko Bergsonova: „Vieira, c'est devenir“. Jestliže od Baudelairea k Mallarméovi krystalizovala nová koncepce poezie, dostává se v době uzrálého symbolismu básníkům nové formální metody a techniky. Jestliže uvolnění básnické formy postupně a nesměle bylo započato již romantiky, kteří „posadili iryckou šapku básnickému slovučku“ a utvářeli přelsto enjambements, která Boileau kdysi proskřiboval, jestliže Rimbaudovy i Verlainovy verše prorážejí často metrická pravidla, je Mallarméova metrika právě tak parnasisticky konzervativní jako Herediaova.

Veršlibristů pokračují v uvolňování poetické formy. Navazují na Baudelaireovu revoltu proti tradičnímu metrice, přijímají Verlainův podávací znakomalby a spruďnání rytmu i omezení rýmu, a aby to umožnili, zamítají tradiční verše a strofy. Gustave Kahn tvoří volný verš, verš bez rýmu, césury, bez velkých iniciálních písmen, bez fixní rytmy, modelovaný jen intuíci. Volný verš, základní formovou a technickou výmnoženost symbolismu, přijímají i Jules Laforgue, Albert Mockel, Viellet-Griffin, René Ghil, jenž chápe verš jako určitou verbální instrumentaci („Le traité du Verbe“ 1888), zdůrazňuje naproti tomu přesný, racionální, vědecký systém nového verše, jenž má být založen na korespondenci zvuků a barv a básnická harmonie byla by tedy analogická barvě harmonické kompozici malířské. Toto stanovisko sdílí skupina básníků „symbolistických a harmonistických“, jež Ghil, hlavně jako teoretik, stojí v čele. Rozhodně sáluhou těchto básníků — vers-libristů — byl učiněn verš a básnický jazyk šlejší a elasticitější, moderně mnohotvárnější. Symbolisté, básníci šťastně rafinovaní a zjemnělé sensibilitvy, nepřítelé rhetoriky, otevřeli poezii cestu od inspirace v podvědomí přes hudební výraz k orvění v podvědomí čtenářově.

Po smrti Mallarméově nadešel podzim symbolismu. Básníci dýchali vůni umělých květin a hořkých chryzantem, jež se chvěly v listopadovém větru. Daleko zašlel současný výřek „Mativé kantilény“, jenž probudil českou poezii...

Zvláštní doba, připravující nový rozkvět poezie, v níž se rodí noví básníci, dnešní básníci, děti tohoto století, děti z konce tisíciletí — básníci, kteří uprostřed dožívají.

čbo symbolismu a impresionismu v malých věcných sentimentální srážednosti, uprostřed slameráků mod neoklasicismu, škole románu a naturalismu připravovali rozkvět fantazie a ironické verze. Nová škola fantastičtí si tů bude průpravou ke kubismu a k dadaismu, než Picasso a Marinetti provedou rozhodující vývojový čin a dalekosáhlý převrat: definitivní dissoluci formy. Impressionismus, to byla barevná pohlednice, vyobrazující mladého muže, vstupujícího na loďku. Růžové světlo dopadalo na něho jako listy přiléhavě rozvířené ráže. Bylo to zářivé slunce odpovídne habibo léta, prokvetávající indi-govými a fialovými stíny starých stromů. Pak si lidé uvědomili dlouhou cestu, kterou k nim ta pohlednice urazila, a učarovaly jim expresní vlaky, auta a aeroplány, techniku a exotika. Čas se zmnohonásobil a uzavřel cestu k starému světu.

Tato doba, neklidná a rozecpělá očeká-váním, doba stagnace oficiálního umění a doba tajemného tvůrčího růstu a dění v podzemí, jako každá doba přípravy a přechodu, jeví se na první pohled jako podivný zmatek. Tato doba již tuší příchod nového umění, umění, které bylo by abstraktnější a svobodnější, tak vzdálené akademismu, literatury a literátství, umění, které bylo by

nikoliv imitací, ale tvorbou, nádherným valetem odpoutané fantazie a bujně imagina-ce, ne rozeklání reminiscence, ale slávné invence.

Dvě desetiletí po smrti Mallarméové a po vyvrcholení symbolismu začíná se velká historie, kterou Guillaume Apollinaire od-kazuje budoucnosti. Historie, kterou zahaj-ují, zároveň s Apollinairem, Max Jacob, Salmon, Picasso, Braque, všichni ještě zati-žení s píseň okřídlení šedictvím symbo-lismu.

Třicet let po smrti Mallarméové rozde-huje se novým zářem trouha po absolutní poesii, po umělecké krásě, po světě ultra-fialových skutečností. (Konec.)

PREKLADY STEPHANE MALLARMEA DO ČESTINY. Nové básně Mallarméovy překládá Jaroslav Vrchlický, jenž poprvé uvedl k nám Mallarmé ve svých „Měsících básních francouzských“. Uryvky z „Heroldů“ a z „Panovna obchodní“, jako i soub. „Anabasis“, tři básně v „proze“ přeložil Arnost Procházka. Největší překládá Mallarmé Emanuel Lešný. Jméno vydání antologií svých přeložil: „Básně Stephane Mallarmé“. Nové odlišné překládacího štýlu nad šesti překládal Mallarmé v dělnin. Dvaadvacet překládatelů sešlo k němu a to smoci tento šel. Dobroze i překlády Mallarméových básní v prose nejsou vyhovují. Nejlepší poznání se překládá Mallarmé P. Bříh a Václav Havel vydá v knižkové „Prostředních básních“ celou antologii překládů z Mallarméovy poesie.

10 let republiky a moderní kultura

Vladimír Procházka

Nic nemůže ostřejší charakterisovati deset let vývoje od převrátá, než hornická stávka na Kladně, která propukla právě v měsíci, jenž má být věnován jubilejním oslavám. Není možno při čtení novinářských zpráv o vykládkách členů závodních rad četníky a dolů nezapomenouti na dobu, kdy „revoluční“ Národní shromáždění slavnostně usnilo sákon o závodních radách, „jako první krok k socialisaci dolů“, a také, jak při velké stávce horníků roku 1900 přijel k podpoře horníků do Kladna přednášeti profesor Masaryk.

Dnešní stav nepokojuje mnohého „pokrokového intelektuála“ nejen ve srovnání s prvo-dobou po převrátu, nýbrž i v mnohém směru s dobami rakouskými. Případ Boro-favský je těžko uvéstí v soulad s jubilejní náladou. Leckomu jde těžko do hlavy, že Bachův „Prügelpatent“ z r. 1834 se udržel v republice slaběji a že dnešní vládky považují za nutno jej důkladně zrušiti. Oživo-

vání různých tradic, svatováclavských nebo přemyslovských, zdá se mnohým ve srovná-ní s ideály, které představovala Washingtonská deklarace, nepochopitelným krokem nazpět.

Je však třeba vtlouci si již jednou do hlavy, že svět neliže z idey, nýbrž idea ze světa, že sebe lepší úmysly neznamenají nic větší neúspěšným zákonům sociálního vývoje, který v společnosti rozpolitné na třídy nemůže postupovati jinak než v protikladech.

V převrátot době zdálo se, jakoby „neúspěšné“ skutečnosti přestaly být neúspěš-nými, jako by rozpory mezi třídami byly jen zlým výpovědem, jakoby sňazením ná-rodního státu se začalo vše znova. Zdálo se, že český národ, osvobozený z rakouských pout, která překážela jeho volnému vývoji, musí nyní rychle jíti vpřed v každém směru. Tradiční národní úcta ke kultuře zdála se zabezpečovati nutněný rozvoj kulturní.

Deset let stačilo na důkaz, že to byla pouze Illuse. Protichůdné síly se jen skrývaly pod povrchem národnosti, a jejich vzájemně působení vedlo zákonitě k dnešnímu stavu. Dnešní stav není směr znetvořením ideálů 28. října 1918, nýbrž jejich vyvrcholením. O tam nás mále převodit na př. také to, že vedoucí osoby národní revoluce, Masaryk a Beneš, zůstali na svých místech a nepociťují žádného vnitřního rozporem mezi ideály národní revoluce a dnešním vešním. Jejich vývoj byl tak logický, jako vývoj ostatní české společnosti, která se během oněch 16 let dovedla vládnout na různá místa systému, který poměrně tvořiti. Washingtonská deklarace odpovídá pouze svým slo v n ý m změnám dnešního stavu, svým skutečným obsahem nemohla k němu jinou věsti.

Dnešní stav je vyvrcholením procesu, který se odehrával po celé 19. století. Je to proces tvoření moderních kapitalistických poměrů v českých zemích, se všemi jejich atributy. To znamená vytvoření dvou základních tříd, skládajících moderní kapitalistickou společnost, t. j. buržoazie a proletariátu. Před převratem byl tento proces potažen nebotou, že nebylo možno mluvit o české velkoburžoazii v pravém slova smyslu, a z toho lze vyvoditi, proč u nás byly demokratické Illuse po převratu tak silné, jelže při nich jde v podstatě o typický projev maloměstské ideologie. Jakmile však po 21.ém kolísání po převratu, po době, kdy nebylo jisto, zda se dělnické hnutí nedá na revoluční cestu, bylo porážkou v prosinci 1920 rozhodnuto o dalším vývoji pro nejbližší dobu, bylo zaměřeno dobořeno s obdivuhodnou rychlostí. Žádné demokratické Illuse, žádné „pokrokově“ (t. j. maloměstské) tradice nemohly zabrániti, aby se nevytvořily také v celoboržoazním národě „žádné“ kapitalistické poměry, předpokládající správné vyznění buržoazii. Ovšem že vývoj se dal tak, jak jedině je možno v epoše imperialismu, v epoše panství finančního kapitálu a systematického zápasu o zahraniční trhy — to jest způsobem, který nemilosrdně odstraní veškeré demokratické a pokrokové Illuse, jež byly tak drahé předcházejícímu pokolení.

Rychlá industrializace českých zemí v 19. století, která předtáhla daleko hospodářský vývoj ostatního Rakousko-Uherska (Československo převráto po monarchii 34 průmyslu), byla podkladem možného národního hnutí. Poněvadž však průmysl vznikl

a rozvíjel se nejdříve v krajinách obydlivých Němci a předpoklady k jeho rozvoji (půda a kapitál, jakob i státní moc) byly v rukou německých, jevily se hospodářské protiklady nejčastěji v nacionální formě. České země se rychle industrializovaly, nastala neobyčejně intenzivní výměna lidského materiálu mezi českým, převahou agrárním vnitrozemím a německými průmyslovými okrajinami, vyvinul se silný český proletariát, kulturní úroveň se neobyčejně povznesla, jak odpovídá potřebám rozvíjejícího se kapitalismu, při tom však nevytvořila se, neboť se nemohla vytvořiti, česká buržoazie v pravém slova smyslu. Maloměststvo, přechodná střední třída mezi proletariátem a buržoazií, bylo třídou nejvyšší úroveň v českém národě; maloměststvo vedlo české národní hnutí a předpisovalo mu jeho ideály. Jeho vliv byl tak silný, že se z něho až do převratu nemohla vymáknouti ani vanikající česká buržoazie; avšak i českí hnutí dělnické mu ideologicky podlehlo. Nový stát vstupoval do života v tomto smánu; obě hlavní třídy, buržoazie a proletariát byly prosyceny maloměstskými ideologií. Proto byly demokratické a pokrokové Illuse u nás tak velké a proto je dnes tak velké rozčarování. K svatošetrnému vývoji, jež nastává v imperialistickém období kapitalismu odstraňuje zbytky přechodného liberalistického období buržoazie, přistupují svládné československé maloměstské poměry, v nichž toto odstraňování působí svládně bolestně.

V letech 1918—1920 bylo v celé Evropě nejisto, zda nebudou dělnici následovati ruského příkladu. V tu dobu bylo pro buržoazii neocitelné spojení maloměststvím, které jí dovolovalo zůstat po nejhorší dobu v ústraní a připravovati zatím tíse předpoklady svého budoucího rozvoje (Rakousko finanční reforma, Prusko hospodářský plán). Hlavní boj zatím vybojovala sociální demokracie, t. j. reprezentantka maloměstského vlivu v dělnickém hnutí. Toto prvé období, kdy nebylo ještě nic rozhodnuto, bylo proto obdobím největších nadějí a Ilusí. Nebylo jisto, jak vyvíti v dělnictvu diferenciace mezi revolučním a reformistickým hnutím, a proto nesléželo na malých stěch. Ať Illo o mady nebo o kulturu, nikdo nesmlouval.

Po porážce revolučního dělnického hnutí v prosinci 1920 bylo možno přikročiti k systematické práci na vybudování nového státu. Porážkou revolučního hnutí byl souhlasně dán smysl, v jakém se budování bude diti.

Nemohlo to být v jiném smyslu, než v b u r ž o a s n i m, jako maloměšťáctvo (v tom zahrnuta i sociální demokracie) jakožto přečasná třída, třída kolabující mezi oběma základními třídami kapitalistické společnosti, musla podlehnouti výbu buržoasie, a níž byla školována. To je historie let 1918-1925, let „konsolidace“, kdy byly položeny základy k mocenskému postavení buržoasie, která současně pomocí státního aparátu se proměnila s neobyčejnou rychlostí v vládnou moderní velkoburžoasii, opírající se především o finanční kapitál. Přímoou ilustrací pro vývoj české buržoasie je vývoj Zrnovostanské banky, která začala v letech šedesátých s nepatrnými kapitály malých živnostníků a záležen a která je dnes finanční mocností střední Evropy.

Jakmile se stihla buržoasie dosti silnou, stalo se jí spojenectví s nejměšťáctví (či s maloměšťáctvem (reformistickými stranami „šáňnickými“) obětným a začala se zrcit ve vlastní režii. To je třetí období, které prožíváme od utvoření Československé měšťácké koalice a ve kterém vstupujeme v jubileum. Současně odhodila buržoasie také veškeré pretence pokrokovosti a kulturnosti a začala se i v tomto oboru zařizovati sama pro sebe.

Kultura je, jakožto ideologie, nadstavbou hospodářské struktury společnosti. Moderní kultura možno chápati pouze jako nadstavbu společnosti, v níž je rozhodujícím momentem výroba předmětů spotřeby, nikoli výroba zboží; je společností, jejíž dominantou je pracovní proces (t. j. společenská výměna látek mezi člověkem a přírodou), nikoli proces zhdnocování (t. j. přivlastňování si nadhodnoty vzniklé při výrobě užitou vlastních výrobních prostředků). Již tím se z pojmu moderní kultury vylučuje náboženství, jež je pro buržoasii jedním z nejdůležitějších ideologických prostředků k ochraně užitelného řádu (t. j. přivlastňování si nadhodnoty), pro maloměšťáctvo pak (ve formě různých „pokrokových“ náboženství a idealismů) ideologickým výrazem jeho přečasného užitelného postavení. Avšak vylučuje se tím z pojmu moderní kultury i „arméni“, které pro buržoasii znamená investici čisti získané nadhodnoty, kdežto pro maloměšťáctví je oborem vytvářeným se souvislostí se životem a povzneseným nad ním.

Moderní kultura zahrnuje pouze dva obory: v š t u, která je ideologií rozvoje výrob-

ních sil (která však za kapitalismu svému účelu slouží jen obličnou přes zájmy vyjadřované zhdnocovacím procesem) a o r g a n i z a c i i d i k t á t o h o p r o j e v u, která je ideologickou funkcí lidského životního procesu.

Je nezporné, že proletář ve svém průměru nemá přímého vztahu k moderní kultuře. Za vlády kapitalismu je vědou zakazován do výrobního procesu jako kolečka do stroje bez ohledu na své fyzické i duševní zdraví. Šlech typickou formou pro dnešní období je „rationalisace“. Umění a ostatní kulturní projevy existují pro něj především ve formě odpadků se stou měšťácké společnosti. Moderní kultura ve výše zaraženém smyslu, kultura, pro níž jsou rozhodujícími momenty: účelnost a vztah k produktivní práci, nemůže být tedy za kapitalismu nižším výš, než násmek, pro nějž schází široká sociální base. Třebaže tedy nemá proletariát za kapitalismu přímého vztahu k projevům moderní kultury, existuje přímý vztah mezi růstem jeho hnutí a růstem moderní kultury, což lze ukázat i na desetiletí historii republiky. Za všemi projevy moderního života stojí v pozadí revoluční proletářské hnutí. Kulturní vývoj zděl se míti silnou perspektivu, pokud byla sociální levice na vzrostnutí hnutí. Po obrození ježho nástupu a s jejím politickým stráčkem pěstla i základy moderní kultury. Se vznikající mocí buržoasie se stává kulturní vývoj čím dále tím plošším a bezobraznějším. Rozmachy SSSR ve všech oborech kultury máže napok ukázat, jaké možnosti jsou dány pro vítězství proletariátu již v přečasném období mezi kapitalistickou a socialistickou společností.

Moderní kultura je v plném rozsahu možná pouze ve společnosti, která nevytráší pro zisk, nýbrž pro spotřebu. Otáčka moderní kultury je svázána s osudem dělnického hnutí. Bez vítězství proletariátu není moderní kultura. To lze ukázat i na desetiletém vývoji této republiky.

KRONIKA. New Bedford, Massachusetts, U. S. A. (4. září 28.). Čtyřlíst článek stávkového výboje textilních vyprávě se viera ke guvernérou Putnerovi, jenž jim vzdává, že je příjme a svoláchem, byl však „nepříjemný“ politič, který možná s nich obou zranila. Na to bylo vyjádřeno humanitní, prohlášením, že dialog se dostavil i vedlejší posád, ale že guvernér je ochoten je přimocovat příští úřad. Vůdce Komunistické internacionaly v parlamentu o „různoběžném období“ „tranzitních“ výbojů je, čtenářka a policie na Podharpanské Basi, občanskostevně Hřádního vyprávěním a fotografickým svědectvím a bezpříliš, bezúctělných obličejů a výrazůch obličej, byla s větší částí parlamentu cesnou zahraven.

svoboda tiskové censury v čsr



Typo soudruh Fuček a pan Censor



KONFISKACEI

Důsledky cenzurní praxe československé: jak cenzura běží nad levicovým a komunistickým tiskem. — Comment la censure surveille en Tchécoslovaquie la presse de la gauche et du parti communiste. — Die Zensur behütet in der Tschechoslowakei die linke und kommunistische Presse

Musím nařít kritikům za rámeček:

„RvD, orgán poetismu integrálního, je v politických a sociálních věcech zcela spontánně komunistický. Kdyby tu byl skutečně »přelom«, kdyby šlo v poetismu o období k politice konsolidační a státotvorné, jak by to bylo možné? Zda by se právě zde nejdříve nemusil projevit odklon, ano zvrát?“

Šaldtův zápisník I. 1. str. 42

Cahiers d'Art. Red. Christian Zervos. Paris VIe, 40, rue Bonaparte. 130 franků ročně. Číslo 15 franků.

СОБРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА. Redaktor Ginsburg a Vesnin. Moskva 69, Novinskij, bulv. 32, kv. 63. Ročně 10 rublů.

Stavba. Red. O. Starý, J. E. Koula a K. Teige. Praha III, Kolkovna 3. Ročně 90 Kč.

Výtvarné Snahy. Praha I. Kozl 15. Ročně 60 Kč.

Avantgarda. Časopis studentů a dělníků. Ročně 10 Kč.

Nové Rusko. Praha II, Spálená 7. Ročně 25 Kč.

bauhaus. red. hannes meyer a ernst kállal. čtvrtletně. 4 imk ročně. dessau, zerbsterstr. 16.

Typografia. Red. O. Poskočil. Praha XI, Přemyslovská 1468. Ročně 60 Kč.

ČSR v kostce

Vladimír J. Práša

Jaroslav Kratochvíl: *Cesta revoluce*. Druhé, doplněné vydání, 1938. Nakl. Čin.

Kratochvílova kniha měla v r. 1922, kdy vyšla v I. vydání, zásluhu objevitelskou. Odhalila kus živé historie, strčila roztoku s legendárních traktátů, psaných vědeckými esenchy k oslavě štěstího chlebošánce. Její pravda byla příliš těžkým vínem pro děmáně chovaný národ, vytkající hejlsobanství, spojený nacionální lmonádou Kramářových blábnů a repertoárem pánů Hallerových. Leť musilo být slyšeno její mužné slovo, ověřené bohatými dokumenty, jejichž naléhavost nemohla být odlišputována. Kalkrovanou historií oficiálních trosobedůrů předřákným reflektorem osvětlil ro x papul i. Toho lidu, který byl na Sibiri podvěden oficiálním vedením i „neoficiální“ dobrodružností atamanských „generálů“. Toho lidu, který byl klamán „legionářským“ tiskem, zahraničními agnturami, spojeneckými generály-dirigenty, „Poselstvím z Vlasti“ i vyzněné bezúhoňným bohatvím „Osvoboditelů“, jehož konzolným představa vypřetavala ve vojáka bujná obrazivost vlastinecké výchovy.

Cesta revoluce dítsky nadšených demokratů, cesta za světovou demokracií, bojovaná s hodákem v ruce proti Revoluční „Instrukční slovenskému národu“, cesta revoluce, dirigovaná francouzskou sošdetskou a polními soudy sibiřských generálských banditů. V tom je tragika sibiřských Legionářů.

Ne však jejich vedení! To šlo promyšleně za svým intervenčním cílem v šedých šuňkách kapitalistického světa, to bylo v dějné štěstí kontaktu s Kramářovou černošotinskou velkobubostí, vedením československé Národní Rady i instrukcemi imperialistických protektorů. Zmizely „diference“ mezi t. zv. pokrokovým realistou a senilním mladoobčem. Šlo o sňem kapitalistické třídy, šlo o oklamání šedých mas, toužících hlavně po deklaracních sňlech demokracie, po demokratických sňženích a po cestě domů. Oklamání za každou cenu: po dobrém, nebo po zlem. Tuto snahu korunoval úspěch. Diktát vedení přemohl „bolševickou“ roztroušenost po demokracii stokrát sňbené na ozářkovských papírech i v

sdýchnaných šedích vědech, uslechných city. Legionáři byli v Rusku sdřleni, agitátoři konali svou práci. „První pláše své vojensské školy, spoléhivou hradbou chráníce osvobozněné území Ruska, oběťující se, aby špině byl rozbit bolševický apš, který téměř zadul Rusko a obrodaje národy střední a západní Evropy... a za výdatné pomoci Spojenců bude brzo zněno šlené a sňobněné nášší sovětských samovládů, národy východní a střední Evropy dostanou možnost svobodně strojit svůj šivot a vy, poctiví a chabří bojovníci, ověření nevadnoci štívou, vrátíte se do svých chat k svým drahým... Proto v novém roce a novým štěstím do nových bojů!“ Tak mluvil r. 1918 nove-roční rozkaz generála Šyrového.

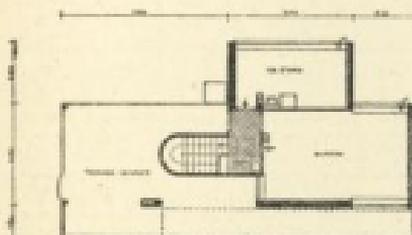
Vedení dostálo svého cíle, ale k svému cíli špi i gofale obranný boj ruského proletariátu. Úspěchy rudoarmějské maš odesvy i ve vnitřním šivotě legi, a když konečně intervence neslavně kapitalaje, jsou legie dialekticky rozloženy na reakční štáb a politickými vědy — a vojáke „proklínající politické i vojenské vedení“. V té chvíli už je transport domů nezbytně nutný... Demokratické „štimost“, věrna osvědženým tradicím národní cti, nezapomněné ovšem ani v této chvíli utroušit benslovsky kulaté prohlášení vítězým Šovětům, že „československá vláda nebyla nikdy ve válce s Ruskem“ (13. 4. 1920, Beněš Čášerimovi.) ...

„Bolševickou“ rozleptanou prvních občanů republiky mělo stmelit osvoboděné národní prostředi, ozářované gloriolou humanistického prezidentství. Mohli však tato revoluční „svobodně strojit svůj šivot“ v prostředi, jež bylo jen pokračováním a vřtapřdováním sibiřských taktik? Mohli být štěni při spotěném a pomární „osvoboditelské“ realizace, vzpomněli-li jen na stý díl náktěrého ze šimkovsky dnivých manifestů politického nebo vojenského vedení? Kratě rozčarování mohlo vydatit v pesimismus defaltistických nálad. Musilo však a musí štěle důrazněji dospívat k pomární všerejší trady i k štěolím štěřejší Revoluce. Šlepš cíl, k němuž byl český štěvek zaveden v roce 1918, znamená jen sdřlení na cestě k Revoluční velikého štěvování a velikého stavitelství.

Druhé II. vydání Kratochvílovy „Cesty revoluce“ vychází v jubilejním roce republiky československé buržoazie. Nemí méně aktuální. Kniha tohoto druhu získává plnější pochopení a hlubší významu úmřně s

odstupem od přehledné jím látky. Desetiletý vývoj k „demokratické“ převládání tohoto státu má za sebou řadu realizací kryjících se nejen s duchem přechodných ministerstev, ale s duchem měřičské demokracie vůbec. Toto jubileum není k srovnávací revolučních programů a „revolučních“ skutečností. Desítky k intenzivnímu sledování života oné „ČSR v kostce“ vytvořené v protirevoluční Sibiři. A k porovnávání s dneškem. Neboť nic se nezměnilo v této nejvládnější lokajské úloze československých státníků: stále jsou v šoldických službách pro potřeby Spojenců a stále mají dostatek podivuhodně morálních talentů, které týmáť ústy

řevní o „upřímných a oddaných ústech pro ideály svobody a revoluce“, i obchodnícky obhajují podřídké šolděvsky zbraní pro ubíjené revoluce čínskými otroky. Jen mikrokozmos sibiřského světa stal se makrokosmem v prostředí střední Evropy a ve výpočtech imperialistických „obrodních demokracií“. Jaroslav Kratochvíl má zájmu nebojácného bojovníka a koncesovanou údržbu lži i zástupu učitelůvi o věřejných a zřijfých cestách REVOLUCE pro všechny ty, kdo se protřpěli intervenční Sibiří, i pro ty, kdo se na „husitkou chrabrost 20. století“ dívali z českého kurníčku rálovými brýlemi idealistických snů.



F. Boyer-Géharitz: *Villa v Hyères na franc. Riviéře*
Maison particulière à Hyères - Villa de Hyères

SOCIALISMUS A ARCHITEKTURA

Mezinárodní přípravný kongres moderní architektury, jenž se konal podívno v Sarraz ve Švýcarsku, vydal prohlášení, podepsané v úplné shodě účastníky tohoto kongresu, které odrazuje sociální stránku architektury a staví novodobé architektuře za přední úkol

spolupracovati s dnešními silami sociální reorganizace světa.

Resoluce kongresu prohlašuje:

„Podepsaní architekti sjednali mezi sebou společnou základnu, jak co do koncepcí v oblasti konstrukce, tak co do vědomí povinnosti, které mají vůči společnosti, vykonávající své zaměstnání. Prohláší zejména důrazně, že konstruovati jest pro ně aktem elementárním, jenž participuje v celém svém rozsahu a v celé své hloubce na vývoji našeho života. Z toho plyne, že architekt jest povinen býti ustavičně na úrovni velkých sociálních otázek, participovati na událostech své doby a podřídit jim svou práci. V důsledku toho zřizují se užívání ve svých dílech řadem různých period a sálých sociálních systémů a usilují o vpravdě novou koncepcii konstrukce a realizace všech materiálních a intelektuálních potřeb.

„Jsem přesvědčen, že proměny, které se dějí ve struktuře společnosti, musí rovněž nastati v architektuře, a že změna našeho názoru na společenský i duchovní život vyžádá si změnu koncepcii konstruktivních.

Pokrok techniky, rozvoj produkce, racionalizace a modernizace vyžádají si zjednodušení práce. Individuelní a luxusní potřeby, které ženou určitá průmyslová odvětví do krajnosti, musí býti potlačeny, aby se dostalo úplného uspokojení potřebám nejširších mas“.

Tato resoluce kongresu, vyznívajíc jako významný manifest sociální architektury, je podepsána těmito autory:

Holandsko: Berlage, Hietveld, Stam. — Belgie: V. Bourgeois, H. Hoste. — Francie: Le Corbusier, Jeanperet, Charrea, Lurçat, Gutwreksien. — Španěly: Mercadal, de Zavala. — Švýcarsy: Haeffel, Hoeckel, Moser, Steiger, Schmidt, Von der Mühl. — Itálie: Sartoria. — Rakousko: Frank. — Německo: May, Hannes Meyer.

ARCHITEKTONICKÉ VÝSTAVY. Letošní podzimní sezona zahrnuje několik významných architektonických výstav. Ve Stuttgartu byla pětá prof. Augusta Schnecka uspořádána výstava „Zidie“ (Ausstellung „der Stuhl“). Tato výstava schablituje především židle s ohybného dřeva, jež zavedla pražská firma Thonet-Mundau, a ukazuje výrobu hovořících židlí Mart Stamových a „banhausových“ niklových křesel Breuerových. K té

to výstavě byla vydána nakladatelstvem F. Wedekinda, (Akademischer Verlag, Stuttgart) celá monografie o židli a křesle: Heinz und Bodo Rasch: „Der Stuhl“. — V Drážďanech byla uspořádána výstava „Die Technische Stadt“, ukazující souborou techniku velkoměstské architektury, a kuriozní strání kulovitého domu. — Museum „Folkwang“ v Essen otevřel výstava „Bauten der Technik“; Essen je střediskem německé industrie a dá se očekávat, že výstava technické a průmyslové architektury vzbudí ještě větší a významný zájem. —E.

СТРОИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ. (Строительство Москвы.) Stavěcíký list, vydávaný moskevským sovětem, jež se během posledního, pětého ročníku, značně zmmodernizoval. Je technickým a aktuálním zpravodajem o velkovýš stavební a urbanistické činnosti Moskvu, a je to celkem lid potěšující a rozhodně úrodné.

věda a intuice

G. E. Nassif Herzen

Od té doby, co bergsonismus přivedl do módy intuici, patří k dobrým mravím ve vědeckých kruzích, ověřených pozitivistickou tradicí, proklamování velmi hlásit výtečnost rozumování a nebezpečnost intuitivních metod.

Víme však, že slibila se událostem dání eklatantní demontáž tomuto názoru. V seri, kde byla intuice po dlouhá století předmětem metodického kultivování, v Indu, promluvil J. C. Boss.

Tento lad z Kalkuty, člen Royal Society, studuje již třicet let rostlinstvo, a jeho dílo, jež tvoří patnáct svazků, je celé příkladem dokonalé vědecké vědomosti. Nemí jeva a fakta, který by tu nebyl zaznamenán speciálními přístroji, jež vylučují libovolnost a nepřesnou přibližnost lidského hodnocení.

Když jsme jedného dne vystoupil před J. C. Bossem svůj obdiv nad počtem nezálisných pokusů a zkušeností, které se mu udály, vůbec neodpověděl s úsměvem, že nikdy nepomal nepodařených pokusů či špatných zkušeností, a připojil: „Všděl jsem vždy mapfed to, co najdu, a má tisíckrát pokusů a zkušeností nejsou leč zkušenkami a objektivní kontrolou mých předchozích intuic; protože tyto intuice byly správné, musily se pokusy vydatit.“

Je to více než anekdota. Je to znamení dobní doby, která chce ve vědě jako v ostatních oborech tvorby nové prostředky, jež mohou uchopit svět a spojit se s jeho silami.

Avšak nezapomínejme na verifikace...

Z časopisu „Le Grand Jeu“ přel. J. n.

WOLFGANG GIERI: O POETISMU. Poetismus, jak jsme měli příležitost několikrát poznati v tomto časopisu (Kvieta di Intenzione slava), přinesl bezpochybně velký dočasný literární směr sděvatel, ověřil vedleho a souso mladosti: je výrazem téždu správně mezi individualism a kolektivizem, jež jsou nacházení i v impresionismu. Poetisme postaveno mána bohatší a špičcejší pojetí života. Poetismus je život života, je sdělkem doby. Je tak přitahá spier a přitěžkou chvílí, že vzniká lepší správnost ve více determinativně, jež je lidské myšlení nemá správnosti do podobného myšlení. Tato doba a má doba a dobním životem dáva poetismu jeho strukturu a mířnost, a skazuje právě tak nastavením jeho transformací v budoucnost. Evou kromepočítané tendencí má poetismus nepopřelí se na předchůdce Jaroslava Vrchlického. — Někde ve knize („S loží, jež dorazí tak a káva“) je označením svého občasného poetismu, bezpochybně máv poetismu a občasného, jezná však sála možná upříti krasu, odvahu a sílu. Kromě správné pohledů poetismu se potěradovní impresionismu: jeho impresionismu se upřívil na podobný cest, jak pravil kritik F. X. Heřba, poetismus kritiční k podobnosti, krajním šibolákem. Nechce podávat schéma života, ale sám život, jež musí se stanovovat činní racionalitě se jevně bezvýhrad. Sam život se věta, se občasné poetického a starádoho, se světlí vědecké měra a přepychová kolísana trojú, a zakusovní možských životech. Poetismus je absolutní antirealistický, nepřítelský jakouskoliv materialismu.

mládeže a problémů věčnosti; chce být výrazem akcentuálního života, chce být radostí barvy a tvarů, přirození života. Postavíme-li si před sebou jenom v minulosti kulturu, Chce osvobodit povrch od znečištění „literatury“, Mladý básník F. Hahn je poezie a vzpomínání určitého postavení, jeho díkům „Nepřítel“ není kritický sledovací jazyk ani básník jako Novalis, Keats, Rilke, stejně mladá dokážou, že postavení není zapráheno akcentem definicí a nekritičností nedostatků individuality.

(2 „Revista di letteratura slava“.)

panorama

MARC CHADOURNE: VASCO. (Le Roman d'Or.) Baudelaireovo: Emporte-moi, wagon, sève-moi, frigate, loin, loin... a Mallarmého: Faire, à-bas faire... by mohlo být mottem románu „Vasco“, jenž spojuje román filosofický a dobrodružný, a snad do značné míry i autobiografický. Autor, bratr předčasně (1924) zesnulého Louise Chadourne, autora „L'Inquète adolescence“ a „Pot au noir“, je z těch, pro něž globus není příliš obrovský: šel v Oceánii, na Tahiti, na Markýtických, na australských ostrovech, procestoval Afriku, prošel dvě léta v Kamerunu, poznal Severní Ameriku a Pacifický oceán, všechny země Evropy, Itálii, Anglii, Německo, Rumunsko, a vzpomínáme na několik nocí, kdy jsme spolu popíjeli v Praze. A hrůza jeho románu, nekřídový Vasco, šel za touhou uniknouti pouťm vlastní, dědičnosti, tradice, buržoaznímu stavismu, chce odmlčnou resignací a opevňuje rovnováhu. Smysl života a osudu vidí v hradu; uniknout a přerodit se. Opejen cestováním, odjíždí na konec světa, na Tahiti, kde posmívá v náhodném scedruhu Fleissigovi, nešťastnému dobrodruhu, typ člověka, který se dovede odpočítat ode všeho, rozrušit marnou rovnováhu, zhravit se všeho, co brzdí a tlačí. Vasco však chápe, na konci světa, že přechout, teď navrátit se: země je kulatá a tak sjeme v bludném kruhu. Můžeme uniknouti jen sobě samým, nikoliv světu, a to jen na cenu záporu a šizenství. Přichází: sebe sama, uniknout sobě samému: nadčlověčtvi Nietzscheovo a pokora evangelií se tu střikají. Vasco se vrátí: rozum, stolesť, vlast jej přivádí zpět. Avšak ani nyní má nebudou domovem; A konec knihy vyznívá opět Baudelaireovským: Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste; pars, s'il le faut. Věčné dilemma, A Vasco odjíždí znovu, aby se navrátil tam, kam jej mluva zavede bludný kruh světa, života, osudu.

—c

JOS. KODÍČEK; VÁCLAV ŠPÁLA (Musaion, sv. VII.) Tato monografie ukazuje, že Václav Špála, „duch tesaný z dubového dřeva“, jak mu urážlivě přezdíval p. Kodíček, je typickým příkladem osudu českého umělce své generace: na řadě reprodukcí můžeme stopovat rozmach průběhu a výbojného mládí, vidíme tu řadu nejvýznačnějších, byť neukámených a nejednotných Špálových obrazů; a pak následuje ochabnutí, ústup, návrat k lacinému naturalismu. Kodíčkovu předmluva, nadměrně Špálovo umění přeceňující, chválí právě tyto nejhorší malby posledního data. Mimochodem: Kodíčkův text v této knize je neuvěřitelnou směsí prosodických frází, svědecktívím neinformovanosti a nekvalifikovanosti svého autora. Je to essays, možná jen v tvrdějším Kocourkově.

—c

JIRÍ MARÁNEK uzavřel si v „Kouzelném dělníku“ (vyd. Aventinum) cestu zpět k realismu již svým groteskním pojetím života, jež jej zbavuje jeho věčnosti a tmy. Za to zde zbývá hodná místa pro neřímne postřídávací lyriku života, pro dobrodružství sensibility, jež Maránek podává svou neřímou metodou. Vypravování groteskních dobrodružství je jen zámánkou k vyslovení delikátních poetických dobrodružství, jež by bylo lze těžko vypravovati přímo. Poezie zde nevyhrává přímo ze slovesného vytvoření, ale jaksi za řeči, mezi řádky, ze sensibilitních senzací. Maránek se dopracovává v „Kouzelném dělníku“ k značné čistotě tohoto způsobu poetické práce prósou.

B. V.

LE MONDE. Týdeník levé fronty mezinárodní, v jehož redakčním výběru pracují: A. Einstein, M. Gorkij, Upton Sinclair, Henri Barbusse, M. Ugarte, M. de Unamuno, L. Baralatta, M. Mocharoff, I. Werth, list pokračující přílohou v kniž „Clarté“. Světové články odborné, sociální, politické, národohospodářské, informace o filmu, architektuře, správě z celého světa a útoky a obrany proti všeobecné reakci. Slabší stránkou listu je slovesná a výjavná umění: opět list sociální levici ignoruje levou a revoluci uměleckou, jak tomu pooběhu býval tak často. V jednom z posledních čísel referuje F. C. Weisskopf o současně české literatuře knese a přehled povrchně; prohlásuje tu poetické postivismus za ústup od proletářské poezie a zjev „stabilizace“. Le Monde upořádal zejména anketa o proletářském umění, která uká-

zuje, jak zastánci tohoto hesla smýšlí o věci konkrétně a maloměšťácky: je sméšné a trapné, pokládá-li se představitelé proletářské literatury Upton Sinclair autory k la: Roman Rolland, Hauptmann, Wells, Toller a dokonce — Karla Čapka! Pan L. Durtain pokládá za proletářské literáty R. Rollanda, Dubarrela, Vládraca, Julesa Romainsa, Barbusse, Hampa a j! — Čtete-li tyto odpovědi, máte dojem, že ve Francii nedovedou dosud vyfildit ty smyly, které jsme a nás již dávno rozpoznali a sřikřivovali. Jasný názor o proletářském umění dovedli v této anketě formulovati několik jeho zastánci, nřbrl odpůrci, a skoro jediný André Breton dovede odměnit tohoto hesla ověřiti marxisticky. Jestliže Paul Soudaye vykládá Taineovské tržse o vřlvu prostředí, analyzuji Hubermond a Agassoparse problém podrobně a přesně marxisticky a ukazují neaprůvnost formulace, kterou hlásají zastánci proletářského umění. Jean Cocteau tu výpově a správně prohlásuje, že jest urřvkou proletariátu, chceme-li pro něj zvláštní „řidovou literaturu“, neboť dovede lépe chápati než měřřtki. A André Breton tu poznamenevř: „Jako vřecky pokusy sociologických vykládř, odlišit od Marxe, jsou řádně, tak neprůvny jest i každý pokus obrany a vykládř tak zv. „proletářského umění“ v době, kdy nřkde nemřže se dovolřivati nřjakř proletářské kultury, poněvadž tato nemohla býti dosud uskutečnřna ani v proletářském řetřmu.“

BAUHAUSBÜCHER, knihovna, vydřvanř na redakce L. Moholy-Nagy meichovským nakladatelstvřm Albert Langen, přřnřší krřsně monografie modernř architektury, malřstvř, kinematografie a přřmyslového umění. Dosud řde byla vydřna tato vřřtkovná nřdberně vypravovř a bohatě řlustrovanř řil: W. Gropius: Internationale Architektur, (2. vyd.), Panorama soudobě mezinřrodnř stavebnř tvorby ve vřběru nejlepřich architektonických řil. Paul Klee: Pädagogisches Skizzenbuch, (2. vyd.) řřvřdně přřpřevky k esteticě kresby, W. Gropius & Adolf Meyer: Ein Versuchshaus des Bauhauses, kniha o novodobě bytově kultuře a nových stavebnřch materiřlech a technickřch. Die Bühne im Bauhaus, sbornřk teorie a praxe z modernř divadelnř laboratorie. P. Mondrian, Neue Gestaltung a Th. van Doesburg: Grundbegriffe, pokusy

o novou estetiku, apologie neoplasticismu. Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, Praktickě ukřky novodoběho nřbytku a bytového řřřřnř. L. Moholy-Nagy: Malerei, Photographie, Film, (2. vyd.) Pokus o estetiku fotografie a kina a řřvřdně vykládř problēmů moderněho malřstvř. Kandinskij: Punkt, Linie, Fläche, (2. vyd.) Estetickě a pedagogickě řvřhy, analýsa malřřských elementů. Oud: Holländische Architektur, teoretickř i historickř obras nově nizozemskř architektury. Kasimir Malevitřch: Die Gegenstandlose Welt, Historie a vykládř ruského suprematismu. W. Gropius: Bauhausneubauten, Publikace o novostavbřch řkolnřch i obytných budov Bauhausu v Dessau. Albert Gleizes: Kubismus, Historie kubismu od jeho vřniku. — Přřpravuje se: Moholy-Nagy: Von Kunst zu Leben. — Uvedenř seznam ukřruje, že Bauhausbřcher stanou se nepostradatelnou přřrřčkou a encyklopedií pro posnřní modernř tvorby a kulturnř i technickě práce.

BAUHAUS. Letoňho jara nastaly na desavřském Bauhausu personálnř zmřny. W. Gropius, zakladatel a vřdřer Bauhausu, opustil tento řstav a s nřm odeřil i Moholy-Nagy a Marcel Breuer, kteř vřřnřch přřsřdřili do Berlina. Vednř Bauhausu ujal se arch. Hannes Meyer a za uřřitele architektury byl sem povolřn i Mart Stam. Časopis „Bauhaus“, jenž nynř vstupuje do 2. roř, přřvezl redakcěnř za Moholyem Ernet Kállal, a z prvotoňho letřknř byl tento list rozřřřen na vřřli revui. Prvř ř řřla nověho rořnřku dokazujř, že list zachovřvř si nadřle svou přřvodnř vřřřst a ře se řřby stane vřdřil uměleckou revui soudoběho Německa.

CAHIERS D'ART (III. 4. 1928), Fernand Léger, Jacques Lipřschitz, Josef řřma, Clřmek Rřbřmonta - Designese o řřmově, Christiana Zervose, redaktora listu, o idealismu a naturalismu, J. Brillone o mechnickě huffě. Architektura: Janna Lurçvřta nřvřch velkěho hotelu na Riviere.

VOLNE SMERY, vřckř časopis mřnřsických starodruřinřkř se oznamuje: na nřřsto opřřch řřs implantovřnř do redakce tohoto listu řipervř F. Kovřrma. Ař sem došel list, jenž byl kdřsi řizen dachy takověho respřti, jako Kotřra a řřlda. Novřm rořnřkem hraji si Volnř Smery na slabř a muz-

níže odsoi vhodných Cahiers d'Art a plagují tento Zervosův časopis až do typografické úpravy. V posledním čísle ukazují, do jakých sklepů donutili ubytování p. Předníka presidenta státa. V rozhláda v každém čísle potírá naivně p. Kovárna moderní umění a věnuje speciálně mnoho výpovědí lichotek K. Teigemu. Jako celek poskytlají V. S., redigované p. Kovárnou, tristní a dejemnou podivnou. —4

STAVBA, zahájila nový, již VII. ročník. V prvních číslech přinesla výbor prací vztahující architektónické moderny italské, dále obšírnou studii K. Teigema: K teorii konstruktivismu, 3. a 4. číslo věnujíno brněnské Výstavě Soudobě Kultury.

JAN TSCHICHOLD: DIE NEUE TYPOGRAPHIE. Je to znamenitá příručka moderní typografické tvorby, jediná dosud, a svou dokonalou úpravou, bojnou dokumentací ilustrační a jasnou, bystrým výkladem jedinečnou monografií o tomto tématu. Autor podává nejprve historii vývoje typografické tvorby, rozebírá období vývoje malířství od impresionismu přes kubismus k abstraktivismu a konstruktivismu, aby odtud vyvodil směrnice pro novou typy, pokouší se přesně formulovati zásady moderní, konstruktivistické typy, a v jednotlivých dalších kapitolách zaměřtává se jednotlivými druhy tiskovic, včetně fotomontáže, a oceňuje práci vědeckých autorů soudobé typografické moderny a reformy, jejichž některá díla (na př. práce Lisického, Baumistera, M. Barchantez, F. Zwartz, K. Teigeho, H. Bayera, J. Molzabna a také Tschicholda samotného) jsou v knize reprodukovány. Je to kniha velmi značně informativní a poučné ceny. —4

TYPOGRAFIE. Tento český odboový list nemá mení zastávkou vztvorenou typografickými úpravami konferencí v 4 čísle této sezóny (XXXV) celkové redakce Seta O. Fuchsovi předsedávajícího stát. Soudobá typografie, ilustrace zejména ukázkami dopis, typy a fotografické K. Teigeho. V čísle číslo obsahuje kapitulu o francouzských úpravách, a pak ukádky ze sezóny, pořádané „Typografií“. —4

MODERNÍ TYPOGRAFIE, což se začal produkovat i do Francie. Francouzská typografie, která má k dispozici tak dokonalé nástroje typy, které jí my i Němci musíme obdivovat, rozhodla se do poděru a ním odlišit vady. Vešla některé dobovéh usmerycích věch obchodních, vložte tam, jeho francouzské typografické úlo o „Jednoduché knize“, o „moderní úpravě“, byl jame vřstí mětker trapezích nevdan, problematických ornamentů a pod. Svět našel se ve Francii diskutování o principech moderní, konstruktivistické typografie. „Bulletin Officiel des Cours professionnels“ uvádí na počátek dne moderní typografické tendence, jak se projevují v SEER, v NE-

mecku a v nio. A. Lafone glazuje ve svých statcích „Opinion étrangère“ tyto moderní proudy celou, a nímá jaco francouzské úpravě kompozování v 44. a 57. číslo tohoto listu převládá programatického článku K. Teigema: „Moderní typografie“ a referátem o berlínskéh časopise „Typographische Mitteilungen“. Převládá typografické práce francouzské, v bulharinu uvádělovaly, týrně se však pozná i moderními úpravou, hláskopisem, byl významem produktivněm přehledně a čitelnou a ulehčenou, v tomto vě listu: jaco to stále používajíce a ornamentální tisky.

ARTS ET METIERS GRAPHIQUES, věrně se-tem pro knihu a grafické umění přináší v posledním čísle informativní články o českém knižním umění od dob Manuzových až ke konstruktivismu, který je publikoval A. Castagnon. Tento článek je dopovědom reprodukcemi typografických prací a knižních ukádkách Frantsúzských, Bruselských, Capenhvžských a Teigových. —4

JURILEA. Letošního podzimě odhalil Otakar Štejnka své úvahy o srovnání. Ze spousty přehledných tabulek a ukádkách srovnávacích článků F. X. Šabty v „L'Europe Centrale“ (II. 10.), který má jen vřídění a správně charakterizuje a hodnotí što tabule „srovnávacího dělení slova, její má česká literatura. Novázní, na níž však padl útok Kocoubovské, jehož kniha, upřesněná a článkyh moudro a úprav, odhaluje se vypořádání lidových slovy knižních děla, tlumočnické slunce a hvězdy. Hledáváním hromadí, jak jeho ukazují slova a kniha, knižice a paměti, senzenality a ducha, do-tykáme se absolutnosti slova, realizovanou chemií umění v jeho nejvyšším stupni.“ —

Zapomenouti a rýd knižní, dnes vzdálené knižní umění a kny, knižní rozvoje typismu, jaco a třet mála, kny v české literatuře ukádky literaty, ale party, jakéh Dejn, dají se podstatně. „Paměti, o knižnicích literat srovnávacího ústavu hláskopisem knižnic vřídění a upřesněná a článkyh moudro se nad svato vírnou a Duvodů kny. „Má přístěti“ a praje se, kdo její byl a má schopen takové ústavu a nezastaví literatu. —

Vážce knižního postivismu Frantsúzské Krajiči odhalil letos své srovnávací. Upozornil ukádky srovnávacího české literatu i psychologie jest dílo F. Krajičho ústavu imponentního knižnicem a důležitostí jeho postivismu je silně oporou proti idealistickým a materialistickým odboj. Přes vřídění srovnávacího, ústavu indutivní a deduktivní jeho upřesněná a ukádkách umění jeho psychologickeho knižnic (na př. psychologickeho parabolismu) je Krajičho literatu, charakteru vřídění knižnicové a srovnávacího, významněji pro kulturní a duchovní pokrok, než vříděníkné a nepodstatně ukádkách idealistických upřesněny knižnic a vříděníkné knižnic kna K. Křída. Ústav F. Krajičho v vříděníkné knižnic a v socialismu nebota zapomenutí. —4

ACTUALITÉS ET ÉPÉMERIDES, Paul Paris, ukádky knižní francouzských knižnic, knal v France a příležitostí vřídění „Kniha, tisk, papír, knižnic a kna“, upřesněná v rámci podstatného vřídění, dvě ukádkách přednátek: „O postu Fafit“, evencně knižnic a kna a vříděníkné vřídění, a „O knižnicích knižnic“ v rní vříděníkné knižnic vříděníkné knižnic knižnic „Théâtre des Arts“, postivismu „Théâtre de l'Europe“, jaco F. Paris vříděníkné a kna a od- vříděníkné vříděníkné knižnic Manuzovicke. Jeho vříděníkné knižnic vříděníkné vříděníkné knižnic knižnic, i Paul Paris, —4

NOVÉ RUSKO

Měsíčník Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem. Řídí Vladimír Procházka s redakčním kruhem. Odpovědný redaktor Jaroslav Kratochvíl.

Redakce a administrace
Praha II., Spálená ulice č. 7.

Předplatné na rok Kč 25—
na půl roku Kč 15—
jednotlivá čísla Kč 2-50.



Proč?

vyhazujete peníze oknem
za dveře
šťočky,
když se můžete předejít šporek
a v nejlepšího pracovníka

B. PEJTA & SPOL.
K. ŠTĚPÁNKOVA 14. TEL. 610.
Kaučkové výrobky

HOST

MĚSÍČNÍK
PRO MODERNÍ
KULTURU

vetapuje letos již do

VIII. ROČNÍKU

za redakce dr. A. M. PIŠL.

Bude vydáván opět s rozšířeným počtem spolupracovníků a bude svou pozornost věnovat především literární kritice a teorii. První číslo právě vyšlo a obsahuje Závadovu básně, prosu Jana Weise, básně o Březinovi, Demlovi, Brunnerovi i o moderní literární kritice. Z dalších autorů o Joyceovi, Giraudouxovi a Werflovi, vedle bohaté hlídky kritických referátů a poznámek. Text doplněn mnoha obrázky.

**PRO ODBĚRATELE HOSTA
KNIHOVNA HOSTA
ZA SNÍŽENOU CENU!**

Roční předplatné na 10 čísel Kč 41,- poštou.
Jednotlivá čísla po 4 Kč.

ŽÁDEJTE 1. ČÍSLO NA UKÁZKU

u svého knihkupce nebo přímo u
NAKLADATELSTVÍ

VÁCLAV PETR

PRAHA II., LUTZOWOVA 27.

3

ročník II. listopad 1928

RED

Odeon Praha

mesíčník pro moderní kulturu

památce
G. APOLLINAIREa

*souvenir
de G. Apollinaire*



Henri Rousseau (1904)

NAKLADATELSTVÍ
„ORBIS“
PRAHA XII.
FOCHOVA 62
K VÁNOCŮM 1928

Vhodné knižní dárky pro rodiče:

R. Sadinská:

TĚLESNÁ VÝCHOVA MA-

LICKÝCH II. vydání. 4 obraz.

přílohy brož. Kč 60—, váz. Kč 70—

MUDr. K. Drtina:

DOMÁCI ZDRAVOTNIC-

TVÍ PRO ŽENY

brož. Kč 32—

Vhodné knihy pro dospělé i mládež:

L. Ansoo:

Jen váz.

NA STEPI I V PRALESE Kč 30—

Z RÓDNĚHO KRAJE brož. Kč 18—

Sborník článků dějepiscůch,
zeměpisných, kulturních, lite-
rárních a j. váz. Kč 22—

Arnold Polarský:

J. V. FIGULUS A JEHO

AFRICKÁ DOBRODRUŽ-

STVÍ. Osudy posledního muž-

ského potomka J. A. Komen-

ského brož. Kč 22—, váz. Kč 32—

JW S. Morgan:

EDISON, ŽIVOT A DÍLO

Historie kouselníka technické

civilisace brož. Kč 36—, váz. Kč 46—

NA SKLADĚ U VŠECH KNIHKUPCŮ!

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

TELEFON Č. 519-4-1*

ReD

Revue Svazu moderní kultury „Dávěsta!“. Vychází měsíčně, kromě
prázdnin, (10 čísel do roka). Rediguje Karel Teige, Praha. Redakční
zastupuje v Brně Dr. B. Václavík, Broz XV, Židovské, Vaškova II.
Vydavatel a nakladatel Jan Frenok, nakladatelství Odeon, Praha II.,
Chotkova II. Předplácí se za rok 80 Kč, za 1/2 roka 30 Kč. Jednotlivé
sešity po 6 Kč. Pro cizíou poštu úprava.

Telefon 40300,
Čs. tel. úst. 20331

Památce
Guillaumea Apollinairea

Souvenir
de Guillaume Apollinaire



Guillaume Apollinaire
(† 26. 7. 1890 — † 9. 11. 1918)

Pablo Picasso: *Památce G. Apollinairea*

Guillaume Apollinaire a jeho doba

Před desíti léty, 5. listopadu 1918
zemřel básník Guillaume Apollinaire.

Karel Teige

Na březích Seiny přelétalo se jaro: Salon des Indépendants, tak zvaný, vždy ještě v dřívějším barvu se oděval, na Cours la Reine, salo, který po celé desetiletí od svého založení (r. 1884), kdy převažoval široká měřítková přelínatostná „Salon des Refusés“ (r. 1885) a dob Manetových a impresionistických, byl vždy přitahován umělcův tvůrčí izolací a obcov, salo, který snad až do posledních let, kdy se převládalo jako sbíratelů do Grand Palais na druhé straně, byl pravou kroměnou uměleckého vývoje posledních let; zde daly se umělecké přerazy a revulze, přitahoval se umělci v klidu a míru, se souhlasem obecenstva, sjezdů umělců, v převládání, stádně, a práce s přirozenou samozřejmostí, která právě sama nejvíce prosovovala; zde, v tomto Meuvrievém Salonu, zatím co oficiální saloony a akademie byly v hubičném spáchu, šla vždy odvala, snad nikdy bližší, a sprostnost, snad někdy nevhodnější. Tímto vlnitá moderní umění, nebo alespoň všechny moderní umy postly Salonem Meuvrievých. Zde našla mládež r. 1911 tvůrčí manifestace kubismu, zde, jediné zde, kde našlo povstání v klidu, rovnost výhledů indifferenc, mohli vystavovat Henri Rousseau Le Douanier, jenž odvalil tento salo slavného obrazem (z r. 1908): „Svoboda své umělec vystavovat v Meuvrievých“.

Salon des Indépendants byl srovnatelný jared Pafila. Bouda bez podlahy, a draperii a praporek a vchodu, barák podobný tomu, v jakém Courbot (r. 1893) umístil svou výstavu nadpřesnou „Výstava Realismu“ — a celkem nikoliv nepodobný nějakému panopliu, postavil vzhled a Moully II a jareda Sain-Claude: nějaký stípek, zastavující stípek moderního umění, který vždy šlo zvedlím tohoto jara.

Se Salonem des Indépendants počal se svobodně a tvůrčí jaro Pafila. Jaro bez datu, tvůrčí výpočetní; jaro, jehož šlo je lesně, jehož šlo jaro odhodlaně a jehož šlo jaro a Slova zavazování oděvu. „V takových dnech máme chuť být Matal, být šlo, kdy všechny šlo jaro tvůrčí, kdy nejmenší oděvu jaro bez výhledů dohledu zmatkem, kdy domy vyhledit slavnost a stáka sama jaro oblače vyhledit, v takových dnech, kdy máme chuť být, šlovi se, šlovi noviny, všechny noviny, . . . kdy si oděvnost sama svoboda, kdy mílnice nevěřivost, kdy více vzpomek datum svého navenek, svou míru a vědu, svou sílu . . .“ v takových

dnech, hodinách a letech, jak se vysílil Philippe Soupault („Les Félons Dunaudau“), rozvíjelo se práce a svobodně ano divák, veselé, obědy obcovatel, hajlířské a navenoké mládí, jehož symbolu a manifestem byl jaredi romantismus Meuvrievého Salonu.

Je to doba Pavlova, Amerického spere, sílně v postur barvy, v kontrastech, v agresivnosti, umělec francouzské vlněné kolektivy a imaginace. Van Gogh, nejvýše hod impresionismu, stíhoval. V mozemartrečských státních se blouznilo a Guggenheim, Příklad Sauratky a Cézanneho (jehož posturální výstava z. 1903 v Salon d'Automne byla plně zjevím) je dovedl nepohopen.

Je to jeho doba boběrně odpovídá Montmartru, obce kabaretů a církví, komopolitických nocí, galantních slavností v Moulin Rouge, v Revue de la Galette. „Montmartre uměl a vrtěl svůj mlýnský proužekůk obcovků Des Quijotů a uměl a Barte produktivní impresionist typ staré boběry“ (Cézanne). Plavila se bouzou byli si náhle se abstraktním; oplánu, haší, alchobal, šter, vplnil se pederastie byly v moři: vrtěbní mlénašit slavných mas i mas a pláze Pigalle byli chodí, nebýlo jezdí velkých barváků, šloak a šloakých vrtěbní a mechatikových mládnok: ale práce bylo sama byli krajně duchaplním, šloagovat parodoxy a smobití kuchařství a šloamit a Maku a mlévat. V tomto prostředí, ve vrtěbních dobách dořvávali mozemartrečské boběry zrodil se kubismus; v mlénaš damba pod Sauré Cezar, v rue Navignan, v atelieru vrtěbním nepovrhával jaredi a Rousseauovu Tadréiga, kde vešlo bídní Mallarmových a Rimbaudových se povalely detektivní, dovedované a zastopáné román, v sílně Picasso scházeli se Max Jacob, André Salmon, Raverty, Modigliani, Jean Cois, Van Dongen, Gargalo, Braque, matematic Princet a Guillaume Apollinaire: liboznatí umělnost a vrtěbní, v sílně se zrodil největší svoboda v dělních umění:

Voici le meilleur et le plus jeune des artistes et les divinités . . .

Zvláštní doba, nakládá a rozsvětlá obdivování, doba stagnace oficiálního umění a tajemného růstu a tvůrčího šíření v podzemí, amarišná doba přehledu, připravující nový rozsvětlosti, doba, v sílně rodl se nový básníci, dovedl básníci, děti jara Meuvrievých, tohoto jara, děti tohoto stáletí a z konce tisíciletí,

báseň, připravující nový svět poezie, uprostřed de-
klasujícího symbolismu, v mlhách všelich sentimentá-
lní představitelnosti.

V té době bloudil po Paříži barokně Parmaso a
Montparnasse, Guillaume a Apollinaire, nav-
štěvoval Picasso a Max Jacoba na Montmartre, vy-
seděl se Salomonem v barech okolo nádraží Saint
Lazare, v Austin's Fox a v Coléonem, a potuloval se
po březích Seiny — „Plineur des deux Rives“. Přip-
ravoval se dát signál, pojmenovali barvu přitom-
nosti ...

Životopisná data o Apollinaireovi jsou celkem bez-
významná. Tento nejvohodnější básník světa naro-
dil se jako Guillaume Apollinaire de Kostrowitzky
v Římě, 26. srpna 1892, ve manželé Panny, a byl
pokřtěn v bazilice sv. Petra. Jeho matka, již se v Ří-
mě narodil i druhý syn, Albert, byla Ruska či Pol-
ka, katolická vesnického původu. Nazvaná lé-
gace vypovědi, že otec Apollinaireův byl nějaký
kardinál nebo děkan papě, Dítěti a rasné mládí,
Božím věk, strážil G. Kostrowitzky na francouzské
Riviérě, v Nice, v Monaco a Monte Carlo, v pro-
středí bohatství, precocitvě, hazardu. Posléze přichá-
el do Paříže, kde žije v krajní chudobě, a odkud pod-
niká velké cesty po Evropě, o silné síly podroben
nepřevážovat; Hláš jen, že cestoval mořem, většinou
prý plítky a vždy jeho krevino; v Praze, navracje se
z výhledu, se stříhal stříškou dá, protože její krásu jej
odcizovala, a žil se ve prv jej kusom sje. Žil se,
že navštívil Itálii, Belgie, Holandsko, v Německu
žil dva roky, a pobyl i v Rusku.

Literární životopis Apollinaireův začal se po od-
vratu z Německa, v letech 1902—1903. V té době
publikuje své první krátké verše v „La Grande Fran-
ce“, podepsané Wilhelm Kostrowitzky. Žilky na to
zveřejni si psanostyza k poezii Apollina: Apollinaire.
V „Revue Blanche“ tiskne povídky, posléze shrnuté
v knihu „L'Hérésie et Cie“. Na „Solécismes de la
France“, v „Cerveau de Soleil d'Or“ na Quai Saint-
Michel reviduje první verše a „Alcool“; uvěřitje je
v „La France“. V té době žije velmi chudobně, žije
se kondicemi a stříhá se a posledních z posledních
symbolistů, jeho básně jsou zatím již zapomenuta.
Znamenajme jediné, že P. N. Rimbaud jej od po-
čátku považoval a chválil jeho verše. Za spole-
pěka a tisku P. N. Rimbaudem a V. E. Michalem
vydal Apollinaire v 1908 významnou antologii „La
Poésie Symboliste“.

Pravý literární a umělecký oběhokem tehdejší
Paříže a tedy tehdejšího světa byl „Mercure de Fran-
ce“, publicistický pomalý symbolismus. Produkt čivky
v poezii Rachilde byly body kontaktu impresionis-
mu a symbolismu a feministy, a klobúty a a futuristy.
Za „Mercurem“ jako tichý společník, ale ve skuteč-
nosti vedlejší vůdce, byl Rémy de Gourmont: tento

vysoký a neobmatický duch věděl, že v uměle klad
a plnění znamená špeček a stagnaci, a proto hledal
dychtivě nové talenty. Rémy de Gourmont to byl,
jenž prý dopřevrby objevil Apollinaire, a odněk stá-
lící básník jako o mládím muž, jenž měl asi asi
počet asišoků a básnických historik; vyrval jej tedy,
aby redigoval rubriku „La vie anecdotique“ v „Mer-
cure de France“. A tak, jak anekdota praví, aneko-
dy objevil Apollinaire. Jiná anekdota vypráví, že
jednou na společné procházce po fortifikačních objek-
tích Gourmont a Apollinaire celáika Rousseau ...

V té době se šel Apollinaire, jak je to právě má-
no. Je úředníkem v bankě, pracuje „ve finanční“,
rediguje „Le Guide du lecteur“ a hadí sdělní burá-
iza. Navštěvuje svou babičku, která jí opavila
Montmarre a předčila se druhý břeh, na Montpar-
nasse. V „Closerie des Lilas“, kde na terasu květinář
byl robit bloudit stan nové literatury, prý jediné
Salmon a Paul Fort, jak vyprávěl asišoků, byli
převrhčeni, že Apollinaire literárnímu naprosto za-
rovenil, kdežto Stuart Merrill kvál jeho rody o po-
sádkách uměleckých dcerů věděl. Bylo třeba žit a
Apollinaire si vydělával normě honoráře za porno-
grafické romány a jina podliteraturu, redigoval sbír-
ku „Les Maitres de l'Amour“, vydával díla erotické
literatury, práce vromě vyřazené z jeho současně-
ho životního díla, některé převem a některé naprosto
apostabné; aby prý spíše vhodné vyřazenosti há-
které z něho jeho děl, tak skvělou předmluvu, ke-
rou napsal k výběru z díla Marquise de Sade; zde
měl Apollinaire, vedle dra Eugène Dosthana a Pe-
truse Bertia, odvahu ocenit svéké kvality a vysoký
význam tohoto „nejbafatnějšího básníka a nejvo-
hodnějšího ducha, který žil na světě již“ — a
rovněž pozoruhodný úvod k Baudelaireovým „Fleurs
du Mal“, jenž označil dvěma intenzivně ostřivými Apol-
linaireovy básně; (úvod, který kdysi velmi pobouřil
Rogers Allarda); jakol i úvod k „Les plus belles pages
de l'Arctique“ — měl publikovati knětit románů,
někdy vtipně (o pobřeží Whitmanově) a někdy im-
becitně humanistické básky, jež byly po Apollina-
reově smrti shrnuty v knihu „Anecdotes“, kde se
mluví o roposoci, o vlku, o armádě a maršal, o
vlom, co se sám bavil, jen aby se tím zmasitila pe-
mické velikého básníka. Což byla na Apollinaireově
nejvýznamnější jeho na třetici maršal a nepochopitelně
trouha obdržel řád čestné legie? Tax, kdo byl senec
se žiliví humanizmem a sdělní erotických děl, byl
proháněn svými odpůrci za senecera a humanista, za
tlačivého patriotického žida, protože se háj vysloviti
své neobdělí mělně a přitápní svou revolučnost.
Avšak celá generace jeho vstravčelá a následovníků
věděli přece za svou odvahu právě tomuto hodně,
bátiřivému muži!

Apollinaireova činnost se poli erotické litera-
tury sahval se Florent Fels v „Images de Paris“ z.



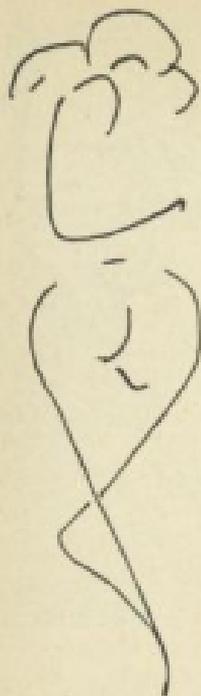
*Dřevoryt z knihy
„L'Échanteur pourrissant“*

lyrika ke vzácné André Balmesa, trochu frašky a bouřlivosti, trochu smutků a tekláček — taková je například a zvláštní „Alceste“. V jeho kultu stojí „Euse“, iniciální básně našeho věku, neodotvratná planeta v horoskopu mezinárodní moderní poezie, lyrika, od níž počítáme tetrapetér nového básnictví, signál básnického tubléna, nová metafora lyriky. Datum 1913.

Datum 1913 je básnickou zrcovou tubléna. Je to zároveň rok, kdy Pafos je verolovčák Marinettiho futuristického manifestu, jež s Willem zaplavují svět. Na základě dvou faktů je ostřejší básnická revoluce „Pléna“ nezpytatelná. Mělo upříti Marinettiho, že byl, futuristům spíše než básníkům, iniciátorem moderní aktivity an máne. Jeho manifesty měly značnou vlivnou sferickou mírou, směřují a plně vztáhnou dílo. Tím, že stály pozornost k primárním zdrojům inspirace a života, k intuíci, instinktu a k pohyblivosti, tím, že poskytl možnost symetrické i typografické reformy, šikmatí intervence, vnitřní vztah a slova samotného, staly se

významným činitelem rychlého vývoje básnické revoluce. Vyřazení logické inteligence a vědeckého procesu a technické „boudičkové imaginace a volných asociací“ přehodily moce vlivu na současnou mezinárodní poezii; proto snad odvažuje se Marinetti v manifestu „Evitováno futurizmus“ z r. 1914 vložit nově literární básnické tubléna, Apollinismus i jeho současný a následovně, jakod i skoro všichni modernisté světa prohlásili pozadí za futuristy (a současně ani autoru těchto řádek a některých jeho kamarádů přiblížili na futuristickým hnutí). Přesně však měl Marinetti právo na tato přítažlivá a rázná nepřesná generalizaci: Již a tak, co bylo vřít svoboda, jest patrna, jak intenzivně a iniciativně manifest Marinettiho vřel přechod na věk moderní tvorby.

Vzpomínám na jeden rozhovor s Marinettim v krátké předcházející kapitole. Marinetti vyhlásil, že v době, kdy se pohybil v Miláně skládal pro moderní dynamickou a vřelostnou poezii, byl Apollinismus ještě symbolizmus či permanentismus nebo futurizmus, což



Henri Matisse

Je jedno; oděval jich vešle nadrovnou Matisse a vyměnil s ním postelou Baccusa. Pak ovšem, když Apollinaire přišel Picasso provedl v malířství analogickou revoluci jako Marinetti v poezii, Apollinaire, jenž se obdivoval Picassoovu geniu a stal se propagátorem kubismu, postřeh, že se jeho sympatie ke kubismu srovnávají se symbolického-parasociálního teoretikem básně a „Alcauda“ a viděl se tedy znovu referencovat svou prosodu. Tu přišel vyměňování „Slov na svobodě“, jenž při dobré nepochopení, a schloval znovu osvobození slova v grafické znanosti svých „Calligrammů“. — Je očividno, že tento Marinettiho výklad je osobní a souzřetý: kryje se se skutečností spíše chronologicky, tedy na povrchu, než v podstatě; není však sporné, že Marinetti a sdělení Janů futuristických básníků Itálii (Belfiori a Pallareschi přeložili, rovněž i Ugaretti a Govoni) jakož

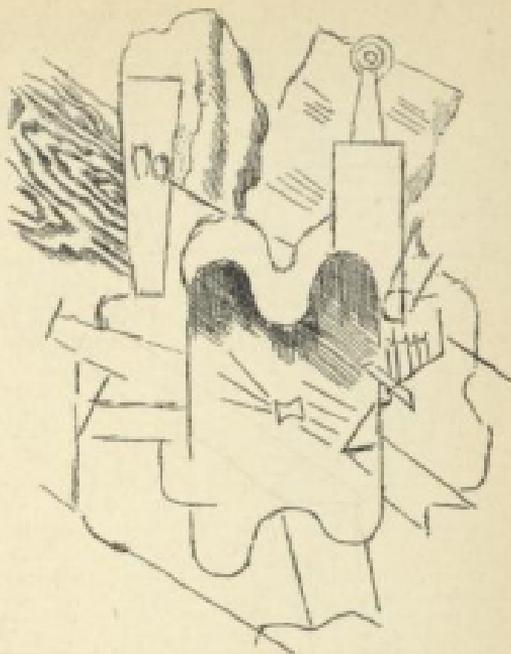


Roger de la Fresnaye



André Derain

(Dřevoryt z knihy „L'Enchanteur Pourrissant“ 1909)



Illustrace ke knize

Max Jacob:

„Nápis de Stranice“

I kultu futuristů a avangardovců a po případě i malíři futurismu dovedli zastupovat vše a toho, co bylo smysluplné, celistvé a duchovní postřehů.

Je to doba umělecké revoluce, jakožto dosud historie nepoznala. Picasso, nejvíce a nejgeniálnější revolucionář umění, vyhledává se obzvláště a neroztržitě meziky obrazové struktury, přechází k vytvoření čistě tvarové a barevné fantazie, optické lyrické poezie, přibíhá ke staré k tvorbě, jaké byly vytvořeny od divoké Afriky a Oceánie. Má obzvláště koncepty a formální ideje, odlišné a renasce. Zlom a změnování. Používá formu bez předemitého, zobrazení, nepodobnosti výjimečně, používá čistě tvary a barvy jen pro estetické a lyrické smysl, které vzbuzují, používá, vyjadřuje ilustrativnost i anakretu, jen prostředky lyrických a lyričtějších, aby se dostal emocionální sílny důležitosti psychika. Za tímto epilogem s Georgesem Braquem dopřít k disociaci formy a ke kompletní abstrakci jakéhokoliv naturalismu a iluzionismu. Sde cestují se Picasso a Braque, a s nimi i ostatní kubisté, a kraj-

nosti douvadně vytvářejí umění. Malířství přestává zde být malířstvím v duchovním, t. j. rozumovým pojetí, a Picassoův čin znamená vlastně definitivní zlom zobrazeního a iluzionistického umění (dříve bohuže: formala), jak zabíralo celá tisíciletí, od jeskyňských maleb až k Matissovci. Kubismus je vyvoláním emancipace formy a barvy; zároveň zlom starobného formálního intuitivního malířství a erod nové optické poezie. Cíl této vývoj malířství, které přestává být malířstvím v historickém smyslu, a moderní poezie, kterou vytvořil Apollinaire, je v podstatě přesně darwinistický: od opice k člověku, od nepodobnosti a optičnosti k samostatnému lidskému, lyrickému výrazu, od facimile a reprodukce ke konceptu a produktu. V době, kdy kochal a rozložka převládá dokumentární a spravovatelské funkce, informativní a ilustrativní postlání obrazu a knihy, odvrhává se kubismus převládá smyslenu spojitostnou umělcovu mezi uměním a přírodou a starý problém malířství nové: jako tvorby stávkou takto se vlastních zájmoch.



1919

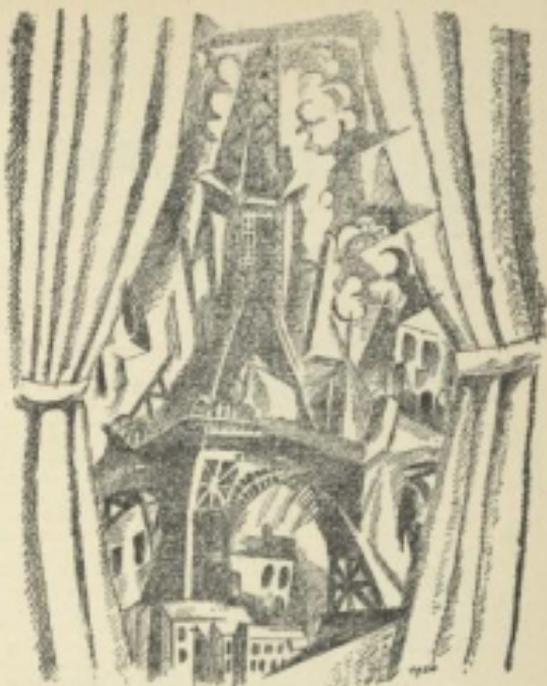
Kubismus vynalezl, v rozhodném momentu dějla umění, novou doménu malířství: svět tohoto malířství je charakteristická čta, že všechny podmičky a všechny možnosti jeho existence tkví v něm samém a následkem toho může být spojen se skutečností přerušena. V kubismu předešl jsem pochopil, že pokud nějaké umělecké postoj je vůbec takovým spojením a má je za cíl (naturalistická malba), je obrátek ve své historii a je vlastně subradikální jazyk. Kubistická revoluce je souměrná sáňka malířských divarů historických a zároveň agalidem nové epochy historické poezie, nachází se vzhledu věk, na hnutí, divnosti, na dokonalosti; poezie, která šije svými vlastním životem, pulsací a rytmem barvy. „Co odlišuje kubismus od předcházejícího malířství, což to, že není uměním imitace, nýbrž koncepcí a touží se povznést k tvorbě“ (Apollinaire).

Obrátek poezie kubismu, obnáší díla rekonstrukce a obrátek malířství, nvyznání se vůči a sítě historického, byl subgenetický jazyk. Na hnutí, divnosti Picassova a Braqueova uzavře se štěpím skupina malířů a vzniká malířská škola. Kubistické chápe obráz jako předmět, jež uvádějí lyrické síly. Všecky prvky jsou naplňují malířů dovoluje, se podmičky, že rozhodne lyrické síly. Picasso a Braque přibíhají se novému směru. Směr abstraktní malby a rytm obrátek poezie, tedy jazyk malířství: má se těm-

to cílem bezpečně, krok za krokem, metodicky. Po zvolení stává se teina teoretická možnost; Matisse a Gleize protáhli v. 1912 ve své knize o kubismu (první knize o kubismu, která byla vydána): „Jsem zprvu primitivní předcházejícího umění“. Delaunay odložila obráz v. 1912 oběhli malířství o kubismu: syntetický a abstraktní obráz. Děle hrozdících je kubismus, jež určila poslední postoj nejen a naturalismu, rozhodně, vanešně, přímě díla přibíhají se dokonalostí křepala. Je to což vaneš jazyk malířství malířství.

Tato kniha málo přinesla od poezie podmičky vpravení boj a vzhledem, a kritika, a vzhledem akademismem. Bylo popíráno slopi a prohlášen obrátek. Bylo to šitě umění. A jazyk se šitě umění, rozložil se kritika, že prohlášenem staré malířství se vpravení. Vaneš hovorů amozila.

Vyměškem byl přibíhání kubismu vlastně jít před vpravením. Uš se zaměřem název „Kubismus“ vštane malířství šitě vpravením na Matisseův vzh, zaměřem v „Gil Blas“ kritičem Louise Vauzellesem, velmi nazýváme aplikacem moderně kněti, jež má v Mosch 1904—1905 vpravení vpravením vaneš „de Fauve“; v. 1908 byl totiž Matisse v jazyk Podmičkyho vaneš, kde byl odlišem obráz Georges Braque: „Matisse sur la colline“ v oběhli tak se. „Kataque“, tedy obráz šitě odlišem vaneš, a Matisse



Tour

à R. Delaunay

Au Nord au Sud

Zénaïk Nodir

Et les grands cris de l'Est

L'Océan se gonfle à l'Ouest

La Tour à la Rose

S'adresse

G. Apollinaire

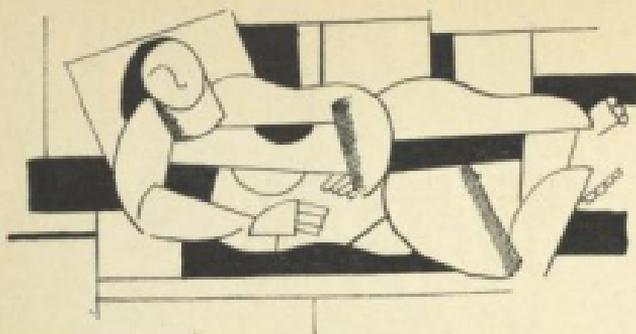
se o něm vyjádřil: „encore un tableau avec de petits cubes“, a kteréhožto výřku rasil Vascelles přednívkou „kubismus“. Stejně jako kdysi impresionismus, přišel nyní i kubismus nepřátelskou a výsměšnou, podstatně nezmyslnou přednívkou za své přilimé.

Vělká manifestace kubismu, sál č. 41 za Indépendants v. 1911, probouzí bouři odmítavé kritiky. Reakce bojuje výsměškem i faktickou persekucí, revoluce se opírá pronazuje bojovnou silou mládeí. K vělké kubistickém sešberém v Salonu d'Automne v. 1912 je v poslanecké sněmovně skandalózní interpelace. Tehdy pravil poslanec Marcel Sembat ve své historické výměně též: „Podřizování salonu dostalo se slávy křti předložením skandálu, a za tento skandál vělké kubistickém malířem“.

Brutální reakce se znenamuje. Nepřátelství obchodníků s obrazy kopuje a dohře pletí protikubis-

tickou kritiku. Ale za nové kubistické malířství bojuje a silným řada upřovatelů a bdníků: Apollinaire, Salmon, Raynal, Mercereau.

Kolovně a heroické doby kubismu . . . Apollinaire propaguje a vykládá díla svého přítele Pablo Picassa, jezdíl tehdy, než získal alespoň jakési podpory u obchodníků s obrazy (Kahnweiler), v naprosté chudobě a neměl ani peníze na harvy a plátna, právě tak jako mazel ostředé kubisté: obitavý Van Dongen, jezdíl sál už šepčt v masdní společnosti, dával jim své obrazy, aby přes ně znovu malovali. V té době plše Apollinaire nosetně předmluvy do knožních kubistických výstav v Paříži i v zahraničí, podporuje literárně „Secton d'Or“, polemizuje v „L'Intransigeant“ s protikubistickými pamflety pana Vascelleho, vede vělkou spolegetickou kampaň se Picassa, Braquea, Légera, Delaunaye, Grisla, Archipenka, Duchampoa, Chirica, Glizeea, Metzingera a ostatní, vy-



Fernand
Léger

Femme aux couleurs
légères, ob., Fernand
Léger

(G. Apollinaire)



mlé Slásky a přednáškami, vydával a nakladatelem Eugène Figuière své „Méditations Esthétiques - Peintres Cubistes“, včetně přílohou nového drabu malířství, úplně odlišného od kubismu, jenž bude mít toliko barvo, rytmem a analogiemi s díly buchebními, a kterému dá jméno „effluve“, spatluje v Orléanu, jenž přispěl dvě strany k ipše, vyznívaje se obličejovými a proslavenému polku ande, veze tvrdě manželství, odvědí obzery, vmlázce rytím a tváře nových barvo. Když 1912 Frank Kupka vytvořoval obrasy nazvané: „Fuge a deux barvách“ nebo „Tvoří chemacitku“. Apollinaire poděvil svod artistické malby, k mlé se přilíkal i Delaunay, Brauc, Kandinskí, Roussel a J. — A zároveň objevuje celistva Henri Rousseaua, v době vzniku abstraktní optické poesie posledního malíře: Rousseau byl více „objeven“, jak vypráví legenda, Jarrym a Guermontem, ale Jarry se ani více obdivoval a uměl i vynikal prostěti Slovka mlé velikosti díla; nazpval jej: le misticque Rousseau. Objednal od Rousseaua Hraffu, kterou publikoval v středním časopise „L'imagier“, jenž tehdy redigoval s Guermontem. Ostatně mlé Ganguin se obdivoval majestátní formě se celistvých obrazech. Avšak Apollinaire jenž dorozil mlíkovat mléka, šlozeta a prostota tohoto posledního malíře, dal mu mléka v dílnách francouzské malby, která mu přišla: vedle Seurat a Cézanna.

Bojovník avantgardy kubistů, v čele s Apollinarem, malba vlnavati mnoha práce energet, polemice a propagaci. Maristeti a vlnití futuristé nepřestávali zaplavovat své velké letky. Také Apollinaire vydával v jejich řadě slavný manifest „L'antitradition futuriste“. Apollinaire stávil se tak dokonce spociel kubismu a futurismu: kuzaminací obou uměří vzniká odhový kubo-futurismus, jenž stávil se tehdy výrazem nového evropského do-

Albert Gleizes

86

cha: ostatní Pafis, majci Apollinaire a Delaunay, započtebovala více futurismu.

Apollinaireova díloha v decisivoí chvíli vřvoje umění, osvícené pojmenování „kubismus“, jest zároveň stejné slavné jako nevděčné, právě tak vesele, jako nebezpečné: díloha iniciátora, vůdce, učitelů. Tam, kde se apollinairé historie přičinosti, setkáváme se s Apollinaireovým jménem.

V té době exkládí pro propagaci, pro vřboj k odboi moderního umění Jaros a bouřlivého revol „Les Soirées de Paris“ (1912) — a tyto tehdejší večery Pafise byly večery světa. Ml zlostei tohoto lína snlí Salmon, René Dalin, André Billy a Tadeu. Druhá serie, po odchodu André Billy — jen v redakci představoval konzervativní element, vsaf v vydavateli Apollinairom a Jean Cézoum (= Marc d'Outingen a Féral) pobojovala vlastní „boje o zítřek“ mezinárodního kubolovismu. „Soirées de Paris“ staly se paláci té revoluce obrody, kterou Apollinaire pokřtíi „l'esprit nouveau“. „L'esprit nouveau“, což, co se neví definovat, ale co evidentně existuje, duch obnovy, vyznání, experimentu, hledání, duch všeobecné tvořivé kulturní revoluce, tmo l'esprit nouveau, dráh Apollinairnovi, našel své nejživější vřboz na letech své revol: sňalki učitel „Soirées de Paris“, s reprodukci díl Mathise, Deraina, Picassa, Braque, Légera, Vlamincka, Archipenka, Chirica, Marie Laurencin, Henri Rousseaua a j., s prvotní básněi Cendrarsovým, Max Jacobovým, s prvotní pokusy Papilio a Alberta Savioia, přispěvky Rock Grey, Léonarda Pica, Maurice Raynala, předstávají zároveň a podobně časopisem „L'Esprit Nouveau“, jen s jménem nazvali, že chce pokračovati v Apollinairově smi, nejvýznamnější časopisecký čin v dějinách moderního umění a jsou vřetku příkladem a vzorem všem opravdu moderním uměleckým revolm. I „RED“ chce se s hodoci dovolit jejich příkladu.

Tědy tato avantgarda „de l'esprit nouveau“ přezna svůj hlavní štáb a ústředí stan definitivně na Montparnase. Zde, nejprve v „Closier des Lilas“, podobě v „Café du Dôme“ a v „Café de la Seconde“ usídila se nová bohéma. Nebyly to už bohémské krčmy, sametové kabáty, dlouhé vlasy a vlnití kravaty à la Lavaillre, co vyznačovalo tuto civilizovanou a stivitelou bohému. Apollinaire svědčí Montparnase a jeho bohému ve svém improvizovaném románě „La femme assise“, jen byl vydán až r. 1929, po básnické smrti. Je to román ženské postřivosti a líl, jaká žilí v prostředí Montparnase, v té kosmopolitní umění, kam denně přicházi karavany cizinců, šíl, kteří doznávají se viděti talent ve své lemočnosti a chřipnosti: „Montparnase se stal pro malíře a básníky tím, čím byl před 15 léty Montmartre“, píše na Apollinaire a kreslí jeho pod-



Robert Delaunay



Kresba pro časopis „Duk“, 1923

Robert Delaunay

hitem se posadil románek Elviry Gouletové, brádky, která je vaučkou mocomonky Pamély a obce, pod vlivem pševrnického stavismu, usnadnění monochromatické barvy, aby mohla skočit svou romanitou a eskizován erotickou chůzí. Vlnění a mocomonach, kterou Apollinaire do tohoto románu vsadil, je vlastně umělecká hra: bylo to posadit rukopis, pochopitelně asi a dob „L'Héréditaire et Cie“. V tomto románu šlo Montparnasse se svým dekadentním veselím, se svou III, se svou uměleckou malířskou: je to hra, kdy tango dotýká světa, kdy, jako se šel Gouletto, je vkomonem vlněním karmeni. A to, to byl „Moulin de la Galette“ se Kasaiořských šelů na Montparnasse, střed se na Montparnasse vlněním tanců „Bal Bullier“. Šel schůz se společností, která se setkává kolem Apollinaire: Delannoy se svou obcí patří mezi nejpravděpodobnější sdělovatelky Bullier; sdělovatelka postavou je v této společnosti zapomenutý obchodník Arter Graven, přičemž sponou Gouca Wilera, jen přišel v časopis „Maitrezen“ francouzského učitelka světa strážce, André Gide. Tento boxer a anarchista uvádí teoreticky i prakticky boeing do moderního umění, vyvolával v tancovních sdělovatelkách a dovedl kpti vlněním i jako umělecký kritik: psal malířskou správu šlisky a romanu. U Apollinaire se scházeli všichni karmeni středů: Camille, Max Jacob, Picabia, Archipenko, Gleize, Léger, Klee, Kubicek, Marc Chagall, její přivedl a „objevil“ Cendrars (Chagallův štepovatel: Apollinaire — Walden — Cendrars — Camille je v této době), někdy se přiblížil Larionov, Gouletová, Drcin, Viking Eggeling, a především to vlněním svou vlněním světa umění: Marie Laurencinová. Obito Apollinaire vyprávěl ten sdělovatel bulion, šel se stalo tak av. „sedobit francouzské umění“.

● Apollinaireovo heslo, které předal příjímá destilací: Pasprit mormon, někdy uvádí sponouvanou tubofuturismu, znamená univerzální vůli k novému životu, k převratu hodnot v umění, v hudbě, v poezii. V šel stojí básník, básník slova i básník barvy, Apollinaire a Picasso.

● V jedné umění, básník, ad karmeni povídka a „L'Héréditaire et Cie“ šleme se sdělovatel: „Justin Prékrom, postavou v obrazy života na hranicích s uměním, byl malíř. A na hranici této povídky a uměleckosti a sdělovatelkou obrouku stojí: je je šelba „pochází na obrazy umění k hranicím života“. Jako by tu básník uvádil se Felix Picassa: tak přivedl je polohouvé jeho uměleckého světa. A sdělovatel přivedl her se domnívali, že tu přeplyne svůj vlněním svět: je to opravdu střed Apollinaire. Všichni básníci šel Apollinaireho je opad a vyjádřen šelba slovy. Apollinaire postavil sebe a své



Georges Valmier

děle na obrazy umění k hranicím života, on, jenž jako vlně Nervalů a Rimbaudů, byl sponou jako básník obrazy života na hranicích umění.

Apollinaireovo básnické dílo je mnohonásobně reprezentováno básnickými obrazy a přibývá a šelba sdělovatel poezie. Apollinaire, „jenž barvy a tvary přeměňoval v slova“, je znamenitým světovým básnickým typem. Jistě se nešel bez předchůdců a uváděl se šelba sdělovatelkou vlněním vlně: „Alceus“ ukazoval se šelba sdělovatelkou Nerval, Heineho, někdy se šelba sdělovatelkou, šelba se šelba a uměním do konce se Laforgue, její sdělovatelkou sdělovatel „Calligramme“ malíř šelba s Whitmanem i šelba s Marinem, jenž přivedl se Picassovi, se Delannoyovi. Povídky z „L'Héréditaire

Fernand Léger

1919

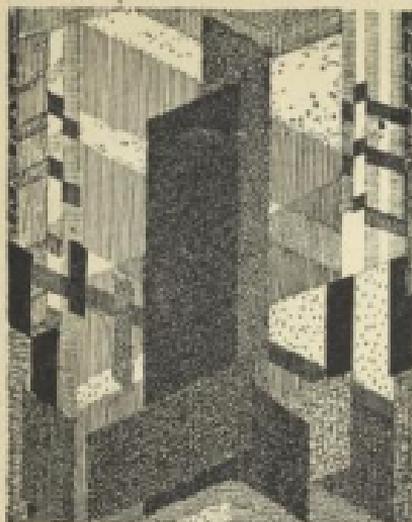


(Élément mécanique)

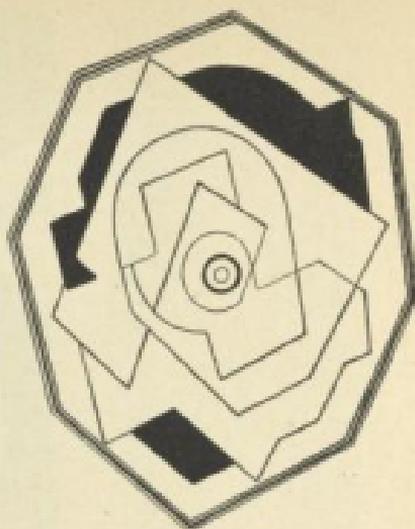


JUAN GRIS

que et Cie" mají hodně analogii s Poem, Villiersem de l'Isle Adam a s Marcellem Schwobem. „Manifest de Tirsias" navazují na Jarvyho „Ubu-Roi". Leť a všechno vídů a z těchto parciálních iniciativ šel zřeh Apollinairova genia vznik syntheses, která teprve sama je velikou univerzální iniciativou. Apollinairo, jako všichni velcí duchové, je duch syntetický. Reviduje, saděná ultracitivou voľnoscí, všechny impulzy a náznaky, a ona tušed, jeť „vřel ve vzduchu", v tom elektrisovaném ozvěděl objevu, experimentu, svobody a hry, které se chvěly nad Montparnassem v letech vznikajícího kubismu — a dává jim definitivní a syntetický tvar. Je rezumé a rezultáta rozepřesných předchůstích iniciativ, objevů a dlouhodobého vývoje, a jako takový dostává k dokonalosti. A toto tvůrčí rezumé je velikou iniciativou.



F. Kupka 1925



Albert Gleizes

Jana opět u data 1913. Je to datum „Alcools“, nejvýznamnější básnické knihy od dob Rimbaudových. Neod to trojky seřazených veršů, ale kniha, která by mohla být životním dílem poety: vzniklá a bíláme 13 let práce, skoro polovina básnického života. Nejen po stránce atmosféry a intonace, i po stránce techniky jsou verše u „Alcools“ pozoruhodný symbolismem. Apollinaire užívá tu dokonce dohře tradiční osmislopné verše nebo alexandryny; má tu okrátné výřky máry a rytmy, jež se kombinují, střídají či propíjejí, ať už v pravidelných verších, v dialektích, v blankverzech či v strofách, ve středních řádkách a osmoslopných; právě tak jako v širokých verších bez aritmetické máry, bez rýmy i osmosncl, jaké se v Apollinaireově díle objevují častěji teprve v „Calligrammech“. Dvěry tradiční postavy, jako „Alcools“ často užívají, někdy sbírají velmi volně rýmy, podobně tla, jež využívají básně Rimbaudova. Jiný Apollinaire verše staré formy, přiče přičem uzavřel, uváděje trochu osmosncl a dokonce notoricky manipulací hravěji a neobdůrně protřepav a náhlými změnami rytmu, jež dlejí na sluch, vyvíjí nové přehrápané a nové sbírky.

Tradiční verš v Apollinaireových rukou postává strnulostí. A volný verš, jenž ostatně není nikterak rozumněm výsledkem symbolismu, upří byl márně a užívá ve všech dobách, stává se u Apollinairea, jako vlesky staré formy, plněm novosti a živoucností, upravené a neokroté volnosti. Z Apollinaireovy poezie daly by se vyvodit zajímavé teorie grammatické: stačilo by dokonce analyzovat po této stránce „Klémas“.

Datum 1913 je datum „Pisna“, splendorní hymny moderního života, která položena na úvodní stránce „Alcools“, označuje zároveň přechod ke „Calligrammech“. „Cestařitel“ prořel vstup do nového světa: „pod mostem Mireksa tebe Seins a mále Maku, na máj vzpomínám, jsou radostí po skřemtu“. Od „E s u r“, této básně a zároveň své glabrototérské rhapsodie, jež je Apollinaireovým „Opřím koněm“, je přímá linie ke „Calligrammech“: „Ene“ je vlastně první Apollinaireovou básně seznámil se nikterak a přičejí tradice a odvažuje se jí naprosto věle.

Isač první verš „Pisna“ začíná v básnickém

Jedí jen vyměněnými částmi osového výřezu, sňatí jedí dusak je všeobecný. Nechtí to říct, ale naproti nutnosti a nevyhnutnosti, že tyto vyměněnosti akceptovali vlniční moderní básníci: povaha Apollinairových básní přímo vyžadovala číselnou interpunkci. Měsáč-N máte slova, máte vědomí a tím máte podvědomí, ani škrty, ani ušky, není-li, jak potlačil Biron, den od noci odříkám škrty, proč vnesouví interpunkční básní a přerušovat případně svou lyriku nutností příležitostmi a číselnými. Číselnou interpunkci umělejší otvorený systém básně: básně se sestává mnohačetné přívalem lyrické léry, vysvětlím a podvědomí; vztahují se ada logické přehady a příhrady myšlené, proto vylučuje se tu interpunkce, jedí je pomeškom logické artikulace. Verše bez interpunkce sestávají se jako jediné vlny či polytonné obrazy a imaginativních citových asociací, škrty obrazy vzájemných míř logiky, tvoré, jaké-to disciplína podstatně anti-lyrická a příliš hravá, je světlá Apollinairova estetika. Poetické logiky, tedy poetické logické způsobu vyjadřování (číselnou interpunkce a rozvržení systému) a poetické logické způsobu rozvržení die konvenčních kategorií prostora a času, dovoluje básně jako jediný simultánní pohyb vnějšího a vnitřního světa; jeho obrazy, film jeho síl, větr, slábnutí, vřechů: básně se světa sestává, jak by řekl Bergson, básně intermitentní a simultánní.

V „Calligrammech“ Apollinaire „Jedí oběma světly epohy“, „Jedí svět, který větr, měščí se v všeobecné obrazy“, „Obraz se sestává jako poměrání, koléř před světem“.

„Nevzpírám tento svět ani ostatní koléř
Epohy všechny své vlastní možnosti mimo tento svět a koléř
Epohy tebe bloudit a radost tím sestít
— — — — —

„Klidím se vše příležitostmi
Nuda se dáte odstraňovat než baika o štěstí
Klára

Historie Guillaume Apollinaire odhaňuje budoucnost ...

Dík „Calligrammům“, byla nalezena nová poe-
sie, tato „slo příležitostmi“, Někdy „Calligram-
mů“, kteří by tu jedí bylo rozkošných, naturalistů,
postmodernistů? „Calligrammy“, tot „Jedí-signal“
Muziké evokace, film saděné, vzpomínka, text,
mlčí, sestává a věky, Důležitá slovnost a ob-
stojte důležitosti, slova lásky, opešné vnitru-
k a naděje nový lyrické poznání, jedí tu škrty
a realitické asociace lazaristické konzervativní a neo-
gluké škrty, a jedí básně neklidně vřechy, Nuda
commune, škrty škrty, a všechny škrty, škrty,
vztahování elementy v škrty škrty.



Sonia Delaunay - Terk

(model škrty)

Architektonický plán Calligrammů, tot škrty
obraz, poměr se od prvního oddílu „Gedra“, přes
lyrické škrty se škrty a škrty v Champagni, k
škrty oddílu „La tête d'acier“, škrty škrty,
od „Les Collines“, škrty škrty škrty a škrty
škrty, k „La Victorie“ a k „Le Jolie Femme“.
Jedí jen tu škrty, škrty je „Le Voyage“ ve „Fleurs de
Mal“: škrty škrty škrty.

V „Calligrammech“, jedí a „Alcool“ a „Bestiaire
ou Cortège d'Orphée“ (1913) a „Vitam impendere

Amari" (1917) tvoří celý soubor jeho básnického díla, přičítá Apollinaire:

„Nový způsob pozorování přírody a tlumočení přírody, který jest velmi originální“.

Tento nový způsob, který Apollinaire pokřtí v předmluvě k „Předm Třicetovým“ nadrealismem, není ani zdaleka naturalistický, poetický, nepodstatný. V předmluvě k tomuto dramatu Apollinaire píše:

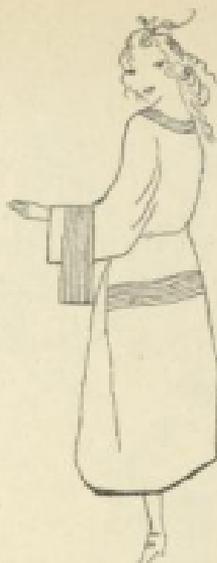
„Povstali jsem udeť oaf řáznost, která je mým způsobem tlumočení přírody, řáznost, jeť se projevuje podle chůzezí více méně melanancholní, smutnou nebo lyrickou, však vždy, a počíná je mi možno, slyšet vysvětlím, v němž je vždyť tolik nepochybnosti, aby mohli naslíšet nebo ušíšet a když je zjevně poetickým lidem.

Abych charakterizoval své drama, použil jsem, a odpovídám, novovana, což se mi přikládá přízka, a vypustil jsem si přilnaví jméno nadrealistický, „surrealistický“, což znamená některých symbolický.

Když chci říciť napodobití chůze, vynalezl kola, které se neproto napodobit nose. Takto dospěl k naturalismu, nevěda ani jak“.

Mělo moby kola, které diskontinuálně pohyb chůze nahrazení kontinuitním pohybem zvířecím. Tím, že na místo lidské moby a křehké chůze vynalezl člověk nový pohybový prostředek: jízdu kola, tím, že na místo imitace ptáčích křídél použil aviatika lidského vynálezu totale (aplikace letadla člověku), tím jedná nadrealistický. Tento Apollinaireovský nadrealismus není tedy nic společného se symbolismem, jeť podobně řečeno v metafyzice, ani s poetickým Bostonským surrealismem, jeť chce podati příklad nějaký vyřídit skromnější, nadřadit mu, podobně, balancování Apollinaireovský nadrealismu, než koncept umění úplně odstupující od lidských činností, jeť od díla jsou vzápětí vyřazeny estetickými a uměleckými kritérii, vytvořenými autorem a poetickými a náhlednými elementy, konstruace determinované těleho materiálu a formou; skutečnosti lidské, lidského přívodu, nějak napodoběný a odvezený skromnější přírodních.^{*)} V apollinaireovském smyslu je surrealisticke všelico moderní postkubistické umění, surrealisticke v tom smyslu je neapollinaireovské, superrealistické, stejně jako konstruktivismus a postivismus. Apollinaireovy surrealismu je významem Kubismu, Prvního Apollinaire: „Umění má býti trocha a někdy napodo-

^{*)} Paul Derensé ušíl pro apollinaireovský surrealismu vhodného epitheta: „surrealismu conscient“, viděný nadrealismu, na rozdíl od poetického Bostonského „surrealismu de l'inconscient et subconscient“, nadrealismu podvědomí.



Marie Laurencin

(model křesla)

boa; umění řečeno, kole křesla imitace; až po male dny bylo umění parastím skromnější, ale nový básně musí býti sama sobě světlem“, je to deliriovné náhlední princípl kubismu.

V dopise, adresovaném Paulu Derensé, píše Apollinaire: „Uvědomil vší doba, jeť vskutku špe poetičtí slova „surrealismu“ než „superrealismu“, jeť jsem ovšem užívá, Surrealismu neexistuje podob ve slovních a le a tím pakaději uprovozuji, než se superrealismem, jeť jest užívá pp. Slovo.“

K tomuto apollinaireovskému pojetí nadrealismu přiblížil se poetičtí programové vůči skupina básníků, sdružených kolem středního časopisu „Surrealismu“. Jejiché poezie, nevěrné apollinaireovským světlím, je organické pokračování kubismu a arivismu. Surrealismu deliriovné kole ve smyslu Apollinaireově jako transpoziční reakce do sféry poezie, diskurzí vůči realitě bez ideálního a abstraktní logiky, bez parastíbeho naturalismu. Surrealismu řečeno básně, kteří jsou autentickou školou Apollinaireov-



Serge Férat

(Mamelles de Tivolis)

von: F. A. Biron, Pierre Kowoda, Paul Dermée, Ivan Goll — toť poesie a kratoch — poesie.

Jako důsledkem kubismu jsou abstraktní, bezpřed-
měrné obrazy, tak by důsledkem začala modernizace
byly abstraktní a bezpředměrné básně. Ale u Apollin-
aire bylo by spíše možno mluvit o mnohopřed-
měrných básních. Žáde se, že básnický dramatismus
jeho „Calligrammes“ vznikl jistota kontaminací
kubismu a futurismu. Apollinaireova spekulace na
futuristického hnutí je ostatně dokumentována jeho
manifestem „L'Antitradition futuriste“.

Proto lze učiti u Apollinaireových básní zcela ter-
minus, když tak dobře píšeme na celý útoky a své
prose poesie poslední doby: kubofuturismus.
Tato velká poetická dohledatelní vyloučení svou

vše světa inkohorentně, ve fragmentech; účely lze
zřetelně, že v jisté této poesie je hodně impresionistič-
kých formestů, více Moneta než Picasso; teč, že
maluje slovy tak jako Monet barevnými obrazy.
Básně stávají se výrazem smysluplných emo-
čních detailů světa i silných skutečností, těžně do-
jem není potlačen a kontrola intelektu je až někdy
světoznalost. Klade-li se dělník, postí stádkem
abstraktivního kubistického malířů, upříte na mo-
menty instinktivní a dynamické, jsou-li básně bez-
profesionalistní rytmus detailů, je tato futuristická
styliska naprosto vyzrálá impresionismem.
Futurismus vůbec lze definovat jako totalní útok
impressionismu, jako jeho paroxysmus, jako jakýsi
„surimpressionismus“.

Chceme Marinettiho slova na vrcholů roků u Apolli-
naire novou tvůrčí: ideogramy. Apollinaireovy
ideogramy jsou propříčným vztahemová „duchy
předstírání“. Přesněji dívat na optickou, grafickou,
typografickou styliska básně, která se nepřívě, nero-
stává, která se čte, která toby se vedle znakem.
Shrnutí tedy jednotlivých básnických obrazy v grafické
znaky, obrazy pro potřeby moderních básníků stává
úrovň ideogramů a sestavení.

Tyto ideogramy, které povstali chtěl vytvářel Apolli-
naire žil před vřikou a příměřem názvem „Tahé
je jsem malířem“ (Anche io sono pittore), dával
a jednotlivých poetické obrazy, jsou typogra-
fické sestaveny v obrazy domů, vodotrysky, optické
vlnění, hvězdné noci, hravost, Eiffelka, rozsvícení,
dítě a ped., jsou hravost k spojání a stovčelné
poesie a malířů; což, co by k literatury bylo
v rámci poesie jako hrabě k malířů. Jako ku-
bistů lepli do svých obrazů pohlednice, nálepky, vr-
stěňky nově, aby státní došky skutečnosti, sro-
vna realita, transparentnost do světlých plochy,
účelů abstraktní osnovy svých plátnů, tak jsou
i básnické chtějí jednat jako kubistický malíř, vřadit
do svých básní šed kontakty se skutečností, raritě,
počítač znaků, a Apollinaireova „Lettre Oxide“
je důležitou vřaditím této značky; básně protiv
literárního dělníka, rapně, se strachem a světlé-
ním, která se čte jediným pohledem, velmi se si-
multánně čte jako plátno, nestěňky se od věty
k verš. Nam tu žil vřaditím jednotvořnosti a mo-
delitím detailůch vřaditím detailů. Optický pla-
kátový označ značky (a básnické at souppř a stěka-
ní vřaditím, prohodil Apollinaire), umístěna patř-
dynamika básně; na plátně ovšem jsou analyzy nové
trouť knih a jejich fotografická moment, v síle
obraz a text je organicky spojeny a vřaditím pro
maximální vřaditím přehledem.

Kubistický obraz se čte jako moderní básně. Mo-
delů básně se čte jako kubistický obraz. Když se
čte se čte se autonomně lyrismem přehledem
dílem Piccasovým malířů poesie, kubistický vřad-

Madeleine

Vztažkové vesměs

Fotografie
tak očekávána

Guillaume Apollinaire: Calligrammes

Duša, jako všechny revoluce, nespokojila se se svými výboji, překročila okraje civilizovaného maffiareti, podrobila si všechno ostatní umění, uchaňfetovala, božila, tance, divadlo a také literaturu se na stala její poplatnicí: nejen v těchto telegramech a v simulandistických básních Blaise Cendrarsa, jež na ně nasadil, nýbrž i v úvodu románu a v úvodu dramata navodil kulturním maffiá dalekoséšitě proměny; a je to opět Apollinaire, jež ve svých prózách a dramatech rozšířil tyto tradiční slovesné útvary a zahrnuje je neprodělní novotou.

Každá povíčka „L'Étrangerisme et Cie“ datuje se a dělá „Alkohol“. Je to sňatky sňatky

dedatky a dopřky k Apollinaireovým básním. Přivítá to, počítá tak jako v několika prózách, přepokročil k prvnímu vydání „Le Poète Assommoir“ atmosféra hinaromel, smutku, vřetědnosti, ghema, tanečků a džezových slávek. Tyto povíčky, jež dají vzpomínat na Poesi Villiers de L'Isle-Adam, jsou čtenářsky lákavé. Pět legend a pohádek, pět kriminalistických románu a historie a slávek apod. morie. V „Průběhu chodci“, jež je kniha ráhýena, je podána legenda o Akasovi sláhou osuvených sípčků: a se zarmoutiví v Franci kniha, na hizaromel, sňka před hradišskou katedrálou, „schabeh“ dobrodružství a Vítězů Žlána, smutku gheta a šev tanečků hampciř. Tak přece jež čít i Poesi i v jeho „Pásmo“: „V schabech vzatovčičkých sípč

Průh Jindřich Hájek

iracionálně protiradikalnosti", a jeho kritika, v níž se projevuje své lásky a nesdílení. Osmalá, nemalá kapitola literárních pseudokritických rozprav o divadle, a volání veštlí: „Le Poète Assasinié", jeho vlnění svou groteskností a hyperbolicitou, husem Apollinaireovy satiriky? Tyto hyperboly, tyto antiradikální kritiky a satirické výzvy, přetvářelky, ale silně karikované, byly určité legitimní potřebou historické chvíle, v níž se rodily. Měly své raičson d'être a šílené postlání: utvářaly novú evropskú generaci neobhraněných perspektív.

Apollinaire byl velkým vynálezcem. Vynálezci si vždy hledí pro vlastní záhva. Obecněmno nerádo chápá, že v hry, a vígna a se záhva volání loží počata novú hru. Hravost a veselí Apollinaireova díla jsou pro hošky a kritické kasellie podstatným znakem. Mnozí nedovědou Apollinaireovi odpovítí, že jeho vřta byl tak nesmělý. „Stadla, aby napal básně, a smrdí se novú básně, vydal vlastně jen dvě knihy, „Alceste" a „Calligrammes" a velkého moderní poezie našla vzrůstaci". Připravil silněli ruket, které vznášu zaplodevati, oskvali básnickým morem silou vzrůstajícího Paříž malířů a pošt, obkvali všeobecnou pozornost Evropy na novou francouzskou poezii, znovuobjevil Rimbauda a přičlábil k němu i k sobě nadšen mladých básníků — a nadřazen silně hodnově poezie, opustil sám světěly.

Před desíti léty. Byl podoben, žeť jest obdobím smrti básníků. Zastaveno například ve Flandřích, na Sommé, v Champagne, a Apollinaire, jed notično

tema, se podřavil a nebezpečně zraněn, umřel, v dušech, kdy Paříž šla za koncem evropského krveprolití, ve volce pobouřila na boulevardu Saint-Germain se španělskou chřipkou . . .

Umřel, jediný velký básník volce. „Oj jeho smrti odšlo nám v Evropě světlo: Věšel lidstvo, že se něco stane v malířství i v poezii, jed epí v jeho smrti, ale nešlo se nic . . ." (Soupart).

Ze notično o jeho smrti zvenala i jeho matka a dala zpráva o smrti jeho bratra Alberta v Mexiku. Apollinaireova smrt připravila Francii a Evropu o nejmodernějšího básníka umřevnosti, o archaického revolucionáře, a silu občanské aktivity, která vyzrůpuje a římcu literárního hodnocení. Apollinaire je nám vzrůstalem naše „Nového ducha", se jeho vřta-uvrli dosud v jeho silou bojůjme, Apollinaire je nám osou vřta moderního básnictví: jeho dílo je moderním, od svého šarajeme novou du moderní tvorby. Du přiznávající, v níž pracujeme a šijeme. Na hřitavších duševních cestě stálie se setkáváme s jeho duchem a dílem. V dělnických i silněvých zápasích proti třídnosti našedimismu a pasivismu, proti tradiciionalistickým a profesorským pověrám, jsme přerůdili, že bojujeme jeho bojí. V Paříži i v Praze, ve městech, která šijí v jeho básních, v jara vřtaobně vřtaobně a tvrděho jara umřel, vřtae setkáváme se s jeho vřta i s jeho šedivem. A Apollinaire našim smad hodovaje a celistvém Rozsvícenem, jak si to stěli ve vřtaích, které napal jako epítal temota posledního malíř . . .

† HENRI ROUSSEAU

Guillaume Apollinaire

TY NA NÁS ČEKÁŠ MILÝ ROUSSEAU

POZDRAVUJEME TĚ

DELAUNAY JEHO PANÍ PAN QUEVAL A JÁ

PROPUSŤ BEZE CLA NAŠE ZAVAZADLA U NEBESKÉ BRÁNY

PŘINÁŠÍME TI ŠTĚTCE BARVY A PLÁTNA

ABYS SVOU POSVĚCENOU PRÁZDĚN VE SKUTEČNÉM SVĚTLE

MOHL VĚNOVAT MALBĚ JAK JSI KRESLIL MŮJ PORTRET

TVÁŘ HVĚZD

Robert Delaunay a pan Queval, Rousseauův šedník, získali na hřitavě Bagneux Rousseauovi hošky. R. 1913 sochař Baccus a malíř Otis de Zarre vytřepali do náčrtového kamene tento epítal, jeť sem Apollinaire napal tužkou

Listopad 1918

(† G. Apollinaire)

Jaroslav Seifert

*Byl podzim, císař vojáci
obsadili krásnou vinici,
namítili děla, skrytá v keřích vína
na něžná šedra Giocondina.*

*Viděli jsme zemí ubohou,
vojáky bez rukou a bez nohou,
ale nikoli bez nadějí;
hráky pevnosti se otvírají.*

*Pod listem oblohy, plně vůně
je město a v něm básník stůně,
okno otevřené v podvečer.
Tu je přilba, šavle a revolver.*

*To město není sice mojí vlastí,
plyne tu řeka bez účasti,
já tu však plákvál pod jedním mostem.
Tu je dýmka, péra a snubní prsten.*

*Chrlíci na římsách katedrály
špinu nebes zvracejí nad kanály,
naklánějíce hlavu do ulic,
potřásnou trusem holubů a bačubic.*

*Bim — bam zvony vyzvánějí,
tentokrát zcela bez nadějí,
pořádní průvod ubírá se
po hůlvárech na Montparnasse.*

*Vlny na řece to pořápsly ptákům,
ptáci vyletěli ku oblakům,
zpřevali to hvězdám ve výši
a hvězdy večer nevyšly.*

*A Paříž, celá tak jak byla,
v noc hlubokou se zahálila.*

O SMRTI GUILLAUME APOLLINAIREA

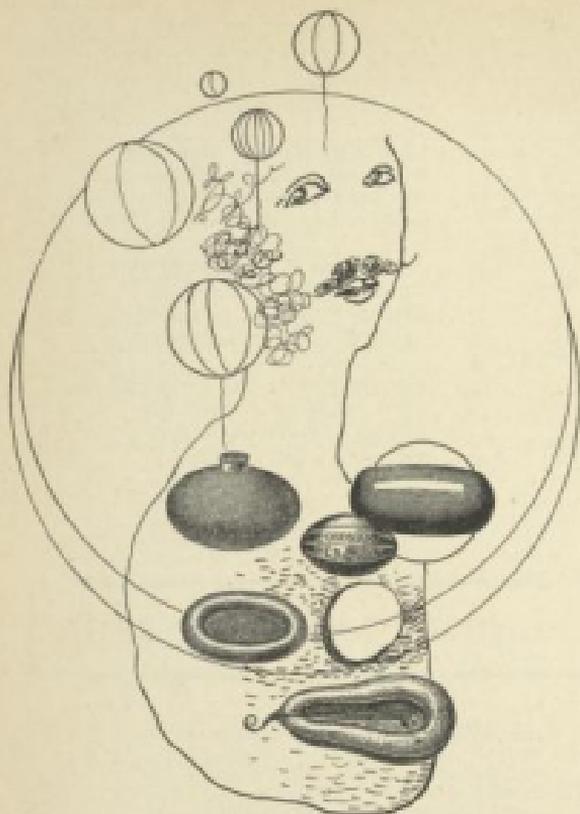
Tristan Tzara

*nevíme nic
nevíme nic o bolesti
božské období mracu
vrývá dlouhé stopy do našich světlů
spíše by miloval radost a vítězství
moudří v kleci pod klíčovými smutky
nežse nic dělat
kdyby zlatě padal do výše
kdyby u nás vycházelo slunce v noci
aby nás zahálalo
a stromy by visely dohů se svými korunami
— jediný ptáček —
kdyby ptáci byli tu mezi námi aby se sklátili
v tichém jezírce nad našimi hlavami*

MOHLI BYCHOM PŮCHOPIŤ

*smrt byla by krásnou dlouhou cestou
a neomezenej přednášný maza, vavíva a kosti*

(přel. J. N.)



Tereza-Tirésias

Ilustrace českého vydání „Průl
Tirésiových“, Nakl. Odeon

Humor „Průl Tirésiových“

Jindřich Honzl

„Ačkoliv chleba jsem se ke své hostině — a divadelním umělcům bez velikosti a síly — uchýlil jsem před válkou dlouhá večery — a umělcům poskytl jsem a zhouby — jed chleba více křeh, ale ne vydatnější.“ Tak charakterizuje Apollinaire v Prologu k „Průlu Tirésiových“ situaci dramaturgie předválečné. „Ukazování křehů“ — to je dramaturgická ročníka příklad „Marty“, „Růžky Jáře“, „Lada“ — to je toulavky delamovací všehož vědění formalistické správy o názorech, státních a uměleckých, to je hypo-

chondrický výstřední lůžem strach před životem a vyvolání v občanstvu strachů a hrůzy „Bavilské Edikce“, a nejvšednějších šarhů a politických odvodů. Vážnou společenskou analýzou dramati Carrerových, Bouchéřových, Ameyrových, Mirkovových, Holanových — to nebylo již dramaturgie, to byla sociologie soustředěná určitým společenským úkolem; rozvedem, státním, správním — a tento soustředěný a těžký i zarmocňující šarh mohl „jednoduchou sociologii“ odvést světu, divákovi, předtím že si soustředěný správně šarh, náhodně našel, nebo namoc společenského úkolu, již bylo nutné šarh vypracovat, organizovat a náhodně šarh — to zahrabovala v těch to předválečných tragédiích ty státní řeckého dra-

GUILLAUME APOLLINAIRE

PRSY TIRESIOVY

(Úryvek)

Tereza

Nikoliv pane choti
Nedonucíte mne slych dělála co chcete vy

Sýkot

Jsem feminista a neuznávám mužovy
autority

Sýkot

Ostatně chci jednati podle svého
Dostí dlouho již dělají si mužové co se
jim líbí

Chci konečně též bojovati proti nepříteli
Mám chuť státi se vojákem raz dva raz dva
Chci válčiti (*Hřmotič*) a se roditi děti
Nikoliž nám manželé vy mně již nebudete
poroučeti

*Pokloni se třikrát, vždy obrácena
k občerstvu*

Do megafonu

Protože jste se mi dvořil v Connecticutu
Nejsem ještě povinna vám v Zanzibaru
vařiti

Hlas manželův

S belgickým přívukem

Dej mi kousek slaniny jářku dej mi kousek
slaniny

Rozbitý hrnec

Tereza

Slyšíte ho myslí jen na líšku

Má nervový zážvist

Ani netuší ty hlupáku

Kýchnutí

Ze bývalí vojákem chci býti umělcem

Kýchnutí

Ovšem ovšem

Kýchnutí

Chci býti též poslancem advokátem
senátorem

Dvoji kýchnutí

Míním presidentem republiky

Kýchnutí

A jako chirurg nebo psychiatr spíš
Chci zhroutil Evropu i obě Ameriky
Vařiti však a roditi děti to je přespříliš
Kdák

Chci býti matematikem filosofem
chemikem
Groomem v restauracích telegrafistou
žháčkem

A zlíbili se mi až nuda zabnat smím
Starou tanečnici a velikým nadáním
*Kýchne, kohtá, nařev napodobí hluk
šlehanice*

Hlas manželův

S belgickým přívukem

Dej mi kousek slaniny jářku dej mi kousek
slaniny

Tereza

Slyšíte ho myslí jen na líšku

Krátký papávek na duši

Tak si vzmi posvícenského stáříjku

Velký bučen

Ždí se však že mi vyrábějí vousy

Prsa se mi odpoutávají

*Sířič vyklíkne a ronevře bížou, ve
které objeví se prsy, jeden červený a
druhý modrý a když je uvolní odítěnou
dva velké balonky, růžovou však uvá-
zány na provázku.*

ODLEŤTE PTÁCI MĚ SLABOSTI

Et cetera

Jak jsou krásné ty ženské vusdy

Něčně a plně tak svědí

K nakounutí

*Zachyti provázky s balonky a kraje si
s nimi*

Zanechme však hlouposti

Neodléváme se veduchoplavectví

Vědecky je výhodnější jednati otmoště

Nefcit je celkem vaše věci nebezpečnou
Proč je lépe obětovati krásu
Která svádí k hříchů
Zbavme se proutě

Zapálí je s ný vybuchnou; potom se
rozstomíle ukážíme, udělá na obecnos-
tvo dlouhý nos a hájí na ně míle,
kteřé má ve svém divátku

Co se to děje

Rostou mi nejen vousy ale i kníry
Hřadí si vous a nakrucuje knír, který
ji mále vyrůstí

U děbla

Vypadám jako obilná pole očehávající
šací stroji

K čertu cítím se mužnou
Jsem hlábec vsepjatý
Od hlavy až po paty
Jsem býk

Bez megafonu
A buď zápasník
Proč se však vychlubitovati
Se svojí karierou hrdino
Schovej své zbraně
A choti můj jení zbabělejší ješ
Povykej na mač
Jak choel

Stále kdákajíc podívá se do zrcadla na
křosku s novinami

(Prof. J. Seifert)

Guillaume Apollinaire: Básně

Strom

Frédéric Bouquetovi

*Zpívá si s ostatními a zatím fonografy taní kvapík
Kam se jen poděli slepci kam odešli
Jediný list co jsem si utrhl se mi proměnil stokrát fatou morgannou
Neopouštějte mě v tomto davu žen na třilíti
Ispahan si udělal nebena z kostek modrým smaltem vykládaných
A já stoupám s vámi po cestě v okolí Lyons*

*Nezapomněl jsem na svou zvonku starého známého prodáváče lokočicovky
Slyším už nyní ostrý hlas jaký bude mít
Kamarád který procestuje s Tebou Evropu
Aniž se znal s Amerikou
Dítě*

Strážné tele visící v masném krámu

Dítě

*A tato písničná periferie kolem chudého města tam na východě
Čelník tam stál jako anděl
U prahu bédného ráje
A tento cestující epileptik s pínou kolem úst v čekárně první třídy*

Lalek Jezovec

Křišče-Ariadna

*Zapřáli jsme si dvě města v sibiřském rychlovlaku
Cestující s klenoty a já střídali jsme se ve spánku
Ale ten kdo bděl neschoval své nabitý revolver*

*V Lipsku jsi chodil se štítkem ženou převlečenou za muže
Intelligence takhle vypadá inteligentní žena*

A sezapomínáme na legendy

Dobrá vůle v tramvaji za noci v liduprádné čtvrti

Jak jsem stoupal viděl jsem honbu na zvěř

A vyťahovalo se nastavovalo v každém poschodí

Mezi kancey

Mezi postrobarevnými šaty ve výkladě

V rozřhovaném uhlí pod kotlíkem prodavače kaštanů

Mezi norskými loďmi zakotvenými v Rouenu

Je Tvůj obraz

Koste mezi blízcami ve Finsku

Ten krásný černoch z ocele

Nejvic tě zarmoutilo

Když přišla pohlednice z Korunu

Vlitr se lene od západu

Kovový lesk rohovníků

Vlečko je smutnější než bylo dřív

Vlitchní posezení bohové k stěži se chýli

Vezmír natáčí v Tvém Alane ani jeho křik

A nové bytosti se objevily

V skupinách tři a tři

Prof. Jindřich Matějka

Hudebník ze Saint-Merry

Konečně mám právo pozdravovat bytosti které neznám

Přecházejí mě a srocují se v dění

Zatím co vše co z nich vidím je mi neznámou zemí

A jejich naděje o nic menší než moje

Nezpívám o tomto světě ani o jiných planetách

Zpívám o všech možnoutech sebe sama mimo tento svět a ostatní planety

Zpívám o radosti bloudit a o rozkoši smrti která z toho vychází

21. dne měsíce května 1915

Převozník mrtvých a smrtuosné léky

Miliónů much rezively jako včelky jakýsi jas

Když nějaký muž bez očí bez nosu a bez uší

Vešel se Sebastíku do ulice Aubry-Le-Boucher

Byl mlad ten muž měl jahodovou barvu ve tvářích

Muž ach! Ariadne

Hrál na flétnu a hučba vedle jeho kroky

Zastavil se na rohu ulice Saint-Martin

Hraje písničku kterou i já si zpívám a kterou já jsem složil

Zeny které přecházely se u něj zastavovaly

Hrnuly se ze všech stran

Když pojednou zvony ze Saint-Merry se rozsvučely

Hudebník přestal hrát a šel u kašny

Jež stojí na rohu ulice Simon-Le-Franc

Pak Saint-Merry utichlo

Neznámý hráč znovu na flétnu svou písničku

A vraceje se na staré místo došel až k ulici de la Verrerie

Věšel do ní a za ním tluče šen

Ty vyběhaly z domů

Ty přicházely z přilůbků ulic v očích šťastel

A ruce vstahující za zpíváním Jarodlžem

Ten odcházel však netečný a jen si hrál

Odházel stráživý

A jinde

V kolík hodin odjíždí vlak do Paříže

V tom

Hořáci z Moluk kakali muškátové oříšky

Zároveň

Katolická misie z Běmy cos učinila s tím sochařem

Jinde

Přechází most spojující Bonn z Neuselem a míří přes Pützchen

Těže chvilu

Dívka zamítovaná do starosti

V jiné čtvrti

Soupeř tedy házcika s vodavčkářskými vínětkami

Celkem vzato ó smilkové mnoho jste toho z lidí nedostali

Jen tak tak že jste vytáhli kousek tuku z jejich bídy

Ale my hlod smíráme protože šijeme daleko jeden od druhého

Vstahujeme ruce a po těchto kolejších uhání dlouhý základní vlak

Try plakala sedle vedle mne v drožce

A nyní

Jsi jako já jsi jako já na neštěstí

*Podobal jsem se oním vysokým komolům starším jako věže
V stavitelakém slohu minulého století*

Teď stoupáme a nedotýkáme se už země

*A zatím co svět si blouel a vřel
Průvod žen dlouhý jak den kdy není chleba
Spál ulici de la Verrierie za šťastným hudebníkem*

Průvody ó průvody

Tak jako kdysi král kypěl do Vincennes se kral

Když spížděli se do Paříže vyslanci

Když tenký Sugar k Seině pospíchal

Když kolem Saint-Merry se utíli nadšenci

Průvody ó průvody

Tak říkaly se ženy byl jich dav

V každé v každé z přilehlých ulic

A pospíchali sapfáté jak mlč

Aby zastihly hudebníka

Ach! Ariadne a ty Piquetto a ty Amine

A ty Mio a ty Šimonko a ty Mavise

A ty Coletto a ty krásná ženofeško

Přebíhaly chvílice se a marnivě

A jejich lehké a hbité kroky se vlnily rytmicky

Podle oslankové hudby kterou se řídily

Jejich lelnici už

Neznámý se na chvíli zastavil před domem na prodej

Před domem opuštěným

S rozbitými okny

Je to obydlí ze šestnáctého století

Ze dvora je kůlna pro ruční vozíky

Tam hudebník vedel

Zvuk jeho flétny který se vzdaloval nvděl

Ženy šly za ním do opuštěného domu

A vešly tam všechny smíšené v tlupách

Všechny všechny tam vešly a neobdělly se za sebou

Nelitujiče něčeho co za sebou zanechaly

Co opustily

Nelitujiče dní života a vzpomínek

Za chvíli nebylo nikoho v ulici de la Verrierie

Leda já a kněz ze Saint-Merry

Vešli jsme do starého domu

Lež nenašli jsme nikoho

Nastává večer
V Saint-Merry zvoní klekání
Průvody ó průvody
Když kdysi král se z Vincennes navracoval
Byly tu tupy čepičkářů
Byli tu prodavači banánů
Byli tu vejáci republikánské gardy
Ó noci
Stádo nových pohledů žen
Ó noci
Má bolesti a ty má marná čekání
V daleku slyším hlas slátny hrana vyzvání

Přel. Jindřich Hořejší

Zázrak války

*Jak je to krásné tyto rakety jež osvětlují noc
stoupají na své vlastní témě a naklínají se dolů aby se podívaly
Jsou to dámy jež tančí svými pohledy pro oči ramena a srdce*

Poznal jsem tvůj úsměv a tvou živost

*Je to také kalhdodenní zpotheosa všech mých Berenic jejichž vlázy se staly
kometami*

*Tyto zlatem přetříbené tanečnice patří všem časům a všem rassám
Porodí náhle děti které mají čas jen zemřítí*

*Jak je to krásné všechny tyto rakety
Leč bylo by to ještě mnohem krásnější kdyby jich bylo ještě více
Kdyby jich bylo na miliony a kdyby dávaly úplný a souvislý smysl jako pís-
mena v knize
Přes to však je to tak krásné jakoby dokonce život vzkvétal z umírajících*

*Leč bylo by to ještě krásnější kdyby jich bylo ještě více
Zatím se na ně dívám jako na krásu která se nabízí a uvádá ihned
Zdá se mi že jsem přítomen veliké hostině slavnostně osáfené
Je to banket jež si dopřává země
Země má hlad a otvírá své dlouhé ústa hledá
Země má hlad a tot její hostina Baltazara lidojeda*

*Kdo by řekl že možno být takovým lidodroustem
A že je třeba tolik ohně na upečení lidského těla*

Proto má vzduch poněkud přiboudlou chuť jež na mou věru není nepřijemná
Avšak hostina byla by ještě krásnější kdyby tu se zemí hodovalo i nebe
jež hltá jen duše

Čímž není možno se nasýtit
a žongluje toliko s různobarevnými ohni

Vtekl jsem v sladkost této války s celou svou četou podél dlouhých zákopů
Několik plamenných výfuků bez ustání oblaňuje mou přítomnost
Vyhlebil jsem si lože jímž protékám rozvětluje se na tisíc říček jež vnáikají
vřady

Jsem v zákopu přední linie a zatím jsem vláde či spíše začínám býti vláde
To já začínám tuto věc pětých staletí
Bude se děle uskutečňovat než bajka o létajícím Icaru

Historii Guillaume Apollinairea odkazují budoucnosti

Býl ve válce a dovedl býti vláde

Ve šťastných městech zázemí

ve všem ostatním vesmíru

v těch kdož umírají zmlátíce se v ostatných drátech

v ženách v dělech v koních

v zemitu v nadíru na čtyřech bodech hlavních

v jediném řáru tohoto bdění ve zbraních

Bylo by to bezpochyby ještě krásnější

Kdybych mohl předpokládat že všechny ty věci v nichž vláde jsem

by mohly také mne zabrat

Ale nic takového se nestalo

Neboť jsem-li já této chvíle vláde přece ve mně jsem toliko já

(Přel. K. Teige)

Proč?
vypravuje povídky a básně
za dlouhá léta
ŠLOČKY
Když se mělo stát okázalé, nepřehlédli a v rozpravě pokračovali
K. Teige
BIBLIOPOL
K. Teige
K. Teige
K. Teige

BIBLIOPILSKÁ NOVINKA

Vítězslav Nezval:

ŽIDOVSKÝ
HŘBITOV

Báseň se šestí přirodními litogra-
fiemi Jindřicha Štyrského. Úprava
K. Teigeho. Vydáno pouze 250 dávkov.
výtisků, autorem podpořených.

Cena výtisku na hotovost Kč 120.—
pro abonenty Kč 100 Kč.

Nakladatelství Odeon,

Praha III., Chotkova 11

ročník 2.

4

RED

prosinec
1928

Odeon

měsíčník pro moderní kulturu



Jindřich Štyrský: Litografie
(ilustrace k Nezvalovu Židovskému hřbitovu)

6 Kč

ReD

Tiskárna 42000.
Čís. list. ústř. 102877

Revus Svazu moderní kultury „Devětsát“. Vychází měsíčně, kromě
prázdnin, (10 čísel do roku). Rediguje Karel Teige, Praha. Redakce
zastupuje v Brně Dr. B. Václavěk, Brno XV, Židenice, Veselova II.
Vydavatel a nakladatel Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III,
Choťkova II. Předplácí se na rok 60 Kč, na 1/2 roku 30 Kč, Jednotlivé
sešity po 6 Kč. Pro cizinu valutní úprava.

redaktor: *Fédérateur principal pour rédacteur adressé:* — *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 „Devětsát“, à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Éditeur Jan
Fromek, librairie ODEON, Praha III. Choťkova II. 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: KAREL TEIGE, PRAG.
Herausgeber: Verein für moderne Kultur „Devětsát“, Prag. Verleger: Jan Fromek, Odeon-
Verlag, Prag III. Choťkova II. Abonnement: Ein Jahrgang (10 Hefte) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland
je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

II. Ročník	— 2 ^{ème} année	— 2. Jahrgang	
Číslo 4	— N° 4	— Nr. 4	1 9 2 8
Prosinec	— Décembre	— Dezember	

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III. Choťkova II.

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

TELEFON Č. 519-4-1*

GUILLAUME APOLLINAIRE

Hezká rusovláška

*Zde stojím před vámi člověk zdravých smyslů
Jenž zná ze života a smrti co živoucí člověk z oběho může poznat
Zakusil jsem bolesti a radosti lásky
Dovedl jsem někdy působit svými myšlenkami
Znám několik řečí
Hodně jsem cestoval
Viděl jsem válku v dělostřelectvu a v pýchotě
Zraněn na hlavě byl jsem trepanován pod chloroformem
Ztratil jsem nejlepší přátele v strašném zápase
Znám ze starého a z nového tolik co jediný člověk může z oběho znáti
Aniž se dnes znepokojují touto válkou
Mezi námi a pro nás přátelé
Rozsuzují ten dávný svár tradice a invence
Řádu a Dobrodružství*

*Vy jichž ústa jsou stvořena k obrazu úst božích
Ústa jež jsou sám řád
Buďte zboživari když srovnáváte
s těmi kdož byli dokonalostí řádu
Nás kdož všude pátráme po dobrodružství*

*Nejme vaši nepřátelé
Chceme vám dát šíř a zvláštní oblasti
Kde tajemství v květech se nabízí tomu kdo je chce utrhnout
Planou tam nové ohně a nikdy nezjelené barvy
Tisíce nehmotných preludů
Jiní třeba dají skutečnost
Chceme prozkoumatí dobrotu nezmírny kraj kde vše zmiká
Je také čas jež možno zahnat či naspět přivolet
Slitování nad námi kdož stále zápasíme na hranicích
Nekonečna a budoucnosti
Slitování nad našimi omyly slitování nad našimi hříchy*

*Hle nadchází léto kruté období
A máje mládí zemřelo tak jako jaro
O slunce toť doba žhoucího Rozumu
A čekám*

*Abych ji sledoval tu vznešenou a sladkou formu
Již here na sebe abych jedině ji miloval
Přichází a jako železo magnet mne přitahuje
Má roztomilé vzrůstání
zbožňované rusovlásky*

*Její vlasy tot zlaté řekli byste
krásný lesk jenž by trval
Anebo ty ohně jež planou
V čajových růžích které vadnou*

*Leč smějte smějte se mi
Lidé odevšak a hlavně lidé zdejší
Neboť je tolik věcí které se vám neodvažují říci
Tolik věcí které byste mi nedovolili říci
Smílejte se nade mnou*

Před. K. T.

Myslím na...

*Myslím na parolod jež odvezla mi milou
na loztku upoutaných balonů co pluje v modrém nebi
jsou jak červí z nichž vyflhnou se hvězdy
na nepřítelskou ponorku, jež stihala mou lásku
na tisíc smrček zporážených granáty kol mne
na pětáka jde oslepený otrávenými plyny
na to jak v zákopech jsme rozsekali na padrť
celého Nietzsche Goetha Kolín
na to jak stýská se že nedostávám dopis
na zápisník s jejími podobenkami
na zajatce mijejí zbojčnicki
na baterii obsluha se činí u děl
na vojáka ubíhá s poštou po cestě co stojí
ouřelý strom
na špehoune jenž toulá se tu neviditelný jak obzor
v něj nebudně se hall a s nímž splývá
na prsy mé milé trčí jako hlíe
na kapitána čeká v úzkostech na spojení
BT přes Atlantický oceán*

na vojáky jak tebou prkna o pálnoci na rakve
na pokřik žen jež žádají si obili na zkrvavěném
Kristu v Meziku
na Golfský proud jež je tak vlažný a tak blahodárny
na hřbitov samý kříž pět kilometrů odtud
na kříže je jich všude plno vůkol
na dlouhé hladké ruce milenčiny
na kalamář jež jsem si zrobil z náboje a nesměl odejít
na svoje sedlo vydané dětki
na feky které netakou již starým lečičkám
na svoji lásku jak mě zlehka strhuje
na zajatého Škopčáka než strojní pušku na zádech
na muže po světě, co nepoznali války
nikdy v ní nebyli
na Indy udivené západními mravy
jak přemýšlejí smutně o těch od nichž oděli
a zda se s nimi opět setkají
neboť se zšlo velmi daleko za této války v umění
být neviditelným

Prof. Jindřich MatějN

Touha

Má touha je krajina ležící přede mnou
Za škopčáckými liniemi
Má touha je také za mnou
Tam za zásemy

Má touha je vršek du Mesnil
Má touha je to nač jsem tu zalicil
A stlilím z touhy jež je za zásemy
Dnes o tom nemluví však stále na to myslím

Návrti du Mesnil já marně si tě představuji
Z ostatných drátů zásek z kulometů z nepřátel ptílilí sebou jistých
Hluboko zakopaných pod zemí a již pohřbených

Ta ta ta ran které zanikají v dálce

Edíme tu dlouho do noci
Úzkokolejná pokaliává
Děť s plechu krytu okpává
A kape na mou ptílící

Slyš prudce se deroucí zem
Vix záblesky než se ti ozvou rány

*A granáty pištějí šilenstvím
Nebo cvak cvak cvak hmušné a jednotvárné*

*Toužím
Tě stisknout v ruce *Main de Massiges*
Tak ohryzaná na mapě*

*Střílel jsem na zákop Goethův
Střílel jsem také na zákop Nietzscheův
Rozhodně nemám v úctě žádnou slávu*

*Noci bouřlivá a fialová a temná a chvílemi samé zlato
Noci jež bylas jen mužů
Noci 24. září
Zitra útok
Noci bouřlivá ó noci jejíž hrozný hluboký klik mohutněl každou minutou
Noci která jsi křičela jako žena rodící dítě
Noci jež bylas jen mužů*

Prof. Jindřich Holý

Velitel čety

*Má ústa šár mít budou Gehenny
Má ústa budou Tobě peklem něžnosti a okouzlení
Andělé úst mých zasednou v Tvém srdci na svém pravém trůně
Vojáci úst mých útokem Tě vezmou
A kněží úst mých kadidlem Tvou krásu budou oslaviti
Tvá duše se zaznívá jako se chvěje krajina v zemětřesení
Tvě oči budou nabity pak láskou láskou co jí bylo v zracích lidstva od stvoření
Má ústa budou celé voje proti Tobě vypravěné voje rozmanitých zbraní
A pestré jako kouzelníci znalí nesčíslných proměn
Chory a orchestry mých úst Ti vypoví mou všechnu lásku
Už nyní Ti vle z dálky leptají
Co očekávám hledě upřeně na hodinky předepsanou minutu k útoku*

Fotografie

*Tváji úsměv mě vábí jak
By sváběla mě květina
Fotografie ty jsi smědí bouba
Lena
Jině jest její krása
Tvě bílavé plošky jsou
Svoje mášice
V pokojně zahrádě
Píse živých vod a dorádivých zahradaček*

*Fotografie ty jsi dýmem láru
Jině jest její krása
Fotografie
V tobě jsou
Tak nývá tány
Je v nich slýstet
Melodie
Fotografie ty jsi stín
Slunce
Jině jest její krása*

Prof. Jindřich Holý

Pod mostem Mirabeau

*Pod mostem Mirabeau své proudy Seine
vaří*

*A naše lásky
Když je již třeba bychom vzpomínali
Radosti vídýcky bolesti vystřídaly*

*Přijď noci hodino zazní úderem
Dni oddechají já tu jsem*

*Tráť v tvé ruce v ruce zřítaneme
Pod mostem
Který z našich objetí se sklene
Pohledů věčných plynou vlny unavené*

*Přijď noci hodino zazní úderem
Dni oddechají já tu jsem*

*Láska odchází tak jako voda plyne
Láska odchází*

*Tak jako život zvolna mine
Tak jako divokost v Naději má*

*Přijď noci hodino zazní úderem
Dni oddechají já tu jsem*

*Míjejí dni míjejí týdny v dál
Čas nevrací se
Ani ty které jsme milovali
Pod mostem Mirabeau své proudy Seine
vaří*

*Přijď noci hodino zazní úderem
Dni oddechají já tu jsem*

Přeložil Jaroslav Seifert

Odchod

*A byli hledí ve tvářích
A v hrdle zmiralo jim škrábání*

*Tak jako bříškovenci snít
Tvé ruce po mém zlobění
Rej podal Náš podnikmích*

Lesní roh

*Náš příběh vznešený je tragický
Jak by to byla masha tyran
Není v něm dramata není magický
Není v něm malichernost prašádná
Mý milujem se nepestetický*

*Tam víste že Quinceye pijans
Opium pije jedu cudnou slast
V snách za svou Annou bloudí do táns
Jen dál jen dál vše pomíjí v svůj čas
Já často často navrátím se zas*

*Vzpomínky lesní roh jsou jehož hlas
Míje melodie větrem zahravá*

Přeložil Jiříček Hotejil

Vzpomínka

*Dvě černočká jezera
Mezi lesem
A hořší schůzci na slunci*

*Ústa dokolať nad harmoniem
Byl to hlas se samých očí
Zatím co on táhne za sebou malé lidíčky*

*Drobounká státna se špičatým nosem
Podívuje se vaříči modře smaltovanému
Ale krysa vniká do metvoły a nečpěhá se z ní*

*Pán z vyhrnutými rukávy a košile
Se hálí u okna*

*Prospěvuje si písničku již dobře naučí
Je to málem celá opera*

*Ty který obrací se ke králi
Chceš by teď ještě báb zamítit*

Přeložil Jiříček Hotejil

Zpěv lásky

*Zpěv symfonie lásky v sobě má
zpěv dávných lásek co jich bylo kdy
má v sobě želez polibků a vášně velkých milenců
milostné křiky smrtelnic jež znásilnili bohové
a mužství bájných hrdin trčící
jak děla proti létadlům
zavytí Jasonovo
smrteľnou píseň labutí
vítěznu hymnu kterou zazíval
za ranních červánků nehybný Memnon kdys
má v sobě křiky unášených Sabinek
milostné skřeky kočkovitých šelem po džunglích
má v sobě hukot miz jež proudí stvoľy
tropické květeny
dundní děl kterým se naplňuje
přehrázná láska národů
běsnění mořských vlín v kterých se rodí
život a krása
je všechna všechna láska světa v něm*

Prof. Jaroslav Hašek

Vinař ze Champagne

*Pluk je tu
Voznice skoro uzala v provoněném vzduchu
Kněz má na hlavě vojenskou čepici
Je anebo není šampaňské láhev džem
Stupňovitě keře růvy jako orbovní hermelin
Náštar vojáci
Viděť jsem je přebíhat sem a tam
Náštar vojáci šampaňské láhve v kterých kvasí krev
Pobudete tu několik dní a potáhnete znovu naboru do zákopů
V stupňovitých rajích jako jsou keře na vinici
Náštar své láhve do všech koutů jako náboje půvabného důstojeství*

*Noc je plavě ó plavě vino
Vinař zpíval sehnat na své vinici
Vinař bez úst v hloubi na obraza
Vinař který byl sám štroucí láhev
Vinař který ví co je to válka
Vinař ze Champagne který je důstojestvem*

*Je vesel a hraje se v karty .
A potom vojáci ošťáknou tam nábera
Kde dělostřelectvo odsáňkové své líhev pěnívho
Hlavu vzhůru Šbohem pánové mpoleté na návrat
Ale někdo neví co se může stát*

Přel. Jindřich Hořejší

BIBLIOGRAFIE ČESKÝCH PŘEKLADŮ O. APOLLINAIREA

Prxy Třetíhojvy. Nadrealistické drama o 2 jednáních a prologem. Přel. Jar. Seifert. 4 ilustrace Jos. Šimy. Typo K. Teige. Str. 76. Cena šilovaného výtisku na japonsu Kč 27.50.

Pámo. Přel. Karel Čapek. Ilustroval Jos. Čapek. Rozcebráno.

Sedící žena. Román. Přel. J. Pastrová. Typo K. Teige a Mrkvička. Str. 144.

Cena Kč 23.—, šil. výtisk na japonsu Kč 29.—.

Kacíř a spoj. Přel. Jar. Starý. Ilustr. Jos. Čapek. Str. 132. Kč 25.50.

Fantasia. Přel. J. Zaorálek. Ilustr. J. Kohněk. Str. 64. Kč 65.— šil.

Zavrátěný básník. Román. Přel. M. Šraml a J. Seifert. Typo K. Teige a Mrkvička. Str. 88. Kč 19.50.

Všechny tyto knihy zašle

KNIHKUPECTVÍ ODEON J. FROMEK, PRAHA III, CHOTKOVA 11

Negerské umění

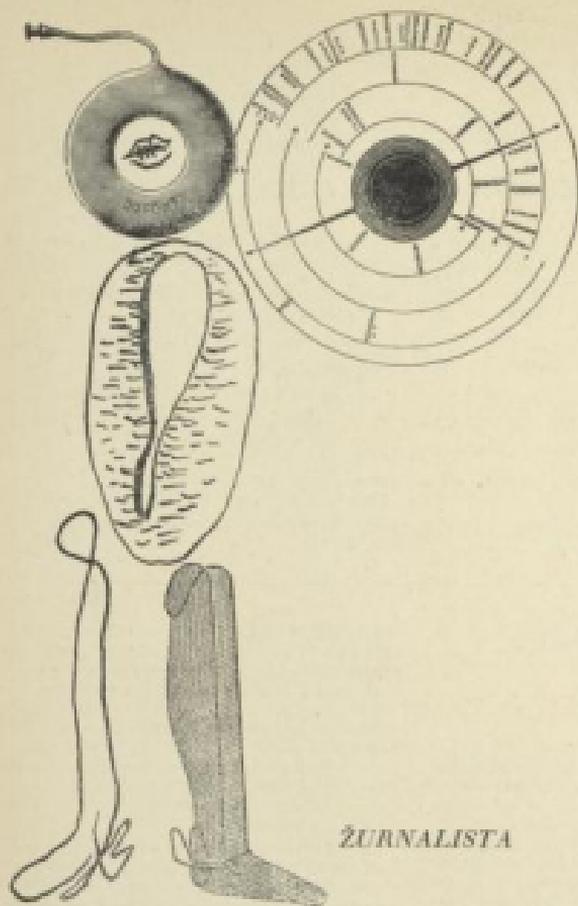
Guillaume Apollinaire

Vývoj fetišistického sochařství černochů, podle okolností, které možno pokládat za pravděpodobně, dál se podle nekonečně širokých rytů než jaké fidily vývoj umění evropského anebo na příklad čínského. Není pochyby, že postagné předvíání tradičních modelů nemůže být pokládáno za jedno z hlavních pravidel tohoto umění. Proti stoletím a zlomkům století historie západního umění vymačuje se Afrika a Oceánie dlouhodobými periodami, jež obsahují často úsilí přecitných generací, ale fantasie, které vědecky fidila toto napodobení, fantasie, je-ž je pramen často spočívá v užívání prostých zlomků disparátních materiálů, které měl umělec při ruce a jež vnitřily jeho plastický smysl a jeho náboženský cit, tato fantasie

tedy přivedí nás do nesnáze, máme-li určití tato díla časově a to tím spíše, protože tyto tretky, jako havelněné sásterky, veliká pera, kuličky, náhrdelníky, skleněné přívěsky, železné svenky, lílasy, chomáče trčky, lastury, ruby, arcídka, hřebčůky, kousky železa viselo druhu během let se poškodily, zpocímaly, nebo ztratily a byly nahrazeny jinými třetkami, které celkový vzhled fetišise proměňovaly, vrahajice na jeho věk pochybu, již není již možno objasnit.

Kdo by podnikl takové estetické hadání, nemohl by se opřít o žádný spis, o žádný starobylý nápis; vyjímaje několik údajů a hlavně několik antropologických hypotes o náboženském poslení těchto model, nic nemůže přispěti k vyjasnění. Tajemství jejich anonymity trvá a bude třeba ještě na dlouho spokojiti se tím, že před těmito černochskými modelami můžeme zakusiti toliko estetické senzace a poetické evokace.

Přel. J. N.



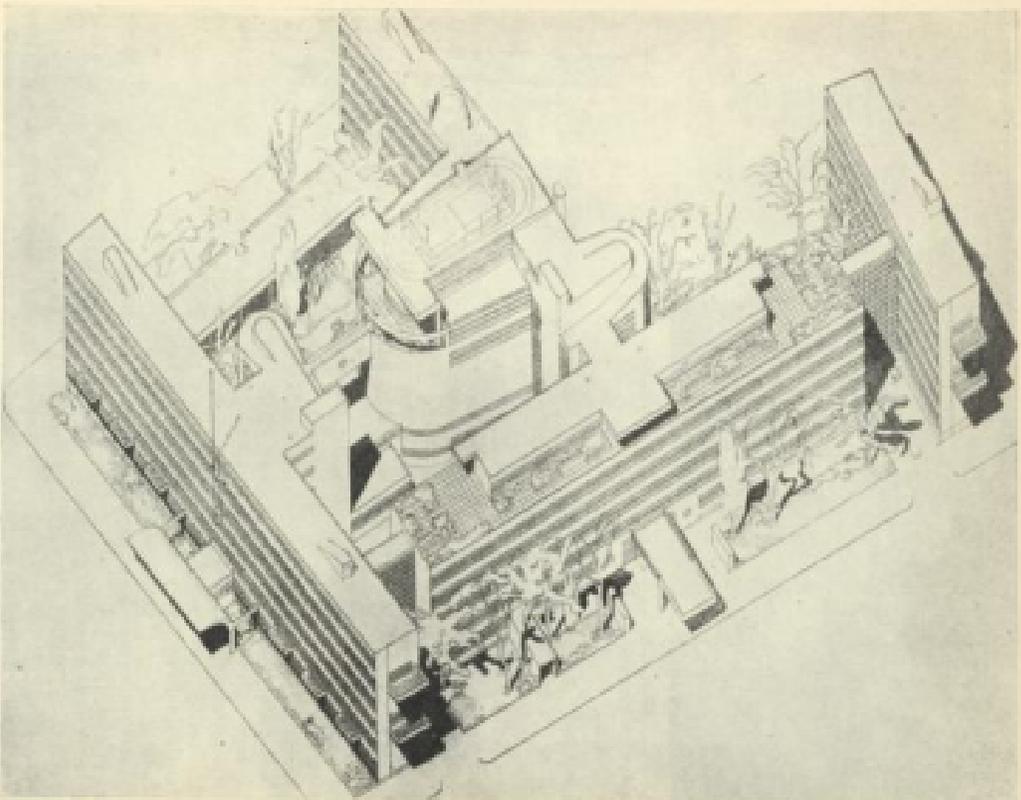
ŽURNALISTA

Josef Šima

Ilustrace k českému vydání „Prší Turoslavých“

(v překladu Jaroslava Seiferta, nakladatelství Odeon v Praze)

116



Le Corbusier & Pierre Jeanneret: Peltic „Centrosajet“ v Madrid — Centrosajet v Madrid

1928



Brownova pavučina
Taraignée de Brown
Spinnwebgewebe Browns

Princip rozvětvených nosů vytvořil Augustin Brown při pokládání, avšak, a než se objevila možnost její křehké konstrukce

konstruktivismus

Le Corbusier

Nový neklid se nás zmocnil, nás obyvatelů staré Evropy. Stroj nás prudce uvrhl svým zdrcujícím rytmem doprostřed geometrického světa, tak intenzivního, v jakém lidstvo dosud nikdy nežilo.

Stánali jsme pod jeho břemenem. Nyní se vztýčujeme; pochopili jsme, že vstupujeme do nové fáze a že se bude psát nová stránka dějin. Zmocnilo se nás velké vzrušení; čistota, přímota, přesnost, až dosud nemyslitelné, disciplinují naše skutky a rozvíjejí před našima očima čistotu, přímotu, exaktní podivnou, pro nás jsme nebyli nadšeni. Naše vůle je ovládnána událostmi, jež se řítí od důsledku k důsledkům. Pro toho, kdo dovede vidět, nastal hned po válce v této podivné převrat. Pro toho, kdo dovede cítit, nastal převrat v životní linii. Ten, kdo dovede usuzovat, ví, že mosty, spojující nás s minulostí, jsou strženy.

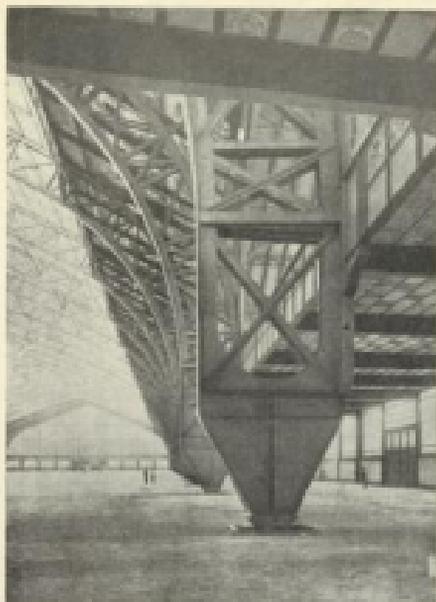
Když se zrodilo století stroje, sdružení srdcí pokusilo se mu čeliti (křížová výprava ruskínismu). Byl to zhoubový paradox.

Když po válce nová generace pochopila skutečnost stroje, předtucha síťku osvitila srdce: objevil se směr, kam nás vedou důsledky. Řekl jsem: zmocnilo se nás veliké vzrušení. A deset let na to tato explosivní forma rozhodnutí dekretuje duchový proud: KONSTRUKTIVISMUS, slovo při nejmenším optimistické.

To jest radostná skutečnost stroje: to jest radostné uklidnění mladých, kteří přicházejí a jdou.

Nuže: radost vystupuje z břehů, hitavá chut a hadí trávení: instaluje se hnutí: KONSTRUKTIVISMUS. Kde začíná a kde končí smysl tohoto neurčitého slova? Je neurčité, poněvadž ptiliš obsažné. Nevymezuje ani určitou estetiku, ani určitou kategorií lidské produkce. Je to opravdu slovo, jež přisluší psychologii dějin, je to slovo generalisace: znamená: optimismus.

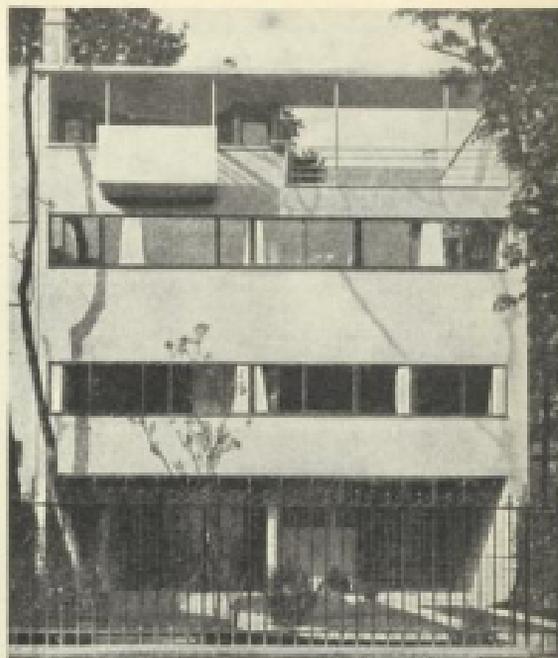
Expirala z nové knihy Le Corbusierovy: Une Maison - Un Palais, Avoria, před. II.



Cottancin & Dutert

Galerie des Machines, Paris

1889

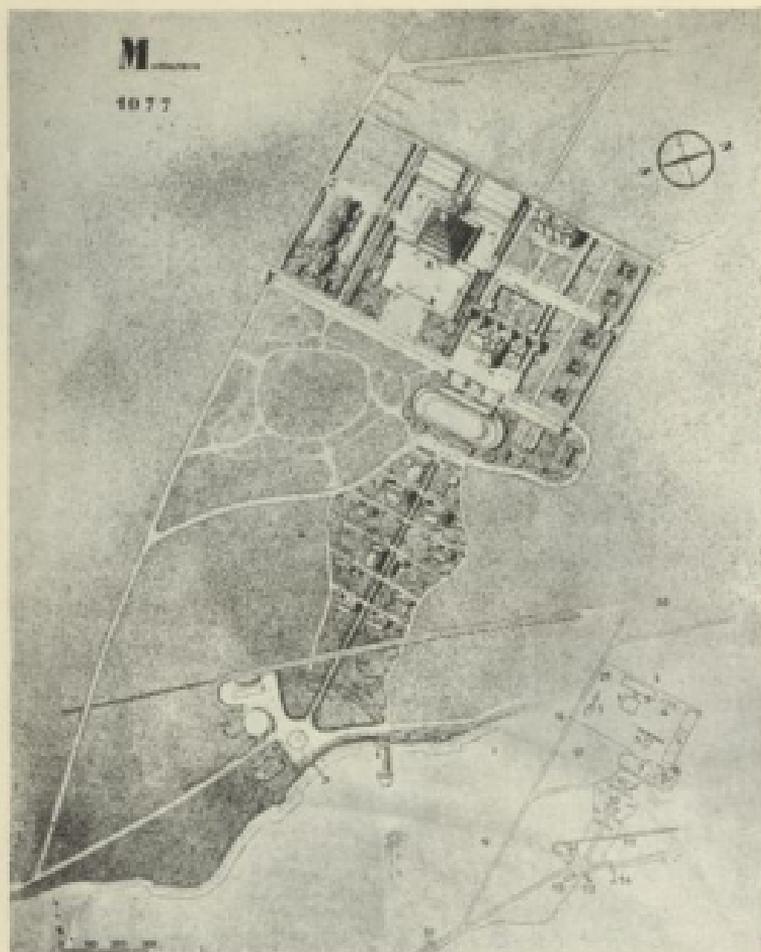


Le Corbusier & Pierre Jeanneret (1926/27)

Obytný dům v Boulogne-sur-Seine

Maison particulière, à Boulogne-sur-Seine

Wohnhaus in Boulogne-sur-Seine



1. Brno muzeum, 2. 840 moderní domy, 3. Městské divadlo nové, 4. Katedrála, 5. 6. Úřadovna, 7. 8. Školka, 9. Výchovná jednota, 10. Hradby a rezidence, 11. Náměstí a parky, 12. 13. Přístav.

Le Corbusier & Pierre Jeanneret

„Mundaneum“ (1926)

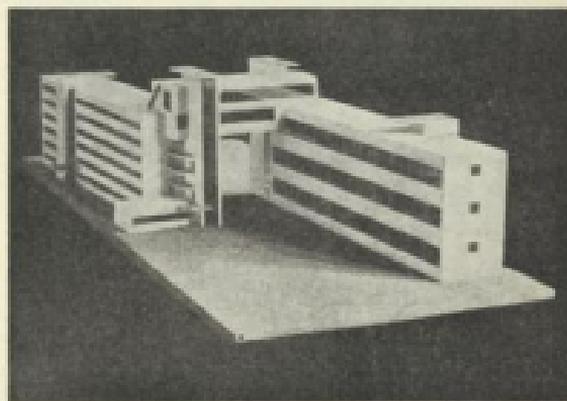
Konstantin S. Melnikov (1924-25)

*Tržní st. Socharevo v Moskvě
Маршаль "Соцдармовск", в Москве
Socharevo-Market in Moscow
(K. S. MELNIKOV)*



M. J. GINSBURG

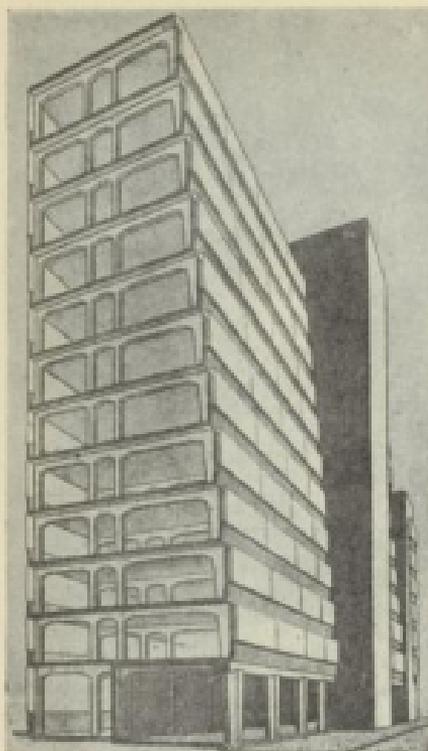
*М. Я. ГИНСБУРГ
1927*



*Koloniální obytný dům
dřevěný*

*Maison d'habitation Maurice
Dorel Woblenau
КОММУНАЛЬНЫЙ ДОМ*

Le Corbusierovo a P. Jeanneretovo „Mundaneum“ má být mezinárodním středem moderní kultury a intelektuálního života, situováno poblíž Ženevy, na břehu ženevského jezera, pod Mont-Blancem: město univerzity, knihovny, muzea, instituta, síň pro vědecké kongresy, sportovního stadióna a výstavních pavilónů, a připojenou čtvrti hotelů.



Mart Stam

*Obchodní dům — Immeuble à usage commercial
Gochefishaus*

Vyobrazení na straně 117-122 přinášíme jako ukázky z velkého sborníku

Soudobá mezinárodní architektura

Vyjde v lednu 1928 za redakce
K. Teigeho v nakladatelství Odeon

M—umění

Mart Stam

M—uměním (monumentálním uměním) rva umění minulosti, protože bylo uměním monumentů.

Jeho úmyslem vždy bylo: imponovat; vycházelo z vlastního středu a nemělo prádného vztahu k něčemu, co leží mimo ně. Bylo samo sebou spokojeno, samo pro sebe zaujato.

Touha učiniti se důležitým jest nemocí, která zneplodňuje celé kultury a sašírá se do většiny uměleckých děl. Před touto nemocí nutno varovati. Zdášili jsme ji téměř všicki, tčví na naší práci.

Žijeme v době, kdy každý jednotlivec by rád na sebe strhl všeobecný zájem a kdy často zdařilá hra s elementy bývá nahukována do významu světoborného vynálezu a výkonn.

S druhé strany hroší tomu, kdo žije toliko pro svou práci, nebezpečností, že se stane míčem v rukou lidí, jejichž povoláním je dělati veřejný blánot.

Hlásá se: bohové a obrovské výkony, a zatím jde o docela obyčejné lidi, sašítky a studie.

Bylo by lépe, kdybychom své studie dokončovali; nevelká řada dobrých si musila by rozčílovati své znalosti a dospívati den za den k větší jasnosti.

Musíme si býti vědomi, že jsme jen malým dílcem velkého organismu. Nejame žádejmi vyvolenými osobnostmi, žádní umělci se svatozáří slávy, nýbrž jednotliví členové mnohamilionového množství. Jest třeba, abychom pracovali a produkovali, právě tak jako naši bližní, jako dělníci v továrnách a v hutích. Nemusíme dělati soběstačné a se sebou spokojené umění, nýbrž vinnovati se produktivní práci.

Produktivní práci však nemyslíme toliko práci v dílnách a v průmyslu. Právě tak produktivní je studium elementů tvorby, jejich přezkoušení s ohledem na dosud neznámé možnosti použití. Připomínám tu práce Mondrianovy a Lissitzkého v oboru malby, fotografické pokusy Man Raye, a plastické studie některých Rusů (Gabo, Tatlin a J.), jež mají veliký význam pro architekturu.

Tyto práce jsou laboratorní. Jejich význam pro ty, kdož se jim věnují, spočívá

v tom, že jsou to stupně poznání, jež den ze dne odhalují další možnosti. Nemáme je však pokládati za cíl. Nemají znamenati žádné umění, nýbrž prostředek jasného a elementárního myšlení.

Nepotřebujeme žádné umění, žádné rovnováhy, symetrie či asymetrie kompozice. Potřebujeme, aby všechno klapalo, aby každá funkce vycházela, aby každá potřeba byla splněna.

Co dělat? Jak máme pracovat?

Musíme při každém úkolu vycházeti vědomě z účelnosti a vyašit všech technických faktorů.

Musíme vybrati z každého úkolu jeho

technicko-konstruktivní stránku a tuto ne-sbýtnost musíme vyřešiti nejjednodušším a nejekonomičtějším způsobem. Konstruktivní schéma však zvolíme tak, aby poskytovalo mnoho možností a bylo co možná všestranně života schopné. Neboť ži ot je slast a světlá neúspěch nad každým dílem, které by chtělo býti více než takovouto organizací.

Život nestrpí žádné reprezentace, žádné monumentálnosti, žádné symboly, žádné ho M-umění.

Život strpí jen řešení užitečných úkolů, jinně můžeme sloužit lidem.

(Z čas. „Sachaus“, Autoris, překl. I. N.)

Osvobozené divadlo

Théâtre libre

Berliner Theater

Alfred Jarrys

Král Ubu

(Ubu-Roi)

Režie: Jindřich Honzl

Scéna: J. Štyrský



Ubu-roi

Fjodorov Neval

„Král Ubu“ v „Osvobozeném divadle“ je stejně velikou, důležitou a závaznou událostí pro toto průbojné divadlo, jako je pro tradiční divadla provedení Hamleta nebo Fausta. Neboť Alfred Jarry je pro moderní dramaturgii znamením úsvitu, objevitelem, předchůdcem a dovršitelem v tom slova smyslu, že v žádné jiné jeho pokračovateli, ať je to Apollinaire, či Ribémont-Dominique, nezakvítla se idea nového divadelního ducha v takové monumentální a slavné, jako v Králi Ubu, v tomto arciidile podivuhodného genia předválečné pařížské bohémy, výtředníka, pověstného jedlika, schváceného lyríka a smíška.

V Králi Ubu soustřeďuje Osvobozené divadlo své nejlepší snahy a síly. To, co se zdálo býti dosud dvojnás, rovnoběžným pásem — umění Voskovce & Wericha a umění Jindřicha Honzla — stahuje se v této hře v jednotný umělecký proud antichu a lyrismu, podřízený řádu genia Jarryho. Toto představení je přímo mezinárodní důležitostí, neboť dosavadní Král Ubu neznal dostojného interpreta po Gémierovi, na jehož místě se zaskvil originální umělec humoru Werich, a Voskovcem v úloze kapitána Vobrubu. Kdo bude listovati pamětní přítel a současník Alfreda Jarryho, ušasne, jak se podařilo Jindřichu Honzlovi jedinečně vylíknouti v režii představení Jarryho o svém hrdinovi a ducha své hry. Tl. kdo četli před lety v českém překladu Jarryho Messalina, právem se



Osvobozené divadlo

Théâtre libre

Befreites Theater

Alfred Jarry:

Ubu král (Ubu-roi)

Režie: Bond

Scéna: Štyrský

mohli těšit na Krále Ubu, jenž je nejen nejpopulárnějším dílem tohoto básníka, nýbrž i největkoleptějším. Ubu je typem jako Hamlet, Don Quichot, Don Juan, Sa-

nin nebo Raskolnikov. Lidstvo je v něm vykrytalisováno zcela nevidaným a překvapujícím způsobem a můžeme ho pokládati za mystickou postavu.

Tisíc o popravě

(z „Krále Ubu“)

Alfred Jarry

*Dost dlouho dělal jsem Jamesa trubličkáře
v ulici Champ d'Élys v naší tarmozci,
moje žena šila kloubounky pro ženštiny
a nikdy jsme neměli starosti.*

*Když bylo v neděli modré nebe nad hlavou,
tu vyšli jsme si v parádě
pobavit se spolu pánskou popravou,
slyšet pár krásných chvil v ulici Echoudé.*

*Hele, hele, jak se to točí,
hele, hele, jak lezou z dálky oči,
hele, hele, jak se rentiří nos!*

(Šor:)

Hurá, zadek trouchá, ať šije otec Ubu!

Přítelí Jeronim Seifert



Jan Werich jako král Ubu

ZPĚVY MALDOROROVY

Ó, přísaná matematiko, nezapomněl jsem na tebe od těch dob, kdy tvé moudré nauky, sladší medu, vlévaly se v mé srdce jako osvěžující voda; dychtil jsem podívě už od kolébky pít z tvého zdroje, dávnějšího než slunce, a dozud ještě chodím posvátou předslíni tvého slavného chrámu, já, nejděrnější tvůj zasvěcenec. Bylo mlhavo v mém duchu, což hustěho jako dým, ale já dovedl jsem zbloudě vystoupiti po stupních, které vedou k tvému oltáři, a tys zahnala onen temný závoj, jako vítr žene huráňka. Tys dala mi za to nesmírný ohled, dokonalou rozvažu a neúprosnou logiku. Tvým silicím mlékem rozvíšila se rychle moje inteligence a nabyla ohromných rozměrů, uprostřed onoho úchvatného jasu, jež rozdáváš štědře těm, kdo tě milují upřímaou láskou. Aritmetiko! algebro! geometrie! velíkolepá trojice! zářící trojúhelníku! Kdo vás nepenal, je početilce. Zasloužil by, aby zakusil největších muk; neboť v jeho nevědomém bezstarostnictví se skrývá slepé pohrdání; ale ten, kdo vás zná a oceňuje, nechce už nic ze statků pozemských; epokojuje se valimí konzumní slastmi; a unášen na valích temných perutích netouží už po ničem více, než aby, epíšeje stoupající závitnicí, vznášel se lehkým letem vahůru, k sférické klenbě nebes. Země ukazuje mu toliko abstraktní mátky a šalby; ale v přísámem sjetěsení valích neústupných pouček a v pevnosti valích železajch zákonů, ó, konciání vídy matematické, zazáří oslněným zrakům ona svrchovaná pravda, jejíž stopu pozorujeme v řádu vesmíru. Ale řád, který vás obklopuje a jejíž předatavuje zejména svou dokonalou pravidelností čtverec, přítel Pythagorův, jest ještě větší; neboť Vismohoucí sám i se svými vlastnostmi zjevíl sebe úplně v té pamětihodné práci, kterou vystoupily z útroh chaosu vaše poklady theoremat a vaše velebná zář. V dobách dávajch i v úsech moderních nejedna veliká mysl lidská viděla, jak její genius oděšené pozoruje vaše symbolické obvazce, nakreslené na žhoucím papíře jakoby tajemná znamení, šíjíci utajeným dechem, jichž nepochopí všední dav a jež jsou atkvoucím zjevením odvčných základních vět a hieroglyfů, které byly před vesmírem a budou i po něm. A tato mysl, skléměna nad propastí osudného otazníku, ptá se, jak to, že nauky matematické obsahují v sobě tolik vznešené velikosti a tolik nepopíratelných pravd, kdežte porovná-li je ona s člověkem, nalázá v něm jen falešnou pychu a lež. Tu osmstní ten povýšený duch, jenž, osvovjř si ulechtilee znalost vašich rad, tím silněji cítí realost lidství a jeho a ničím neporovnatelneou početilost, sklóní seledivčlou hlavu do vyzábých dlaní a setrvává v pohroužení do nadpřirozených úvah. Sklání kolena před vámi a jeho obalževání vzdává úctu vaší bežké tváři jako vlastním obrazu Vismohoučoho. Za mého dětství zjevily jste se mi kterési májové noci v záři luxy, na selesé lučině, na kraji průrazného potůčku, a všechny tři byly jste i rovny půvabem a cudností, všechny tři majestátní jako královny. Učinily jste několik kroků směrem ke mně, ve své dlouhé říze, vlající jako pára, a pítváhily jste mne k svřm hrđm šadrém jako milené dítě. Příklad jsem a zatřel ruce na vaší bílé šíji. Načtyl jsem se vdčtne vaší žrnou mannou a cítíl jsem, jak lidství vzrůstá ve mně a zlepšuje se. Od těch dob, ó soupešné bohyně, jsem vás neopustil. Od těch dob — kolik energických plánů, kolik sympatií, o kterých jsem věříl, že jsem je kdysi vřyl v stránky svého srdce jako do mramoru, smazalo poznenáhu z mého vystřilivčlého rozumu žáry svých konfigurací, jako rodicí se úsvit smazává stíny noční.

Od těch dob viděl jsem smrt, jak v úmyslu, viditelném prostřím ekem, zalidňuje kroby, pustolů pole válečků, uzavřená lidskou krví, a vybánil její květy nad trochlířevní hromadami kostí. Byl jsem při všech převratech naší zeměkoule; nad zemětřesením, válkami, planoucí lívou, nad samumem pouští i nad strokotáním korábů za bouře stál jsem jako pozorovatel citům nepřístupný. Viděl jsem kolik pokolení lidákůch, jak porvedla zrůna svoje křídla i sraky k prostoru a nezkušenou radostí jako kukla, jež zdraví svou poslední metamorfozu, a jak zmráala vešer před slunce západem se ochýlenou hlavou jako povadlá květy, jimiž houpa kvilivý svíat větru. Ale vy rástaly jste povděky tytéž. Žádná země, žádný strávený varuch nedotkne se úzkých skal ani zemřevných údolů vaší totočnosti. Vaše skromné pyramidy hodou tvatí díla naší pyramidy Egypta, ta mravenčičtá, jež vybudovala tupost a poroba. Ještě i konce všech věků naší, jak na trockách žasa vaše kabalistické žallice, vaše lakonické rovnice a vaše skulpturální linie přebývají po matce pravici Vismohučného, tenkrát, kdy hředy se pohrevní soufale jako smrti do věčnosti hrázán vzamíně noci a kdy křehká se lidstvo bude pomýšlet, jak by vyrovnalo své úřty s posledním soudem. Díky vám za nepozdaté služby, které jste mi poskytnaly. Díky vám za nemámé vlastnosti, jimiž jste obchvatly mou inteligenci. Bez vás byl bych snad býval přemočen v svém zápasu s Žlovíkem. Nebýt vás, byl by mne povadil do písku a mučil bych býval libat psach jako nohou. Nebýt vás, byl by proradněm spárem rozryl mé maso a kosti. Ale já jsem se měl na posoru jako zkušený atlet. Vy jste mi daly chlad, kteréž tryská z vašich vzácených koncepci, prostých vášně. Já poučil jsem ho, abych odvrl pohledavě efendrní slasti své křétké costy a abych odkáhal od svých dvořl příjemně, ale lalchně nabídky bláhivých. Vy daly jste mi umítnou rovnahu, kterou odkrýváme při každém kroku ve vašich podivuhodných metodách analyzy, syntazy a dedukoa. Použil jsem jich, abych svedl na cestu skromné nástrahy svého smrtelného nepřítelá a abych sám jež obratně napadl a pohroužil do útroh Žlovíkových ostrou dýku, jež ržstane navždy tkvítí v jeho těle, neboť je to ržna, z které se nevypamatuje. Vy daly jste mi logiku, která je vlastně dušl vašich nauk, plavč moudrosti; moje inteligence cítila, jak jejími spřllogizmy, jejichž hlubdít je šim slečtější, tím pochopitelnější, sdvojnásobují své odvážné úřty. S touto hromnou pomocnicí odkryl jsem v lidství, ponociv se až k jeho dnu, proti hradům nenávidi, žerou, chynouou zlobu, která se křtila uprostřed smrtasouných miasmát a podivovala se svému pupku. Já první odhalil jsem v temnu jeho útroch tu neblahou nečest — zlo!, jež v něm převažuje dobro. Onou otrávenou zbraní, kterou vy jste mi propůjčily, přičastil jsem sama strovitelá, aby ustoupil se svého prestolu, zbudovaného stabilitostí lidkou. Skřípil zuby a podrobil se té hanobné potupě, neboť jeho protivník byl silnější. Leč já pomechám ho stranou jako balík metouou, abych snížil svůj let... Myslím Descartes se vyslovil, že nic pevného nebylo vybudováno nad vás. To je důmyslný způsob, jak dáti na srozuměnou, že každý jen tak nedovede naráz objeviti vaší nezastitelnou hodnotu. Měl pravdu, neboť co je pevnějšího než tři zminěné hlavní disciplíny, jež se zvedají, navzájem se propřl-tajíce, jako jediná koruna na velicebním vrcholu své obrovité architektury, ž matematické? Památá se staveba, jež roste hor ustáelí každodenními objevy v tvých diamantových dalech a vědeckými výzkumy na tvých zděherých poutevích. Ó posvátná vědo matematická, kde by tvá neustálá společnost byla útichou pro slytek svých dušl nad lidkou Žlovíka a nad nepravdivostí valkerenstva.

Přeložil Jindřich Kofeřal.

Masky

Jiří Mašánek

Karel Jirgala

Otěrý: Solvejg.

Harry zavedl Astu do odličných míst (zajisté rozkvetlého sadu. Několikrát se zastavil, vzal ji za ruce a dlouze (!) se jí díval do očí. Protože píseň beze slov je nejpohodlnější lyrika. Jak tě miluji — jak tě miluji — opakuje stopadesátkrát za vteřinu. Dlouhý a hluboký pohled chrlí tyto otisky jako rotačka. Casem ji políbil vlasy. Casem ji políbil ruku. Soukal modré závoje jako dekadentní pavouk a ovinoval je námašičnými gesty kolem bílicích a vedalajících se hlav. Jak tě miluji, Solvejg.

Proč by mu neřikala Peere Gynte?

Reagoval ultramodře.

Čekala, Solvejg. Hledal jsem tě a našel. Jsi eksotický květ, pro něž nechápavým chybí přírodopisné určení. Objevitelská láska tě vyrvala herbáři, do nějí tě zakleli. Salome marně tančí kolem našeho sna. Isolda marně skládá balady o lásce a smrti, Solvejg, velké dítě! Mňajeme se radostně a tiše.

Políbil ji na čelo a na oči.

Pohledy se nudně dlouhily. Asta pokynula k návratu.

Rozloučili se beze slov.

Odešel do stájeho sadu a stávil dlouhými pohledy v Astiných šlepičkách.

Čtvrtek: Salome.

S Tomem v předměstské tanečně. Dapni si. Divočeji. Divočeji! Miluji-li, tančím. Tančím-li, miluji. Srdce do očí! Srdce do nohou! Krev není sentiment. Tančí, Salome. A pí. Gin je krev. Roztočili jsme krkmu kolem sebe. Roztočíme svět a světy kolem sebe. Žijeme jednou. Tanec? Opojení? Silenství? Va banque.

Spátne oholený Tom páchal jako dikobraz.

Zísoby pudra chabě maskovaly zarudlé tváře. Ój, šedra. Nezakryly zamodralé otisky zubů na pažích.

Hlavu, Salome? Vládám jí dobrovolně do roduchtých rakou. Masek je bestieho špatný tanečník.

Výrava očí. Výrava rtů.

Děmonci! Stojíš za život, první a poslední aprévné lásko. Znova dokola. A sítra oznam třeba zarmozaceným postelovým, že jsi mne lískypině zabila.

Pětkrát ji přelomil v pase, až se její hlava dotýkala země, a horečnými rty vybalancoval políbek.

Večerní masáž láskově zahladila stopy cowboyské akrobacie.

Sobota: Isolda.

Eros na pitevním stole. Přemoštění k metafyzice.

Kolí byl filozofující cisleš.

Oudově seškání, Isolda. Co o něm ví chudokrevná Solvejg? Co smyslová Salome? Jeme věčnost nad vteřinami jejich šlepiček. Nad vteřinami zrazovaných Marků a zrazujících Melotů. Políbek je záhřební přísaha. Jedinec my jsme smělí opakovat její tisků a milokoma srozumitelně slova před ukřivovanou lyrikou, Isolda, Isotto! Šudba rozhodne o Tristanu, i když se vám vrátí jako Tantara.

Úterý, Čtvrtek, Sobota.

Jednou se udíveně dobovovali: Harry, Tom, Roli. O bulváru, o popisaném číste, o patře, kde bydlí Solvejg—Salome—Isolda. Napsali negentlemanské dopisy a skončili společným otazníkem.

Právě je na vysvětlenou do kavárny.

V ustanovený den usedli za stolem Peer Gynt, Tristan Tantris a Tom Jan Křtinec Herodes.

V ustanovenou hodinu odevzdal neznámý třem klamaným zapečetěný dopis a smířel s neopatrnou nápoivějí demětu.

Pane Gynte, miloval jste Solvejg.

Pane Herode, miloval jste Salome.

Pane Trístane, miloval jste Isoldu.

Karneval. Vděčné masky. Dobře jsem se bavila. K odlišení stačilo několik prostocviků, sprcha, pudr.

Netrachele. Sama nekladu vzpomínkové věnce na metvoly Hbfinkových hastroků.

Přesto, chcete-li, kleďte a naleznete. Možely pro masky, které jste si zamílovali. Je dosti ochotných hereček a hereckých ochotnic. Odkažují jim ráda tautěmy, jimž jste přezdíli Solvejg, Salome, Isolda. Protože Asta, na kterou jste při tom zapoměli, odjíždí s deručítelem listu malou fordkou na odpolední výlet. A zdraví vás ze vzdálenosti 70 km za hodinu. —

Šifra. Čtvrtá maska?...

(Z knihy povídek: Milování o ceny.)

Kdo si chce zjednat souvislost mezi staršími publikacemi Devětsilu (sborníky Devětsil, Život II., čas. Pásmo a Disk) a ReDem musí číst mezinárodní sborník soudobé aktivity

FRONTA

jehož několik posledních exemplářů v původní vazbě podle návrhu Z. Rossmanna mohou obdržeti odběratelé ReDu za sníženou cenu 95,- Kč. - Objednávky vyřizuje naklad. ODEON (J. FROMEK), PRAHA III., Chotkova II.

Principiální poznámka

O VOICE-BANDU

B. Fátalovi

Voice-band je spojením a využitím slova (jeho poetické stránky a recitace), hudby a rytmu. Je to jakoby aplikace principu jazyku na lidský hlas. Z principiálního stanoviska, jež dává vývoj současného umění, nutno se těšiti po oprávnění a výhodách této nové syntazy dvou umění, slovesného a hudebního. Přítomná tendence ve všech uměních jde k úplnému osamostatnění každého umění, k vypracování jeho vlastních prostředků a vybudování čistého vlastního principu tvárného. Na obzoru se rýsuje ovšem tendence k opětovnému sblížení nyní divergentně specializovaných umění, k přísti nové syntazy. Má to kořeny až hluboko ve věk společenské práce, jež rovněž po divergující dílbě práce pokračuje ve všech oborech se principiálně sblížení. Ovšem tato nová syntaza jednotlivých umění je možna jedině tam, kde princip toho kterého z obou druhů byl vypracován do důsledků, kde se došlo k čistým, elementárním prostředkům a tvorbě. Každá jiná syntaza je předčasná. Pohlédneme-li z tohoto stanoviska na voice-band, vidíme, že sice hudebně tomuto požadavku vyhovává, neboť tvoří hudebně svobodné, neváže se na staré formy (tóny, útvary hudební atd.) Rytmičky celkem také vyhovuje, až je místy matelná odvislost od jazzové rytmiky, jež je dána tanečním svým původem a proto nemůže býti rytmem osvobozené hudby vůbec. Velmi však típe voice-band dosud v oboru poesie. Je samozřejmé, že k této nové syntaze hodí se jen čistá lyrika, t. j. moderní lyrika, pracující v podstatě čistou metodou asociální a se starší ta, jež se jí principiálně blíží. Nechodí se tedy k nové syntaze slova a hudby ve voice-bandu epická poesie a naturalistická lyrika obsahová a myšlenková. Zde klesá voice-band k naturalistické funkci ilustrační, jež by ho matně brzy zničila. Původci voice-bandu je listí po hudební stránce samorřejmě. Je hudební stránka voice-bandu mále pracovatí jediné hudbou „osvobozenou“. „Čistou“, hudbou svobodných možností tvořivých. Totéž však platí i o poesii ve voice-bandu. Chc-li si voice-band uchováti možnost svobodné tvorby, musí pamatovati na tento předpoklad možnosti nové syntazy.

VÍT NEZVAL:

Bibliofilská úprava. Vyšlo
pouze 220 číslovaných
a autorem podepsaných
výtisků.

● ●

ŽIDOVSKÝ HRŠBITOV

Šest původních litografií
J. Štyrského.
Cena výtisku na hollandu Kč 120—, pro
abonenty Redu Kč 100—
NAKLAD. ODEON
J. Fromek, Praha III., Chotkova 11

K aktuální orientaci filosofie

Mil. Masaryk

Positivismus znamená věcnost a nápravu společnosti. Positivismus znamená tolik, jako u nás. Po čtyry století uzavřel a stopoval prohlazený život, byl kulturní slon, který zanechal vlně těmto po všech stránkách života své stvořené stopy. Po čtyry století byl u nás pozitivismus živý, plněný životem. Positivismus ani domi nikdy se neudal katolického učení. Eli dívat, měli se dovtíliti ve universální katedru, měl svou vědu a svůj svět vězám. Důky universální katedry, došli svého rozmachu: od ní prošel nejen Inteligenca, nejen literatura, vědecký a politický život, ale pronikl i do mas. Ovlivnil nejen literatura a věda, ovlivnil i život lidí. Jemu svědčí toho, že tato epocha pozitivismus u nás se končí. Ta naší ústře posledních dnů. Je to proces pomalu postupující a který možná odhadati po celých 5 až 10 let. Je to proces, který jde pomalu, ale přece jen středně postupuje. A postup ten má tempo stále rychlejší a zdá se, že v nejbližší době budeme svědky rapidního konce pozitivistické éry.

Konec pozitivismus nejen ani v nejmenším zájem lidstva, nanejmenším jeví se zájem lidstva v myšlenkovém světě. Po delší dobu — po dobu 20 až 25 let přibližně se opovíže proti nepřítomnosti charakteru předchůdcůch dnů. Jde ovl.

tenz vlna idealismu, vlna idealistických otázek. Jsou to jednak metafyzické práce a zároveň zjevně idealistického charakteru, dále stále větší a větší myšlenkové ovce, které vyvolávají idealistické teorie a koncepce, dále je to kolikrát i pozitivistické řádění, desatera od pozitivismu a idealismu a nebo spoušť rybohledí konceptu pozitivistů ve správných idealismu. Konečně v marxismu jsou to pozitivistické prvky, které to proměňují za škor materialistických konceptů.

Tabule více se už pozitivizovaly ve světlé dýmce před válkou, kdy pozitivizmus a nás povad' ovládá posice a pronikal stále hlouběji materialistickou společností a nás. Válka urychlila proces ve světovém měřítku a připravila průh pádu i u nás.

Pr. Kravčík, vědce a tvůrce pozitivismu a nás, ve své „Filosofii posledních let před válkou“, za války psané a za hodiny války vydané, sjedná a osvětlené příslušné rozmach idealismu na poli filosofie. A celá tato kniha je vlastně příslušnou pozicou idealismu a šoupa pozitivismu. Její autor zcela stojí na myšlenkách a povad', avšak přece jen vane a kniha určitě myšlenkově melanchole a smutná. Smad' víc z toho, že tento nezadostatečný autor bude našel i u nás.

To se také začala ráhy ohrovené. Fuciona světového poměry odvíhá u nás více nebo idealistické filosofie. Stala se štoupa a měla své úspěchy. Doplňující řádění posic, ze kterých jde k dalšímu rozmachu. Mnozí idealismus nejen ve filosofii, rovné a předěl se i ve vědách fyziky. Získává měřidlo, nabírá nové pracovníky, a to pracovníky již a nevěrné. Nežádá však ve veřejném a zejména politickém životě, stává se u nás, stejně a sdělovatelné, přitom složen tak zvaně konzervativní vládnoucí třídy společnosti.

A pozitivizmus? Jednak sítel má i díky svému kompromisnímu charakteru se na nejednotné měřítko profesionálů. Nechtěl-li důsledně zachová si pozitivismus u svého vědce — jedné a něho. Avšak u řady svých stoupenců, byl i vynálezci, objevil se se svou myšlenkovou kompromisností, kolísavostí, neurčitostí. Jednak našel mnoho háků, které sedoucí udrželi a třetí sjednáli prodeji idealistické teoretické doby. Pro další bod, a zejména obracení, nemá bohužel a hlavně měřidlo bojující, třetí by ne sázející spoušť jakési drobečky v ústředí.

Idealismus se u nás v myšlenkové útlé vanažbě na všech směrech a pozitivizmus je samozřejmý. A v této situaci nacházíme téměř kašdoděrně jak idealistický rozmach třeba na naše dveře se všech stran. I tam, kde jsme toho sítelí analyzovali, i tam, kde bychom se toho ani nezadělali, jsou patrné dnes stopy idealistické metafyziky. O filosofii ani mluvit nebudeme. Ale i v přírodní vědě, v lékařských disciplínách, v historii, v literární kritice — kam se ohlédneme, všude našel na idealismu. —

Je možno uvěřit na to, přelíčení pozitivismu, poznamenej se že jeho řád, postavil se na prádelní nitce jeho frusty, hájící pozitivismu? Je možno uvěřit na spojité, ve kterém bude dosadeno sít tak potřebných prout idealistického závěsu?

Avšak je třeba si položit kritickou otázku: bude-li pomadeno pozitivismu, ačkol' by to krok mazař? Je třeba této otázky, jeho vlna o slabších a nedostatečném pozitivismu, a to e slabších a nedostatečném povrchových, osobních, vědeckých, ale významných pro pozitivismu, a to sítelně pomaděného řádu. Pro pozitivismu nastala sítel chvilu: chvilu rozhodujícího závěsu. A u pozitivismu velice rychle našel, a to nejen s příčin zvonění, ale ještě daleko více s příčin vnitřních. Desatera jeho stoupenců do idealistického závěsu tak často a stále se opakující je projevem jeho vlastní slabosti, je projevem jeho nepřelíčení kompromisností vědi idealismu. Jeho sítelí obrana, kro-

něžící se na samozřejmost vědi idealismu, není s rozpaků, ale s jeho kolísání vědi idealismu.

Je proto třeba posoudit na jeho esenzialitu, na jeho soudnosti svého počinání. Váha myšlenkového kryvadu kládá se na pravo, na strana idealismu. Je třeba sítelí levě vanehdle postit větrny na pravo.

V pozitivismu není sít; je třeba 200 dle nalevo, dále, nežli šel pozitivismu. Je třeba samozřejmí se a položití centru, se kterou se spokojila pozitivistická filosofie. Je třeba jít k materialismu. Je třeba materialismem čelit idealismu.

p a n o r a m a

NEZVALŮV EDISON

Moderním hrůzou je vynálezce, sít moderní doby vynálezce, vědně trvající tvořivý nekříd, vědy nové tváří šulil. „Vědecky znovu šit a mít masin“, to zaujalo Nezvala na postavě slavného vynálezce v jeho „Edisonu“ [vyd. R. Škeřtk v Pletadě]. Jeho básně je písní o dobrodružství tvářího ducha, ne písní o práci, ale o poesii tvořivé práce, a jejími úzkostmi, odvahou i překvapením. V tom si Nezval sítává věren. I v tom, jak jeho verše se vědy píni životem, vystupňovaným v paroxysm. „Edison“ je jakási zlyřitká lyrika, jež od lyricky zachycených chvilu se rozlhá daleko do světa volných poetických asociací. Je prosyvena realitou více než vše, co dosud Nezval napsal. To přináší místy ústup, jenž však nejde dále než na Emil kubistické analýzy a nové syntézy v epitétickou partii. Coš jako rozlž, za „surrealistickou“ lyriku. Epický akcent dává „Edisonu“ i šeststopy trochejský verš, prostoděrní rytmus a pádný sdružený rým, i refrén, jenž chvílemi zastavuje svou tíživostí čtenář: dech, aby ho hned zase vrhl vpřed, do proudů života. Udržuje tempo a jednotné ladění. Tyto formální a technické způsoby dávají Nezvalu v novém rozlž, ba v novém skupenství. Ovládá stejně lehce tuto vázanou formu, neklopýtá po způsobu starých básníků ve vychyzených klépějích, nestaví k vůli nim proud verše. Dobrovolným omezením formovým není spoutána jeho svobodná tvořivost. Skladba je sjednotněna, protože slova i obrazy jsou samy dosti naplněny básnickou energií, aby unesly celé verše.

Kouzelník poesie pozdravil kouzelníka elektrických šárovek.

B. Václavek.

MAHENOVY „BÁSNĚ“, jež vydala ve své nové sbírce „Generace“ Društvení práce, jsou přelídky jeho básnického dí-

Ještě Fantomas

Max Jacob

Byli právě tak vyběraři, jako vybraní pán s dámou. Když se jich vrchní kuchař s čepicí v ruce po prvé otázel: „Račte prominouti, pán s dámou jsou spokojeni“ odpověděli mu: „Vskážete vám to po vrchním džánkově.“ Když se jich tázal po druhé, neodpověděli. Po třetí již pomýšleli, že ho dají vykázat z místnosti, ale nečinili tak, protože byl jedinečný vrchní kuchař. Po čtvrté (můj bože, bydlili u bran Paříže, byli vždy sami a tolik se nudili!), po čtvrté začali: „Omáčka s kapary je výtečná, křepelčí prsíčka jsou vždy poněkud tuhá“. Pak přišli na to, že se mluvílo o sportu, o politice a náboženství. A toho si přál právě vrchní kuchař, neboť to byl sám FANTOMAS.

(Přel. Jaroslav Seifert.)

la. Vzácná chvíle, přehlíš-li dílo, v něm se zobražilo mnoho chvílí, vzácná chvíle, sledáš se s celým člověkem, jak jednou zmáhá racionálními silami chaos a nutí jej k organizaci, a po druhé promlouvá druhou, jinou řečí, tajemnou rodnou mluvuou básnickou. Mahen-bojovník je statečný. I kdyby bylo tisíc porádek, vždy mřova je ve střehu. Jediná jeho obava: „Kde obzor můj jen zitra nezahál hlíd, svatý mír a — žádná nebezpečí!“ Dobojoval se vítězství, prvního zakončení, lodi v hlubín; koruna může volně vlít a hučí pod novými nárazy boje... Mahen-báseň vidí věčně se obrozující bohatství života. Vždy mřova sám ho obrozuje, vytváří nový svět, jako kouzelník. V poetičtí rozumového veršování zachraňoval a sám na začátku cesty vtiskl do ruky talisman poesie. B. V.

UNANIMISTICKÝ HUMOR Romain-
sův rozvíjel se plně v drobnokém příběhu „Obrozené městečko“ (vyd. nakl. Odeon). Buřičský nápis na veřejném záchodku poruší uzavřenou a nehybnou atmosféru městečka. Co si cílilo do ní vniklo, svádí ji v pohyb, smeklidižuje. Pokouší se to zíravit, ale marně. Posílá se rozhoupává, rotní, obnovuje. Po roce bys je nepoznali: továrny, práce, obchod tam, kde dříve se jen tylo z dobrorpmného venkova. Probudilo se z dlouhého, odvěkého spánku... Unanimism hluboce vníat rozuměný.
B. V.

POETISMUS A „KONSOLIDACE“. V referátu o časopise „Le Monde“, otitěním v 2. čísle letošního ročníku „Redu“ (str. 71 a 72), činí se zmínka o článku F. C. Weiskopfa o české literatuře. Tento referát uvádí proti Weiskopfové stati několik námitek. F. C. Weiskopf nás též, abychom otiskli vysvětlení, které nám zasílá: „Bylo v „Redu“ napsáno, že jsem v „Le Monde“ referoval „jase a přilil povrchně o české literatuře“, a že jsem „prohlašoval početile poetismus za útup od proletářské poesie a zjev stabilisace“. V názmu pravdy konstatuji: Je pravda, že jsem referoval kuse, ale za to nemohu, za to může pouze redakce „Le Monde“, která mi nedala dosti místa a nadto ještě šaršala v rukopise. Nemá pravda, že jsem prohlašoval poetismus za útup od proletářské poesie a za zjev stabilisace. Pokud se pamatuji, psal jsem, že poetismus byl dialektickou reakcí na ideologickou poezií proletářskou a dále, že útup od poetismu (a nikoliv poetismas!!!) je zjevem stabilisace.“

ST. K. NEUMANN: BRAGOŽDA, (Odeon), třetí kniha válečných vzpomínek Neumannových po „Váleční civilistovi“ a „Elbassane“. Pobyt v sibířských horách a Ochridského jezera, zájezd domů na dovolenou a návrat, útup, když se počínala kroužit makedonská fronta, a vzpomínky na moře a na Lovčen. I vzjažení bylo Neumannovi dobrodružstvím ducha, letního li-

vota a zářků, pokud to dopouští hlad a útrapy. Byl hrdinský tento stále opřevaný pokus o život v šedém vojenském, utiškačím prostředí, ale uvědom se řím a zachránila péče jen leckterá jasná chvíle. Mané se přáms v „jubilejním“ roce: a dnes? Oč je dnes český básník lípe na tom, než v kolmáim letě? A jak daleko je od nové lidské švanvig? Kda stáaly síly, ješ se tehdy budily? Nutno a jich buzením začínat znova, zcela znova? B. V.

REVOLUCE V HUDBĚ — HUDBA ZE VZDUCHU (hudba šterových vln). Dynastony franc. inš. René Bertranda jsou zdokonalením Theresimových šterofonů. Pomocí dynafonů lze zachytít ve vzduchu všechny tóny všech hudebních nástrojů, nejsilnější i nejtišší, a lze hrát cokoliv. René Bertrand zdokonalil objev Theresimův, jenž vzbudil před rokem úžas celého světa. Kdešto Theresim* hrál pouze na jeden šterofon, přichází René Bertrand se 4 dynafony a tímto 4 dynafony hraji, za vedení René Bertranda, 4 vynikající francouzští umělci, současně bez jakéhokoli rušení. Harmonické bohatství dynafonů je mimořádné. Rukojeť, připravená na stupnici, umožňuje docílení všech tónů chromatické stupnice v rozpětí pěti oktáv. Jiná rukojeť slouží k odstinění síly tónů a vytvoření zvuku tak, že máme dojem slyšení buď varhany, nebo cello, housle, saxofon, lesní roh atd. Součástí lze docílit v tónoch buď staccato, či legata. Tak vytvoří dojem celého orchestru se vši bohatostí zvukovou. Dynafony nemají nic společného s radem.

B. KLÍČKA: JARO GENERACE (vyd. Družstevní práce). Nad Klíčkovými „Brody“ bylo nutno uvažovat, zda tvárná práce slovesná, která v nich našla realistickou osnovu výpravou, je opravdu vlastním počinem Klíčkovým a počátkem svépřevné slovesné tvorby, nebo zda se jí projevoval jen vův Vančurov. „Jaro generace“ ukazuje, že to bylo jen dočasně poříčenosti Vančurovu vůvu (který se dnes již projevuje i a celé řady svých prosaíků). Zde doznává již jen několika lyrickými pasážemi. v podstatě však je opublika ve prospěch soklidného, až kronikářského vyprávění osobů mladého Jirky Krále a jeho dvou šali-kamarádů od prvých dojmů mládež až po vřelou katastrofu jedině i ro-

diny, ve prospěch realismu, jenž však ještě není satolik „skomolčován“, aby dovedl vytvořit pevně sklonbený realistický příběh. Ostatně je kniha jen exponcí celého cyklu „Generace“, takže je těžko o ní zatím soudit. Realistická práce kronikářského rázu, prolemáná jen líčením některých prozastajých dojmů prvního mládež, ješ v celku odpovídá resignovanému Klíčkovu poměru k životu. B. V.

POESII PŘIRODY, jak ji prořevá při trampingu předměstský proletář, zachytí ve své „Arizona“ (vyd. Aventinum) J. J. Paulík, vrátiv se od prvotní reakce na chudost proletářského velkoměstského života, od exotiky k romantice divokého nápadu za Prahou. Je to přetvářený ohlas Hamana, smodernějš, s cudnou, neropliou citovostí. B. V.

LENINOVO DÍLO stává se západoevropského, ruštiny neznamáma štaní přístupnější německým vydáním, jež začale vycházeti v nakl. Verlag für Literatur und Politik (Viedeň-Berlin). Tyto německé sebrané spisy Leninovy jsou vydávány podle 2. ruského vydání, pořáčeného Leninovým institutem v Moskvě. Stojí tedy jednak na výš docavadního poznání Leninova díla, jednak jako vydání institutem autorizované a vedené jsou autentické. Zároveň souběžně vychází lidové vydání, stejné došce vypracované a za ceny nanejvýše lidové. V 13. svazku vyšlo hlavní filozofické dílo Leninovo Materialismus und Empiriekritizismus, jině Lenin vybojoval v ruské straně definitivně hegemonii materialistické filozofie. Vniklo z polemiky proti uvádění „machismu“ do řad ruské bolševické strany po důkladné přípravě a obšáhých studích, za jichž štedem se Lenin odebral též na čas do Londýna. Jest to nejen významné filozofické dílo, ale i příspěvek k dějinám strany. Jakožto 1. část 20. svazku (dílo je předem rozvrženo, ale vychází podle aktuálnosti jednotlivých svazků) vyšel soubor článků, Leninových řečí atd. z prvních 4 měsíců ruské revoluce, od března do polovice července 1917, pod názvem „Die Revolution von 1917. Je proti stejnojmennému českému výhru, vřelému svého času v Kom. nakladatelství mnohem rozsáhlejš, neboť obsahuje též věci, jež takem vřelý namore teprve v 1924 a 1925. Svazek počiná „Listy z dálky“, kterými Lenin ihned po prvních zprávách o revoluci v Rusku reagoval na

* Viz RED, (I. 4) str. 154 l. Theresim: „Nové cesty hudební tvorby“.

tato historickou událost, pak dokumenty o odjezdu ze Švýcarska a o průjezdu Německem, četné články z Pravdy, fejet, návrhy resolucí a pod., jimiž vedl Lenin ruskou revoluci od revoluce buržoazní k revoluci třídní, proletářské. Je to dokument geniální prozíravosti a taktiky Leninovy jakož i důle historického významu, pramen posádný pro tyto velké měsíce v dějinách Evropy. B. V.

WALTER SERNER nás ládá, abychom konstatovali, že hra Ferdinanda Brucknera „Krankheit der Jugend“, která se hraje letos v Berlíně, je drzým plagiátem jeho hry „Passada oder der grosse Coup im Hotel Ritz“ a obsahuje místy také doslova věty z jeho románu „Tigerin“. — Zdá se, že mělták sáze lépe tatě věc, jestliže se jmenuje „Krankheit der Jugend“, než když li jmenoval Serner jejím vlastním jménem. A že se v Německu stejně jako u nás „přilučují“ jistí pánové u tobo, koho jinak hrozně rádi potírají. B. V.

HERWARTH WALDEN, hlavní vinník umělecké revoluce v Německu, již probojoval svým časopisem „Der Sturm“, jeho publikacemi a knihami, jeho výstavami a galerií, ostavil letošního podzimu své padesáté narozeniny. Před téměř dvaceti roky navázal „Sturm“ na hnutí počínajícího německého expresionismu, jenž byl vyznáním skupiny „die Brücke“: Pechstein, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff, Kokoschka a j., skupiny, v níž se amalgamovaly vlivy Muncha a vrstevníků Francouzů. Po „Brücke“ hlásil se skupina „Der Blaue Reiter“: Kandinskij, Franc Marc, August Macke. I tato skupina našla přijetí ve „Sturmu“, jenž se nezastavuje, vždy otevřen každé iniciativě: publikuje, vystavuje a propaguje později, v posledních letech před světovou válkou, kubisty a futuristy (Boccioni, Marc Chagall, Léger, Delaunay, Metzinger, Carrà, Archipenko, Gleizes, Pilla), v dobách poválečných abstraktivisty, dadaisty, konstruktivisty. Velikou zásluhou pionýrské práce Waldenovo bylo zorganizování historicky významného „Prvního podzimního salonu v Německu“ (1913), jenž byl jednou z největších výstav nejmodernějšího umění před válkou na evropské pevnině, a pak vydání pro moderní konstruktivistickou architekturu tak podnětné knihy Scheerbartovy: Glasarchitektur. „Sturm“ byl časopisem těch, kdož dnes udávají barvu přítomné chvíle v malířství i v architektuře: Moholy-Nagy, Feininger, Paul Klee, Adolf Loos.

Walden uložil své estetické přesvědčení v několika knihách o problémech expresionistického umění. Rovněž Waldenovy práce beletristické a hudební skladby mají své pevné místo v historii německé moderní tvorby. R.

PIERRE GIRARD: POZNEJTE LÉPE SRDCE ZEN. (Vydal St. Neumann, Knihy pro potěšení.) Malý románek, celý spředený z jemných vzdušných a svitvých vláken milostné komiky lehký, nřím nezatížený, opravdu milý a veselý, kouzelná pohádka, pohádková téměř komika, nikoliv humoristická povídka. Švýcarsy daly literatuře v naší době dva romanciery komična: Roberta Walsera a Pierre Girarda. Walsler je spíše humorista, a to švýcarsko-německého ražení, a Girarda je francouzská nenucenost, prostá veškerých tradičních a školních přitěš, Hrdinou této Girardovy knihy je měšťácký synek, který byl příliš dlouho utiskován výchovou dobré rodiny, než aby dovedl v milostných hrách sklízeti něco jiného než trapeč směnňá ztroskotání. Jeho larmantní pohádka končí špatně. —g—

UMĚLECKÁ RADA. Bezprostředně po letošním osmadvacátém říjnu ustavila se Umělecká Rada, která chce býti na stráž proti umělecké a kulturní reakci, poněvadž podle všech známek v naší milé vlasti zároveň s všeobecnou reakcí bude i kulturní útlak, jaký nám připravuje vládnoucí agrární-klerikální panstvo, o mnoho tužší v druhém deceniu národní samostatnosti než dosud. Projev Umělecké Rady, publikovaný 29. října 1928, ukázal, že instituce, která by vedla energicky obranný boj proti reakci v oblastech kulturního života, je už nanejvýše třeba. Ukázalo se to právě i podle způsobu, jakým byla Umělecká Rada utvářena: prudké útoky proti Umělecké Radě ukázaly, že existuje velmi dobfie sebraná a dorozuměná jednotná fronta umělecké i kulturní politické reakce. Útok proti Umělecké Radě zahájily „Národní listy“, „Večer“ a „Venkov“. Bylo dojemně viděti pana Dyka a pana Rutte bojujícího po boku pana Vraného; sluší to opravdu těmto páním velmi dobfie a jsou si v tomto boji k nerozeznání podobní. V „Tribuně“ se k nim přidal pan Kodlíček. Dalo se tušit, že Dyka a Rutte nejdříve poháněl na Umělecké Radě fakt, že tato hřivnice rozhodla se, že může postrádati jejich účast. „Večer“ jednal snad z pohmatek poněkud vřelších a neosobních, avšak psal tónem stejně hrubým,

jako když velkostatní nadává šlechtinám. Celá řada nejuhoholejších a nejprávečnějších uměleckých korporací vydala dokonce protizemní kolektivní projev proti Umělecké Radě. I zde naskytl se dojemná podivná, neboť Klub architektů, jež jsme dosud (smylem, jak se ukázalo) pokládali za korporaci alespoň částečně moderní, nestyděl se podepsati tento protest zároveň a dvojitěhodnou Jednotou Výtvarných Umělců a jinými spoleky, ježh jmena raději ani neuvolujeme: fakt, že Klub architektů stal se členem takovéhoho zpátečnického souručenství stačí, aby byl v očích pokrokové veřejnosti nadále znemožněn. — Útoky reakce a pravice proti U. Radě, jež chce být strážkyní svobody a pokroku kultury, byly neobyčejně ostře i často. Je prvý projev U. Rady byl velmi skromný, mírný, nevýbojný, dokonce až příliš bezzubý. Douháme, že U. Rada, aby mohla plnit svůj úkol, bude nadále postupovat nekompromisně a energičtěji než dosud, čímž budou nuceni přiznat barvu nejen oni reakcionáři, vedoucí boj proti U. Radě, nýbrž i ti, kteří jsou až dosud jejími členy. Vážnou chybou U. Rady v její dcešní sestavě je skutečnost, že tato korporace porvala mezi sebe několik velmi kompromisních a značně zpátečnických osob, jejichž nepřítelství proti moderní kulturní tvorbě je dáno ověřěno, a stalo se dokonce, že tyto členové publicisticky se připojili spíše k odpůrcům než obháncům U. Rady. Je třeba samozřejmě, že ani Rutie, ani Hilbert, ani Medek nemohou být členy U. Rady, chce-li tato opravdu vykonávat poslání, které si předsevzala, nikoliv protože jsou členy reakčních politických stran, ale protože jsou to reakcionáři umělečtí, či po pravdě spíše neumělečtí. Ovšem: právě totéž platí o několika autorech, a jejich podpisem jsme se na prohlášení U. Rady, bohužel, setkali. Douháme, že samotným vývojem kulturních věcí, ostrovní boje, který proti U. Radě a proti modernějším umění povede vládnoucí reakce, která se u nás legalizovala a spevnila i v kulturním životě, bude U. Rada domocema k otevřenějším a nekompromisnějším obranám, že tedy nebude pouhou odbočkou „Manesa“, spolku, jehož umělecká úroveň a modernost je ostatně velmi problematická; že bude skutečnou stráží proti reakci, stráž, jí bude možno důvěřovati. — R.

i 10 INTERNATIONALE REVUE, AMSTERDAM. Internacionální revue „i 10“

vychází na redakce A. Müllera-Lehninga, J. J. P. Ouda a Moholy-Nagyho již v druhém ročníku. Je orgánem projevu moderního ducha, všesvětového řespectu novou, totiž ducha konstrukce a elementární tvorby, polníci moderních proudů a směrů v umění, v architektuře, ve vědě, ve filmu, v technice, v estetice, ve filosofii i v sociologii. Je zároveň listem určité synthetizace a srovnávací kritiky jednotlivých těchto oborů moderní tvorby. Je bez předstředků a bez dogmat, ale s pevnou pětěří světového názoru: široký, ale nekompromisní list mezinárodního konstruktivismu, a dává jasný obraz dnešní kulturní situace. Z obsahu dosud vyšlých 16 čísel je třeba vyzdvihnouti architektury J. J. P. Ouda, Mart Stama, Rietvelde, Ravenstrayna, C. van Esterena, K. Loenberg-Holma a J., fotografie Moholy-Nagyho, obrazy Kandinského a Mondriana, četná články o architektuře a o bydlení, studie výtvarné a literární estetiky, filosofické úvahy, sociologické analýzy a četné zprávy ze Sovětského Ruska. Tg.

JEAN DE TINAN: PŘÍKLAD NINONY DĚ LENCLIOS, MILOVNICE. (Odeon, 1928.) (Přeložil J. Zaorálek.)*) Jedna z knížek nejsladší milostné lyriky. Je sladká svou životní moudrostí, svým smyslem poesie a hry, koncem lásky bez svázanosti a sankce, slovem sladkosti pravé epikurejské moudrosti ženy opravdu velké, krásné a slavné; a plna lyrického bohatství, kterým jí nadal neprávem zapominaný básník, tvůrce drobných mistrovských kusů, duch abovivavě pochybovačný, rozemněný, mladý, znavený a složitý; tato knížka o Ninoně de Lenclios přes svou zdánlivou improvizaci světest má stýti jemně a rafinovaně vycislovaného členosti. Kniha rozkošných a úsměvných pravd, básní o štěstí života a divé blaženosti lásky, které prožívají všechnu intenzitu a krásu přítomných varušení, aniž by toho obtovaly vzpomínkám na minulost, vřikáním svědomí a hubňavým výtřahám úzkoprsých morálků. Píseň jsou a vnitřní svobody. — R.

ILJA ERZENBURG prodělal křivou cestu k realismu. Z velkostatního náhlému, jež často štěně bítí a těles rozprav, státna jen důvtip. Přátelství slyší (země „Právě slyší“ náhled, Odeon). Operová, divé se na pozvolně Rusko a realitickou aparaturu, a spíše na „Pr-

*) Návrh vazby a obálka této knihy je prací E. Teigeho, nikoliv však typografická úprava, jak je tam v tiráži smyslem uváděno. — P. r.

Časopisy • Revue •

Šaldův zápisník. Vychází měsíčně mimo prázdnin. Nakl. O. Gírgal, Praha-Smíchov 222, 223. Ročně 30 Kč, číslo 3 Kč.

Tvorba. Vydavatel F. X. Šalda. Redaktor Jul. Fučík. Vychází týdně. Redakce a administrace Praha XII. 1890. Číslo 0-60 Kč.

Dav. Jediná revue slovenské avantgardy. Vychází měsíčně. Adresa VI. Clementis, Bratislava, Konventná 10. Předplatné ročně 22 Kč.

Nové Rusko. Redakce: VI. Procháčka, Jar. Kratochvíl, Praha II. Společně 7. Ročně 25 Kč, pololetně 15 Kč, číslo za 2 50 Kč.

Avantgarda. Měsíčník studentů a dělníků. Ročně 10 Kč. Číslo 1 Kč.

Stavba. Redakce: J. E. Koula, O. Starý, Karel Teiga. Praha III. Kolkovna 3. Ročně 90 Kč, číslo 9 Kč. Vychází měsíčně.

Výtvarné snahy. Praha I. Kozí 15. Ročně 60 Kč. Vychází měsíčně.

СОБРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА. Redakce: Ginsburg a Vesnin. Moskva 69, Novinskij bulv. 32. kv. 63. Ročně 10 rublů. Číslo 2 50 rublů.

bauhaus. red.: hannes meyer & ernst kállai. čtvrtletník, ročně 7 20 mk. decau, zerbsterstr. 16.

Cahiers d'Art. Red.: Christian Zervos. Paris VIIe, 40, rue Bonaparte, 130 franků ročně, číslo 15 franků.

Typografia. Red. O. Poskočil. Praha XI. Přemyslovská 148f. Měsíčník. Roč. 60 Kč, číslo 5 Kč.

Filosofie. Red. Jos. Bartoň, T. Trnka, K. Vorovka. Nakl. Aventinum-Praha. Měsíčně kromě prázdnin. Ročně 50 Kč, číslo 5 Kč.

Literární noviny. Nakl. Pokrok v Praze. Čtrnáctidenní. Číslo 1 Kč.

Monde. Týdeník pro literaturu, umění, vědu a sociální otázky. Paris 8e, 144, rue Montmartre.

Internationale revue i 10. Red. A. Müller-Lehning, J. J. P. Oud, Moholy-Nagy. Adresa: Amsterdam Centrum, Leidsche Gracht 48. 10 čísel za 10 fl. hol.

ABC. architektonická revue. Redaktoři: Hans Schmidt a Mart Stam. Basel, Grenzacherstr. 32.

Das neue Frankfurt. Měsíčník pro moderní tvorbu. Red.: Ernst May, Fritz Wichert, dr. J. Gantner. Nakl. Engler und Schlosser. Frankfurt a. M.

Der Sturm. Měsíčník pro moderní umění. Herwarth Walden, Berlin W 15, Kurfürstendamm 53.

Kritisk revy. Red. Poul Henningsen. Sundvaegst 47, Kodaň.

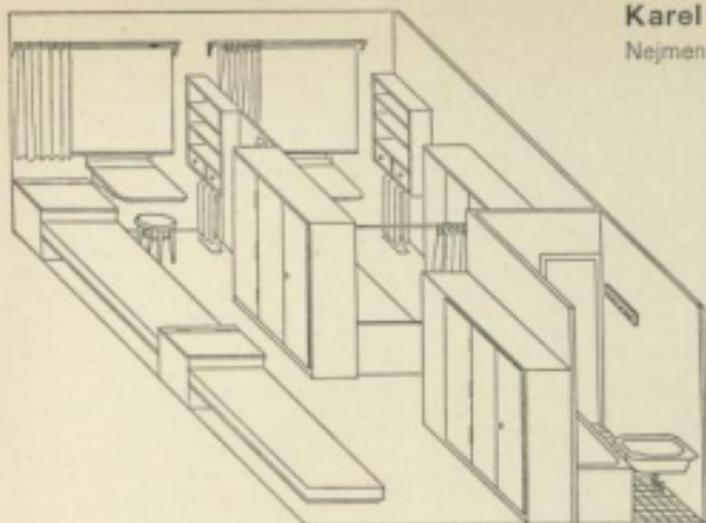
Cahiers de l'Étoile 15. avenue de la Bourdonnais, Paris VIIe. 6 čísel ročně pro CSR 30 frs.

sošné uličky", rozhodně, pod povrch života skákal volně, než se nově Rusko. Přiblíže se až kamei k poslednímu předkládanému klasickému řešení všem sledována bezúspěšně života těchto a každá otřesených křivostí. A jmenem nemělo, jen po křivotě cestě této stávkou života, jež stávkou stávkou i v novém prostředí, oběru se kousek klada, velmi zvržená, ale přece jen klada — jehož bylo v klasických křivkách jeho prvotní klad. Než se bez sentimentality; autor jde do Casary a proti, bezdělně citovosti, již tolik třešněval. Padá vzniklého přístupu evolucionární vzhled kvas, předkládaný... jen trochu jakoby tušit změna světa, jež čtyřmi sedmi spouští svůj povrchový svět. B. V.

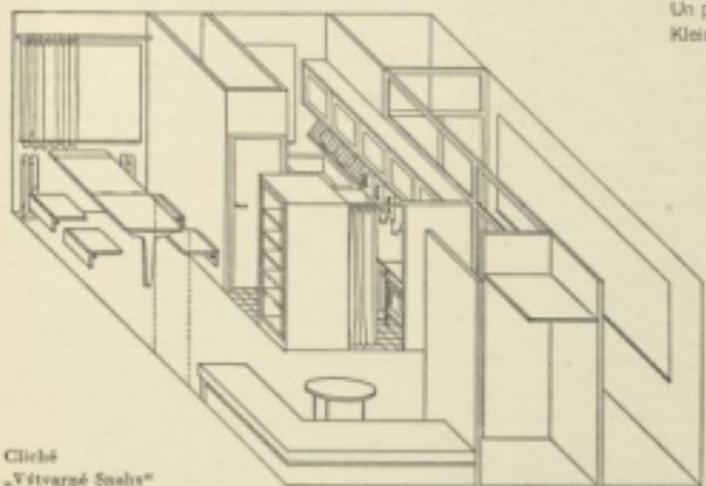
MUSAEON A STUDIO. „Musaeon“ byl prvotně založen a redigován Karlem Capkem jako orgán skupiny výtvarníků. Po dvou sbornících svých esejí, esejí, skulptury Tvedolových se začal rozvíjet; a Musaeon se stala knihovna výtvarných monografií. Nyní nakladatelství Aventinum obnovuje Musaeon ve formě revu, při čemž ona serie monografií bude vydávána dále jako edice Musaeon. První číslo Musaeon jako avestinského výtvarnického měsíčníku nesl již redigované K. Capkem a list nesl již esejně lidně umělecké skupiny, sčítal je jakžto spouzdajem avestinského obědu a obrázky a je

redigované tehle nakladatelem. V téhle nakladatelství je to zároveň a filmové měsíčníkem „Studio“, jež byl nedávno založen jako list Anton-Aventinum, čísla, a s „Musaeonem“ Aventina. Jež jsou literární upřednostně nakladatelství už tři list, redigované nakladatelem p. dr. Ot. Neuchem-Marinem. Obě nové listy, Musaeon i Studio jsou reprezentativně vzhledu: dohody křivoty papír, bezvadně jako je reproduce. „Musaeon“ také, přívětivě jako je „Věrné Emery“ jeho býti českou obědu — „Cahiers d'Art“, což je určité vzhledu, ježto se tím ona řada výtvarné časopisy navzájem pak podobají více než je tažda. První číslo Musaeon přináší řadu reprodukcí Jana Zrzavého (jež se nyní píše Zrzavý); zejména nové obrázky, současně vystavené v Avestinské Muzee, jsou díla opravdu vzhledově, a výtvarně. Zajímavé je rovněž článek dra Polány a V. H. Brunnerovi, dopovědně křivkami zentruje mušička. Článek jakžto pana Dohlana a Zrzavého článek — přirovná je vzhledu a svět, a při tom tak trochu o starostlivých mistrů, (vzhled je to v avestinské revu) — jsou prostě usadě, je zentruje pana Zrzavého přístupu upozornit, aby vedle svých zentruje obědu republikoval takovou typografickou literaturu. — Studio odstavilo v prvním čísle Dohlana dal Rio za to, že na své cestě vzhledu křivotě navštívila Prahu. Mimo to byla zde otřesená zaji-

Karel Honzik:
Nejmenší byt



Un petit logement
Kleinstwohnung



Cliché
„Výtvarné Snahy“

ky, hraje a paláce jsou luxusní a luxuriózní doupata, ve kterých moderní člověk by nemohl bydlet, nesnáze jejich nehygienických místností: celý vývoj architektury je zprávovalní funkčnosti staveb, uzpůsobování stavebního organismu jeho účelu a účelu. Středověký zámek a palác má luxus, avšak nemá ani tolik komfortu, jako moderní dělnický obytný dům. Betnovova kritika architektury operuje novými soudy: nejsou to estetická dogmata, slohové formule, nýbrž lidské měřítko: má se především, jak která architektura odpovídala a odpovídá praktickým i intelektuálním a psychologickým požadavkům vrstevnického člověka. Průměrná architektura vyhoví daným požadavkům soudobé lidské společnosti, špatná jim vyhovět nedovede. Avšak architektura, která se chce pokládati za uměleckou, tedy za moderní, musí dovést hodnotit tyto požadavky, precizovat úkoly a účely, vidět je nově, vidět je v další vývojové perspektivě: posléze vidět v dokonalejším splnění úkolu a účelu cíl, nýbrž i prostředek obohacení lidský život, odstranění přešlých násovy konvencí, avšak sociální život na nové cesty. —

KRÁL UBU V OSVOBOZENĚM.

Od chvíle, kdy Alfred Jarry po své předštal předčlán z kavárny U slatého slunce svého „Krále Ubu“ do premiéry v Osvobozením divadle uběhla doba více než tři desetiletí, dramatici dostali nové školy, dovedla vyměnila své sítěky a své rekvizity, herci přestali naturalisticky chrchlat a rozechřávali pomyslné svaly v expresionistických záchvattech... ale Král Ubu zůstal králem. Panuje nad dramatickou pevninou, obroušenou bouří krise jako heigolandské výšpy, a vládne pevnou rukou. Je z dramata, která objevujeme vždy znovu, abychom se vždy znovu učili.

My, diváci!

Pro divadlo je to práce slavnostní a končící ne méně radostná. Jsou tu všechny předpoklady ideální spolupráce, které dávají první z účastníků: dramatik, a které — mluvím-li o Osvobozením divadle — mohou být ostatními: režisérem, herci, výtvarníkem plně akceptovány. Skutečně také večer, strážný v Osvobozeném s Králem Ubu, byl jedním z nejkrásnějších: bylo to divadlo, rozchvěvající, veselé a tragické, své, kypící, ústřední, vyvolávající ovašně překvapivé nového a dráždivého, tak, že vám bylo možno

řítí onen prosincový den z roku 1896, kdy „Théâtre de l'Oeuvre“ k nemalému úžasu, sláve a rozhořčení sňrálo po své Krále Ubu, jehož premiéra byla pak srovnávána s proslulou romantickou bitvou o „Hernaniho“. I když nechci přehánět ani v nejmenším, nemohu upřít Králi Ubu v Osvobozením tento veliký význam.

Ostatně v Osvobozením divadle byli si ho zřejmý plně vědomi. H o n s i jako režisér plněně reguloval svou vynalézavost ne aby plněně pohřbil Jarryho, ale aby si mohli podat ruce. Ba raději podexponoval některé partie, než aby je zahl přexponováním. Karty, hraji své, pokládá sňtající popravě, tyto mechanické prvky, které uvedl do hry, daly jí netušenou dramatickou moc a vyvolaly z podvědomí diváků zapomenutí kouzla. Byla to šťastná ruka, která dokázala tak dokonale odvláknit tragiku a komiku tohoto dramatu... a byla to šťastná ruka, která pro matku a otce Ubu vybrala Světlou a Wericha. Jsou to velké úlohy, jež kládou velké požadavky a vyžadují skutečně nadprůměrné herce. S l s v o z i l o v á konečně ukázala hereckou kvalifikaci již několikrát. A l e W e r i c h, myslím, byl zde po své objeven. Lehkost, spíše vzrozně než zpracování, se kterou se plněně přer všechny situace plněně humoru nebo i nudy v revuach a veselobřech, nemohla nikdy být zcela určitým dokladem opravdového hereckého talenta. Mohlo se mu věřit nebo o něm pochybovat. Werichův Král Ubu byl však nepochybně veliký výkon. Zde také po své mohli jsme poznat jeho rozpětí, pohybové i hlasové, jehož nejnižší mezi je drastický skřek a nejvyšší čistý lyrický tón, jaký z největší nezazní přelá často.

Přesně zapadaly i ostatní výkony. Ř i d l, V o s k o v e c, N á l e v k a — jen Nedbal nebyl tentokrát zcela na svém místě a sni zdaleka neukázal to, co skutečně dovede.

Živý Král Ubu na Osvobozením divadle, ovašně, kterým Osvobození dovedli obklopit diváka od prvních zvuků originální hudby, varování, kterým obecenstvo reagovalo, to dává novou vřiv v divadlo, tak zohavené, tak zruinované oficiální scénou, že i tón, kteří jim řili, sdálo se mrtvé.

A zatím řije.

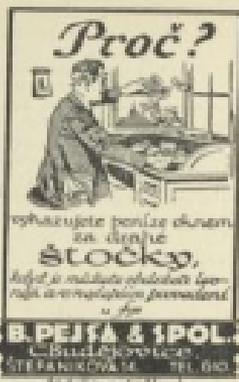
A jak řije!

Julius Fučík.

Dětské knihy
v prostém i bibliofilském
provedení
dřevoryty
eslábno
dodají nejvýhodněji

KNIH TISK AŘI KRYL a SCOTTI

v Novém Jiříně - Morava - Telefon 4. 303



LITERÁRNÍ NOVINKY:

Bahr H.: Nanebevstoupení. Kč 30.—
Sievb K.: Zlom. Kč 24.—
Brontëová: Viletta. Dva díly. Kč 48.—
Dreiser T.: Americká tragédie I. Kč 61.50.
Dvorych J.: Píseň milostná. Kč 100.—
Fedin K.: Transval. Kč 16.—
Galworthy J.: V osidlech. Kč 40.—
Gide A.: Kongo. Ilustr. Kč 58.—
Gide-Gizat: Dějiny nauk národohospodářských. Dva díly. Kč 120.—
Girard P.: Poznejte Měs srdce žen. Kč 22.50
Kisch E. E.: Pražná brána. Kč 32.—
Konrad E.: O Anně Sedláčkové. Ilustr. Kč 24.—
Konrad K.: Dinah. Kč 18.—
S Krasinam k severnímu pólu. Ilustr. Kč 15.—
La Fontaine: Bajky. Kč 65.—
Machiavelli: Mandragola. Kč 39.—

Meredith G.: Generál Ople a Lady Camperová. Kč 5.—
Pamětník bratří Burizad. Ilustr. Kč 30.—
Rey Jan: Psychologie tance. Kč 11.—
Rolland Romain: Jan Kryštof. Celé dílo v 10 svazcích Kč 135.— 10 svazků. I. díl již vyšel.
Saudk R.: Experimentální grafologie. Kč 80.—
Sinclair Upton: Boston. Váz. Kč 34.— I. díl.
Swift J.: Gulliverovy cesty. Ilustr. Vlasta Burian a Ad. Hoffmeister. Váz. Kč 45.—
Tinan Jean de: Příklad Ninony de Lenclos, milovnice. Kč 36.—
Toman Karel: Pohádky krve. Kč 30.—
Vassier G.: Výtvarným umělcům. Ilustr. Kč 15.—
Wolker J.: Důl. Kč 45.—

Všechny zde uvedené knihy i jiné dodá hned po vyjití
KNIH K U P E C T V Í O D E O N
JAN FROMEK, PRAHA III, CHŮTKOVA 11 - Telefon 455-0-0

140

ročník 2.

5

RED

leden
1929

Odeon

měsíčník pro moderní kulturu



Adolf Hoffmeister:

6 Kč

ReD

Tabulka 40200.
Čís. kat. 400 00007

Revue Svazu moderní kultury „Devětsát“, Vychází měsíčně, bromé předsát, (10 čísel do roka). Ředígeje Karel Teige, Praha. Redatel zastupuje v Brně Dr. B. Václavěk, Brno XV, Židenice, Vaškova 11. Vydavatel a nakladatel Jan Frouek, nakladatelství Odeon, Praha III., Vítězná 11. Předpáči se na rok 60 Kč, na 1/2, roka 30 Kč, Jednotlivé sešity po 6 Kč. Pro cizine valatel úprava.

Redaktor: *Věkerné zášitky pro redatel úpravu: — Réviser toute la correspondance concernant la direction de la revue*
Ředígeje: **KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague - Tchécoslovaquie**

ReD, revue internationale illustrée de l'activité contemporaine. Publiée par l'Union des artistes modernes „Devětsát“, à Prague. Dirigée par CHARLES TEIGE, PRAGUE. Éditeur Jan Frouek, librairie ODEON, Praha III., Vítězná 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. Schriftföhler: KAREL TEIGE, PRAG. Herausgeber: Verein für moderne Kultur „Devětsát“, Prag. Verleger: Jan Frouek, Odeon-Verlag, Prag III., Vítězná 11. Abonnement: Ein Jahrgang (10 Hefen) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

II. Ročník — 2^{ème} année — 2. Jahrgang
Číslo 5 — N° 5 — Nr. 5 1929
Leden — Janvier — Januar

Adresa administrace a expedice: Jan Frouek, nakladatelství Odeon, Praha III. Vítězná 11.

NOVINKY NAKLADATELSTVÍ „ORBIS“

		III. SVAZEK
		PAMĚTI DR. E. BENEŠE: SVĚTOVÁ VÁLKA A NAŠE REVOLUCE „DOKUMENTY“
ČTĚTE!	JEN VÁZ. Kč 90—	
		J. W. STEED
ČTĚTE!		NOVINY A NOVINÁŘI Kč 5—
		E. CHALUPNÝ
		SOCIOLOGIE A ŠKOLY Kč 12—

NAKLADATELSTVÍ „ORBIS“ PRAHA XII, FOCNOVA 62.

NA SKLADĚ U VŠECH KNÍHKUPCŮ

ARIADNA

neboli nahé vlastnictví

Georges Ribémont-Deussignes

Na nebi bylo zakresleno nové souhvězdí, kterého si ještě nikdo nikdy nevtímal a přece žádný hvězdář netvrdil, že by byl objevil s hvězd vlička, jaké poletují na podzim v zahrádkách a jejich jsou plné oči. Ale nerovydil. Hvězdář pavouci soukali jediný obraz, vyčítající jako písmo pro slepce nad ostatní, a císapasný. Na mne se alespoň vrhl, opíták, kterého pohledy dráždil, a dělal na mne s hloubí černé tkání, tak pohodlné pro klidné dožití, jakéživé Ka! Ka!; dohře jsem při tom pocítil, že se k němu připoutám na celou hodinu. Proto jsem se také vydal bez jakékoliv jiné příčiny kromě této, poloeroticché, že temných končin ulic, kam vyvěrá tolik tajemných studní temnoty, plné křív, bohatství, tučných a bříšticích se hald: světýlka, načrtaná novým nebeským znamením, jevila se v nich nad obrácenými domy zářivějšími. Musí jsem si však přimnat, že kdykoliv jsem se přestal na světýlka dívat, zaldřtovaly se reliely temnoty celým odřivým světem, chovajícím ke mně nejlepší úmysly. A pro ně jsem zapomněl na všechno, jako žena, které vošavkář předkládá své zboží.

Objevil jsem tak brzy ze všech stran na mne doléhající božské vřavy. V šeru ve dřevích se kptalo. Jakási rty, jejichž červené se změnila temnotou v čern, pronesly slovo, které nebylo slyšet, ale které se zdálo být mystickým otvorem do ústrob země. Činí ruka se počnula posunkem jako pohyb houpačky, a za jejím pohybem se rozčpřčila sponsta neviditelných per.

Z kteréhosi světítku proudil tak horký jímí blankyt, že postavit se na něj znamenalo vyletět do povětří. Podle pachu máslové bíbovky, jenž vál dechem tohoto netvora, bylo možno ubodnout, čím netvor žví své tasemnice. Dále byly ta studené noci obecní, stalených nad poternými okny, nad komnatami prándájnými a jinými, v nichž spala asi počestná srdce, obtočená chlapdy úd, které si za svou každodenní službu zasluhovaly tento neslušný odpočinek. O několik kroků dále potily záclony, červené jako poštovní známka, Afriku a Ameriku, jež zase svuky saxofonn tvrdě vyrřvaly. Na nebo

přilehla mi lastura a já jsem se musel zastavit, abych vyslechl z ní hučení větru nad důležitými mlhami a nad ledovci z vanilkové smetanky, po nichž jezdí pontové klouzačky, vychřílené tušenou obryšlostí automobilové trubky, jinak němá a nehybná, jako hroch v bahně u paty šoférských kofenevůlků. Přiměl jsem se k tomu, že jsem učinil několik kroků, abych unikl láce této pijavice, říznici po mé krvi, leč chtěl-li jsem dosti světlou závoň, splývajících s šepem ošetrovatelk, závoň, které se mihaly bez každobýhých záhybů, ještě místo, na němž jsem stál, bylo vzdálené a nepřítivité, musl jsem ještě propoutit zelenými a červenými kabašemi blácnů. V jedné z těchto světlých kouli agal špinavý člověk, zatím co jeho šat vypovíval o pohledních těžkostech. Jak to bylo všecko vzdáleno jedovitou ovadulí na krásných plátech, z nichž odušleji koupačci se leny soři svých těl moří! Tady, to byl život zespodu a v špádce poházením zvrtyými listy. Byla to dráha, po níž se hadovitě vinula jako vagony vlaku utrpení vlhká stěna, jako namílovaná do světa na obzoru nebo jako uboší putovníci za hájny nadějmi.

Když smutná slunce ustoupila, ocitl jsem se znovu v blahodárné temnotě, kterou bylo možno přirovnat k hlubokým a zurticím pramenům, k finicím šavli, k praštění laskaných košečín, k nádržím zavařeniny, k oknům bez tabulí, k olím albina, ke lupce nadité utmoulanými papíry, k nabálenému ovoci, ke kasárnům, k balíčku jehel, k vstáklému a melanholickému nedělnímu dni, k jelemu, umrážkima za zvuku lesního rohu a k mnoha jiným věcem.

Ale to jsem již vedl své nohy po napiatém provaze. Jeden z mých mozků ním nahrazoval kolenní čárky a já jsem se pohyboval jako mtkkýč. Věci a zvuky padaly kolem mne, stříkající po mně uzavřeným pohrdáním, a pak vyplovaly, sátky šumivých vín. Něco tu chytálo, ale já jsem věděl: kdyby se to přede mnou objevilo a tvárnosti, ješ by mē byla uspokojila, byl bych uskočil stranou jako bych se vyhýbal, abych nešlápl na ocas zmij, neboť jsem se s hrůzou obával, jako by to byl opravdový krokodíl, ozuki raby a růžové ústí šaludka, přišerného okamžiku s ostvěným očima to objevit. Vtom jsem se zamínil s Ariadnou. Byla úplně nahá a já jsem se některak nedivil. Stála pod světlnou, jejíž světlo padalo shora po jejím těle tak, že na místech jako hrdo, prsa a břicho tvořilo temná pásma, která byla geograficky bohatá jako prostor je obklopující. Mohl jsem vtáhnouti ruku a byl bych se dotkl srna její skutečnosti. Mohl jsem se rovněž oddati nějaké obecnosti, totiž nějakému satirickému předstírání posunků válné — neboť pro jiný šloj sdálo se místo nevhodným. Leč neuznil jsem nic. Nevim, dívka-li se, neboť její zrak, její neodvrazena, ležel ve zřim jejích řas a žela. Promluvit na mē — nevěděl jsem, kterým slovem zapřist hovor. „Madame“ se mi sdálo naprosto smátřným, když jsem měl oslovit nahou ženu. Zkrátka jsem se tedy ani nehybal a mlčel jsem.

Ona však byla krutě krásná. Krásná, že by řvala hlady divé zvíř ve všech kšech světa, krásná, že by se moře vysušilo, pokudž zaslanely a špětrchala povta smabních prstůků. Pohléd, kterým jsem se zadíval k nebesům, mi odhalil, že mě soubořdí záho. Byl jsem jen překvapen, že jsou na nich ještě jiné hvězdy. Co tu asi dělala? Říká se, že z mořských vln vystupují náhle ostrovy. Leč ona? Kdyby byl alespoň někdo přišel, mohl jsem neřímno poznat, nebíl-li o halucinaci.

Někdy tomu tak, neboť ona promluvila a já jsem si také ihned pověděl, že na světlně byla upevněna tabulka s ozráněním, že tu autobus může zastavit. — Dát průvodčím znamená rakou. — Nemohouc strhnout jeden listek, vtrhla celý blok listků s pořado-

vými šaty, podle nichž vponuší průvodčí čekající pasažéry po řadě do v su, podala mi jeden a pravila:

— Promiňte, pane.

Neodvážil jsem se políbit ji koneyky prstů a proto jsem na odvetu rozčervkal listek jako nejrozkošnější chewing-gum: připadalo mi, že má chuť těla a vůni rozkvětu lidského života. Opojení duš, na něž se člověk pamatuje, řadila se mi pod patrem. Vtříny se protahovaly dlouhými kroky slonů pod baldachýnem indických knílat. A nepřestával jsem řvátkať božský dar.

Nevim, kolik času uběhlo, když jsem chtěl oně ženě poděkovat. Nejspíše, než jsem se vytrhl ze svého blaženství, vstoupila do autobusu nebo odešla z jiné příčiny. Šel jsem pod světlicou sám a na asfaltovém chodníku byla stopa vlhkého chodidla, jako by tam položila nohu žena vystupující z lázně.

Přelal Jindřich Hořejší

G. Ribémont-Dessaignes:

Kdo se dobře zná, má se špatně. Čím více se vídáme, tím méně se známe. Hlavně proto, že váha se mění podle dní. Šaty jsou méně klamivé než nahota, dokonce i v očích žen. Ostatně na tom všem málo záleží. Jsem lysý, jenž není lysý, generál, jenž není generálem, svědce, jenž není svědceem. Uproštěd drátu, který mne spojuje se skutečností, nalézám malé relé. Avšak nejsem skeptický, ani *antisepický*, poněvadž nic není krásnějšího než nemoc. Mám radši nemoc pozornu či vzetklinu, na příklad, než nemoc houslí. Leč chtěl bych nezemřít, anebo všechno *potom* rozbit.

Posléze, ve skutečnosti nemluvíím jinak než ve snu.

Charles Cros:

Jsem mrtvý člověk . . .

Jsem člověk už leta vlastně mrtvý na zemi:
mé kosti jsou pokryty zvadlými růžemi.

Přel. Jindřich Hořejší

Básník bezpředmětné hrůzy

Bedřich Sádlovsk

E. A. Poe našel onu poetickou intenzitu, kterou dalo modernímu básníku prudší tempo života a zrostlému sensibilita i emotivnost dneška, v pocitu hrůzy. Byla nějakou organickou součástí jeho konstituce, hromě života, bolestné prudkou. Edyl se ona rozvířil, Sije Poeova sensibilita prudkým životem. Je to „bepředmětná a přec nesne-

sicinná hrůza“, jež vybitlovává smysly k napjaté citlivosti, že každý zvuk a pohyb se zafesává do nich bolestně a hrozně kláboho. Vystupňování je zase jen v paroxysmu hrůzy. Po několika krocích po zemi vznášel se hned Poe od ní, jako ve snu létáme vzduchem. Volně, svobodně fantasie konstruuje příběh za příběhem, a kde ji opouští, stros-

ketivě. Prodlužoval-li Verne skutečnost do fantazie, vycházejíc z ní, konstruuje Poe zcela sám. Nemí to dobrodružná reportáž, ale více vybičovaná sensibilita. Poe se pohřbuje do své fantazie zcela beze všech pomůcek a „vládnutí života“. Řidičji běže na pomoc kolportážní příběhy, ale ten jeho fantazii svou rozložitost a určitou realističností stejně zastřešuje. Nejlépe mu hovoří, kde se v něm ožívají záhadná a tajemná vyprávění starých námořníků, námořní historieky středověce dobrodružné. Jinde bychom se usmívali jejich primitivností, zde se děsíme závratného... Ale nejsou pro něho věm, ba ničím. „Nezštěká jednotvárnost školního života byla plna daleko mocnějšího rozruchu, než mě zrajejší jinochví bylo a to najíti v přepychu, neb mě plně malství v zločinu.“ Tento básník nepotřebuje ke vznuku skutečnosti, osazuje povídku třeba z náhodných citůstí z nějakého „našeho slovačku“. Přes to jí dovede vystupňovati až v říši lyrickou intonací a rytmem. Ba, kde je jeho hrůza zcela bezpředmětná, je nejšiknější. — Humor může být i tohoto básníka jen „bezpředmětnou“, absurdní groteskou, groteskou pro grotesku... Chvilmi, když vypadne ze své exaltace, propadá u něho posměch jeho femalou: „Pocitý jsou konečně to nešťastnější. Budete-li se kdy tepti nebo věšeti, neopomeňte napasti námam o svých pocitech“ posmívá se naturalistické metodě tvůrčí — ale i sírovec věi

práci básnické. Persifluje to, čím komponuje, komponuje tím, co persifluje. Kejkřlivost fantasty-básníka, hříčka mistra, srovnání z počtu suverénního tvůrce a vládece fantasty...

V Poeových básních je v nejlístičích tvarech koncentrována Poeova prapodstata: jsou ústředním nervem jeho tvorby. Jaké to dojemny zážitky se do jeho duše, že určily jeho sensibilitu, že se pocit života jítí na tématu smrti, a promlouvali po letech děsnou životní? A jaká byla látka, z níž byly utkány nervy tohoto básníka, že sebe slabší voem jej uvede v paroxysm rozochvění? Jako by v nešťastnějších chvílích svého života uslyšel zvon, jenž deplal, síčl, brouel — jen slabou ozvěnou zůstala jeho vtebebná hra ke štěstí — tak vytkňuje zde to hrůzná „zvon, zvon, zvon“. Poeovy básně neapellují na cit, vzpomínky prořitek: jen na smysl pro poezii. Jediné básník, jenž takto suverénně tvořil, mohl — tehdy! — vytvořit tato hluboká, integrální poezí!

Nešťastně dostalo se nám, zlatouhu Nerzvalova, dobrého českého překladu některých Poeových básní. Silná slovesná schopnost Nerzvalova, jež svědčí v tomto jeho překladě stejně závažně o jeho tvůrčích možnostech jako v jeho vlastní poezii, přeložila Poeovy básně oděvčatně, i z jejich šlomyňm poeovským retričem a výhrůdně zříčejím rytmem.

Adolf Hoffmeister

Adolf Hoffmeister uspořádal sešobornou výstavu svých kreseb z karikatur na podzim 1928 v Paříži, v „Galerie d'art contemporain“. Tato výstava je nyní v Brnělu a duže uspořádána letošního jara v Praze, v Aventinské mansardě. Přinášáme několik pařížských kritik z Hoffmeisterových kresbách. České kritiky o této výstavě omezily se na fejetonové povídky, vrcholící v sdílanosti v „Národních listech“ od M. Šisové. Všecky větil pařížské noviny. Jada revui francouzských, belgických, anglo-amerických a j. referovaly o této výstavě, kdežto toliko tři české deníky a jeden týdeník přinesly o ní zmínku.

Umění portretistovo je neobčejně nevěšité umění. Kdekdo ví, co se očekává od takového hrday: aby podal o kaidém představi co nejvýhodnější, a povědvali Bůh stvořil Slovka k obrazu svému, tak aby udělal Slovka krásnějšího Boha.

Nemluvim ani o ženách. Je známo, co o nich řekl Nietzsche: „Kočky a ptáci, ano to jsou ženy, a v nejlepšíh případeh, krávy.“ Ale díky Bohu, Adolf Hoffmeister se

neobírá physiognomií žen. Nemí ani botanikem ani herboristou, neboť, na věder Nietzscheho, ženy jsou květiny.

Nemám pochopení pro náhrobní kameny. Jímí portrety pravdělné jsou. Vpomněte si na mne, říkájí ty krásné oči, ty vlnelost nosy, ta pravdivá ústa, ta marciální postava . . . Ale život . . . Vjetele do této výstavy kreseb Adolfa Hoffmeistera a 1080 pronikavých životů vám padne kolem krku.



Kresba - Dessin - Zeichnung

Ilustrace z knihy

Jules Romains:

Ohrožené městečko

Nakl. Odeon

Zit je tak kráns: v nejhorší bolesti mějte vždy po ruce zrcadlo, jen mrknutím tam pohlédnete, na mou čest, nebudete se nadít! Jaká osobnost se skrývá v této obálce tisíce starostí? Hoffmeister vám to poví. — A když se vidíte zobrazena tímto magickým zrcadlem, které drží v ruce, jste hned v dobré náladě. K čerta s náhrobními kameny! Bytosti, které jsou v nás, nás přejíjí. Předvěstí je nám samotným v malé kleci šar, jak tajemná je to moc!

Často se uvádí sebevražda jako jediné rozluštění krise skutečnosti, která zmítá ubohým člověkem, kterého trápí jeho duch. Poproste Hoffmeistera, aby nakreslil váš porträt, připnete se k této malé stínobě, vyřáté z úhledné obálky, a budete prosit ještě o den života a ještě o jeden den. Nemí žít opatřivost. Otázka skutečnosti už není dšna.

V magii Hoffmeisterově je podivné, že je marno se snažit se poznat jakými klíčkami postupuje.

Je skutečně můj nos takový? Je to jeho pohled? Jeho brada? (To jsou věty amatérů z náhrobních kamenů.) Zde je odpověď: Nemí ani jediné z těchto podob, jejíž hlas byste nemali, když jdete mimo, ať jíh vás zdraví, přednáší, vadí se s vámi, směje se vám, dělá si z vás doberý den, nebo zakládá novou kosmogonii či etiku, kterou dobře znáte.

Když víme jakými oběťmi je zahrnován Jehovah za to, že stvořil jediného člověka, co jest si myslit o Adolfo Hoffmeisterovi, jenž svých stvořitelských schopností použil takovouto měrou.

G. Ribémont-Dessaignes

(v úvodu kataloga k výstavě v Bruselu).

● Adolf Hoffmeister je Prahan a Evropan. V Praze píše své hry, romány, essaye, básničky; miluje strácti se v Paříži, flirtuje se starým Albionem, vyhledává přátelství Rusů, ale kreslí všude. A tyto otázky vtí-

raji se neodbytné: Je snad literátem, který kreslí, či kreslím, který píše? Jest romanikem z 1830, zamílovaným do pérovky lichotivé a subtilní, nebo izabénym-architektem z 1930, kterému se zalíbilo v rovnováhách a geometrických křivkách? Především, prosím, neseměňte jej s německými expressionisty, ale ani s francouzskými surrealisty, to byste se mu nepochovali...

Nuže Adolf Hoffmeister jest psychoanalytistou, poněvadž od velké války již není psycholog. Nelze vzdorovat tomuto mladému sladkému muži. Jediné domácí gesto vás zraňuje celého. Nemáte již tajemství pro něho, a kreslí-li vás portret, kreslí graf vašeho nitra, spíše než hraničnou část vašeho vnějšího. Nepastí svůj model. Jistě jej má již z jeho literárního, uměleckého či politického díla, ale jakmile jej „vidíte“, vztah mezi „vně“ a „vnitř“ se vyrovná, je tu absolutní a definitivní. (Právě proto mám dojem, že André Gidea nečetl, neboť, zdá se, zde „tápe“).

Mohl by hledat symboly. Ale je příliš dítětem své doby, než aby tak činil. Chce synthesu. A aby toho dosáhl, všechno je mu dobré: čára, barva, anebo cizí hmota přenesená na papír. Vysvětlují se: Hoffmeister nemaluje nic víc, ani lepší papíry a dělá fotomontáže. Elementární čáry co nejjednodušší dokonale mu stačí vyvolat dojem portretu; nechá je tak jak jsou. Ale, když chce jej zesílit, nebo dáti jim výkrop poesie, tu přikládá solidní barevnou nápadnou plochu, nebo „přivěšuje“ papírové předměty nebo fotografie, které lépe ilustrují jeho myšlenku. Mílují tuto lásku k hmotě, vymanou se na hrot, že zde ztrácí odvahu napodobit hmotu a raději jí nechá celou její hrubou a čistou škůvu. Mimo to touto nevinnou inkorporací docílil nejúčelnějších a co nejpodivnějších efektů. Hoffmeister hraje si zmomentně s duchaplnými vztahy, které dovede objevit zcela neočekávané mezi svým modelem a výstižky papíru. Z této hry doplátků a antičtes, z tohoto nekonečného vynašování na jazyčku, rodí se subtilní pravý znak: Ten, který podává pravdu, více ještě než podobu...

Louis Chéronnet
(L'Art Vivant, 1. prosince 1928).

• Karikatury Hoffmeisterovy podobají se vkusným vildm slohu Le Corbusierova a Mallet-Stevensova, které vidíme vyrůstat

u bran Paříže, po kraji parku Montsouris či vzađu za Montmartrem. Hoffmeister snaží se omezit vždy kus kresby. Viděti jsme jej zkracovati kus po kusě náčrtek téle osoby, až nezbyl než počet nevyhnutelně nutných čar. Chtěl by, zdá se, docílit toho, aby shrnul dokonale a tak, aby nebyl možný omyl v osobě, podobu kresleného v jediný černý bod.

Roger Vailland
(v Paris-Midi, 2. listopadu 1928).

• Pan Adolf Hoffmeister je světový kreslíř. Pracuje výhradně ve „světě“ literatury a umění, který je dosti výlučný. Nelze říci s dobrým svědomím, že je karikaturistou. Hoffmeister nepozitivá proti svým modelům jiné zbraně než svého vtipu, a nikterak svého řemesla, které nemá mnoho co dělat s humoristou. Ale intelligence Hoffmeisterova stačí na vše. S pomocí techniky prostě a hodně výrazně, jedinou čarou, podtrženou někdy barevně, dovede, aniž by kdy sfašil vedle, objevit zranitelný bod a dotknouti se ho. Není pochyby, že proto je jeho zření často literární. Ale často překročuje meze literatury a pojí se spíše s psychologii. K dosažení tohoto výsledku užívá Hoffmeister prostředků dosti zvláštních. Neostýchá se nikdy posloužiti si tím, co není právě veřejně známo z života jeho modelů. Ale dělá to s taktem, který zakazuje zajisté zlobiti se, a synthesa, která z toho vznikne, je vždy určitá, zábavná, a opakuji: bezesporně pravdivá.

Portraity Henry de Montherlanta jsou dokonale správné. I ty Cocteauovy, Gideovy, Duhamelovy. Neskončili bychom, vyjmenovávajice ty, které nás pobavily a poučily. Jest si přání, aby Adolf Hoffmeister nám zakrátko předvedl novou galerii celebrit.

Acoste (v Hommes du jour,
1. prosince 1928).

PRÁVE VYŠEL 1. svazek OBRAZOVÉ
KNIHOVNY ReDu:

e. f. burian: černošské tance
Bohatě ilustrováno! (Ukázka vyobrazení
v tomto listě na str. 156)

Pro ABONENTY ReDu 12 Kč, jinak 15 Kč

Amédée Ozenfant

Waldemar George

Jméno Amédée Ozenfanta je spojeno s tím chimerickým podnikem, jímž byla škola Purismu. Neboť Purismus byl pokusem uvést malířství v řád, vytvořit formy a konstanty, disciplinovat moderní tvorbu, a jako takový musel být označen za pokus utopický.

Základní a prvotní data purismu odvozuji se z psychologického forem. Jejich úkolem je učinit malířům k dispozici nářadí a slovník, které jim dovolují vyjádřit analogiemi a korespondencemi určitý výtvarně transponovaný registr emocí.

Není zde místa zkoumat hodnotu purismu jako teorie. Jestliže Ozenfant má vědět za svůj osobitý sloh, jenž je zasvěcenou zemí, po níž pohanou věšáci uroučí, to proto, že purismus byl rámcem jeho charakteru, promítáním, odrazem a vyjádřením jeho temperamentu. Amédée Ozenfant se vytvářel a užíval ve znamení zákona, jehož prvním tvůrcem byl on sám. Je možno se domnívat, že tento zákon je objektivním základem a že může být generalizován? Věřím příliš pevně, že soudobé umění je apelm podvědomých síl a individuálním psychologickým faktorem, než abych mohl souhlasit s touto teorií. Nechcím ostatně zkoumat živoucí dílo nějakého umělce jako funkci nějaké estetické doktríny. Pochopuji, že by taková doktrína, ať již jakkoliv přesná, mohla přičíst jeho inteligenci.

Procedie Amédée Ozenfanta spočívá grosso modo na polyrytmických akordech forem. Jeho „kráse“ vorují se jedny z druhých: jedna se rodí z předělit a přivleklé následčí. Jeho formy nejsou „situovány“ v impresionistickém smyslu toho slova. Žijí v abstraktním prostoru. Nekoupají se v žádném atmosféře. Shodují se spolu jako obraty bezvadného stroje. Jejich rozměry jsou určeny harmonií celku. Základním úkolem Ozenfantovým bylo vyjasnění moderního malířství. K tomuto úkolu používal přede všemi ostatními nejmprimitivnějších tvarů a dohrovnal zrudkoval svůj repertoár. Teoreticky představuje Ozenfant racionalismus ananý až do krajních důsledků, odveta pravidla, vytvoření křivka a reakce proti poetickým licencím kubismu. Prakticky se jeví jeho dílo jako příbudek monumentálního umění.

Už s listem prostředků, již mu nelze upřít, přechody blízkých barev, jež si uchovávají na plátně jednotnost a seřazení ploch, Amédée Ozenfant dělá zrod světa, v němž předělit, redukovaný do stavu malířského a výtvarného elementu, stavový svého normálního prostředí, zmočený, transponovaný do jiného světa, malýš duše, života a nové povahy. Ozenfant daroval jeho permanentní hodnoty: lokální barvu a hmotu. Exaltuje a veliči jeho tvar. Vytváří mu novou stupnici.

Vesmír, v němž se pohybuje, je z kyklopských forem, které pokračují své žánr užitém funkce, které jsou odvratné od své účelnosti, které přestávají stať se skutečností, přitahují smyslům a kontrolovatelné, a stávají se lenonymy mytickými.

Umění A. Ozenfanta znamená pro nás něco zcela jiného než hledání míry. Toto umění je významné především znovobjevením objektu, proměněného do velké plochy pospědí, fyzického objektu v celě síle tohoto slova. Od r. 1918 Ozenfant nechal se státností geometrie uznávat za samoúčinnou, do ideografie E do zobrazení konformního zákona, jež viděno oku. Na okraj ortodoxního kubismu, novoklasicismu a naturalismu zakládá styl, jenž zcela respektuje organické vlastnosti objektů, avšak nesoudí jím a užívá jich k výrazovým účelům. Jestliže Ozenfant důvěřuje jemu, není jeho otcem. Ukládá o úplné vyjádření, aniž by porušil integritu figurace. Stanovisko jeho stylu odhaluje vůli dát usazením objektům, kterých jsme si pro jejich vědnost ani nevědomě, „sila vyvolávající údiv“, lyrickou hodnotu a tajemství.

Nové kompozice, v nichž Ozenfant začíná se zmočovat: nyní tvrdého problému lidské figury, jsou úzký monumentální slohu nástanné malby, která vylučuje stejné všechny například nadřaditelné detaily právě tak jako subtilní techniku tabulevoho obrazu. Faktura, jaké Amédée Ozenfant užívá při těchto obrazech, chce nahradit konvenční modelaci temnovinnou modelací, která saggeruje objemy, aniž by prolamovala harmonii plochy a která se zakládá na způsobu zásevu barevné pasty (slovo pasta bylo příliš často zneužíváno, ale zde má určitý smysl). Kontrasty faktur: granulované objekty hraji na hladkém pozadí, dovolují Ozenfantovi vytvořit reliefy, aniž by musel vřít na pomoc prostředky perspektivy. Znamení, že se vždy vyhýbá použití lineární perspektivy? Někdy. Užívá jejich možnosti, aby uplatnil jimi jed-

notlivé objekty či kompozice. Aniž by se však podroboval tyranickým zákonům perspektivy, podrobuje jí svým požadavkům. Perspektiva stává se v jeho rukou tvárným a uzpůsobitelným nástrojem.

Jestliže obrovitá labor a gigantické sklenice Amédée Ozeianta mohly vyvolat hrdý občanstva přece jinak uvěřilého na odvážnosti a tušidlivosti nejvýšednější, probudí jeho elementární žmátky postavy, vzdálené přibližně válečným Molům malířství a před-
dětinné doby, zajisté odpor a úsudky stejně

nepřítelští jako pobouřené. Ozeiant, jenž nikdy nepřesedlává a nikdy neopouští svou ústřední linii, bude mít proti sobě Beotany, kteří jsou a vytržení nad prostředností, a kritiky, pro něž umění je totožné a umělcům a pitoreskním rukopisem. Amédée Ozeiant se odvažuje hrát si a neznákem. Příklad, který nám dává, toť příklad formy přinej oprostěně, jel je absolutnem. formy, kterou sdáze uznati jako ilustraci, ale kterou jest třeba přijmouti jako dokonale architekturu a kvalitami výtvarná a poetická realizace.

Purismus

Amédée Ozeiant

Purismus je direktně přibližný a kubismem, avšak jeho estetika je spíše předem koncipovaná; sensualistický a lyrický, sestrojil si purismus teorii, jejímž hlavním zájmem je hleděti universalitu; základní base universalitu nějakého uměleckého díla jest v sensaci. Tato universalita je důvodem, proč nějaké starobyté dílo, jehož symbolika nám uniká, anebo je nám zcela bezcenná, může nás nicméně dojmouti: egyptský bůh nebo černobílá maska je pro nás, Evropany XX. století, hrou formy, často nás dožmátliv, a téměř už nic více; a přece tato hra formy dojmá nás do té míry, že někdy až zmákneme před podívanou na tato díla: mocnost direktní řeči forem, barev a prvotných asociací. Umělecké dílo, ve smyslu puristické formale, je jakýmsi „imperativním strojem, určeným k tomu, aby uvedl kontemplančel subjekt do fyzicko-psychologického stavu, umělcem chtěného“; jednalo se o to, nalésti hlavně konstanty sensibility a afektivity, aby byla tak vytvořena jakási klávesnice výrazů, na něž romanšitě osobnosti mohou sčrtniti své koncepcce, přeložiti své emoce tak univerzálně a imperativně, jak jen možno.

Forma byla studována ve vztahu k sensaci vertikální (tíže), která je zajisté jednou z ústředních sensací člověka: purismus všechny formy nazírá jako difference od vertikální a sensace, které jim příslší, jako diferenciály sensace vertikální.

Tak byla vytvořena jakási prvotná kláviatura elementárních forem, která spojena s podobou kláviaturou systematických barev, představuje analogii toho, čím v hudbě je piano (26 not nezbytných a dostačujících, vybraných z nekonečného počtu zvuků, jel jsou nicméně dosti bohatým slovníkem pro tak rodnině umělce jako Bach, Liszt, Debussy, Strawinskij).

K této klávesnici sensací je připojen „rejtiv“ prvotních asociací, jimiž možno, podle obecné shody, přibližnouti poměrně širokou universalitu.

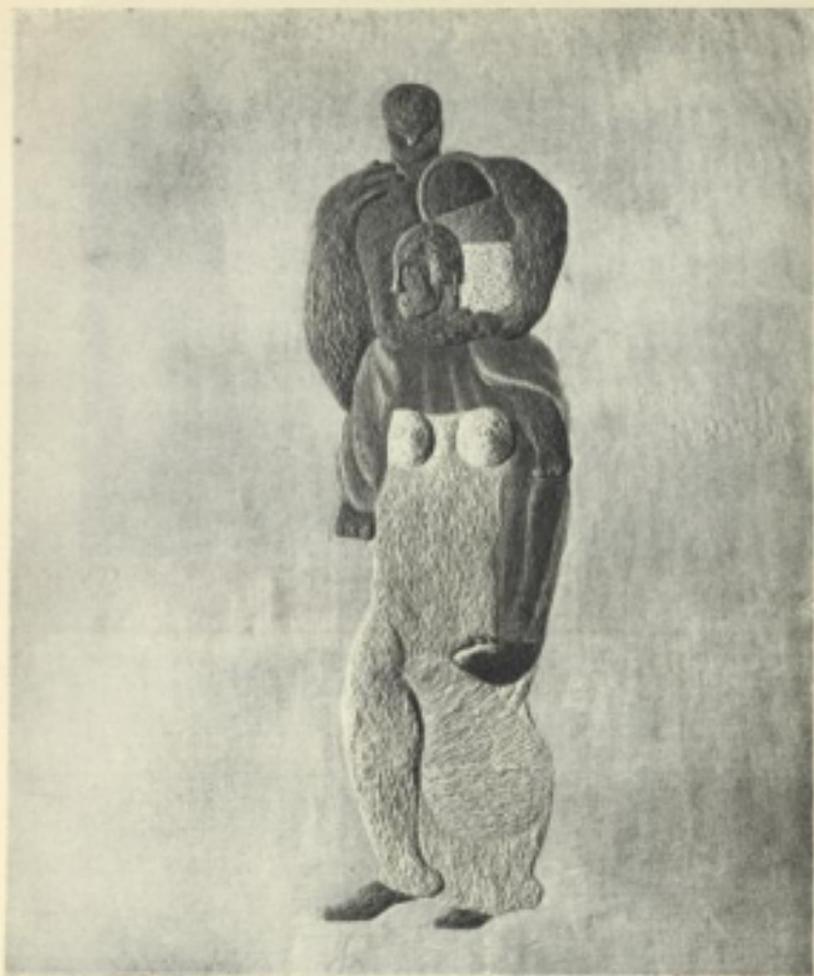
K bezprostředním a čistě fyzickým reakcím asociací se dojmů mentální: k modři, na příklad, připojeli se fixní a specifické sensace vědceha, úlosti, prostoru atd. — — připomínky toho, co sdá se být v přírodě této barvy: voda, nebe, vzdálené předměty; hněd je zemité; sešed suggestuje rostlinstvo a t. d. ... odnět druhá klávesnice psychologická; klávesnice oděděných a prořvaných vyvolostí a zkušeností.¹⁾

Umělec, jsa sám sobě jasný o tom, co nám chce říci prošli, užívá racionálně těchto utříděných prostředků a mluje nikoliv již tápavě, ale využívaje specifických sensibílích a afektivních vlastností tvarů a barev.²⁾

Zkrátka, je to pokus zovrzení a klasifikace specifických významů, sensibílích a asociativních, jednotlivých forem a barev. Rozumí se, tyto formové a barevné elementy nejsoe nazírány jako nadané určitou estetickou hodnotou, nýbrž jako vhodné k tomu, aby byl jimi dosažen čistý (odnět název: purismus), imperativní, intenzivní výraz díla, který chceme vytvořit.

¹⁾ Viz: Le Purisme (revue „L'Esprit Nouveau“, t. 4, 7. a j. — Rovněž: Ozeiant & Jeanneret: „La Peinture Moderne“, Editions Crés.

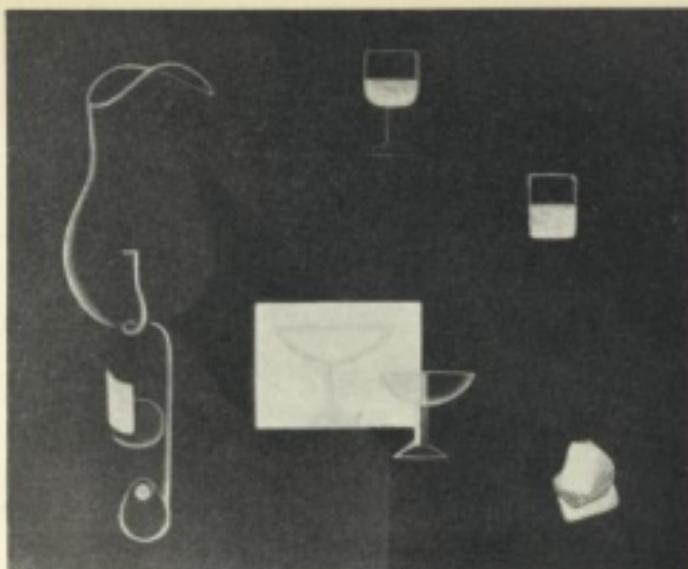
²⁾ Ozeiant & Jeanneret: Après le cubisme (Edition des Commentaires).



Žena u šiti — La Femme et l'enfant — Weib und Kind

Amédée Ozenfant 1928

1 9 2 7



Amédée Ozenfant: *Zitili* — *Nature morte* — *Stilleben*

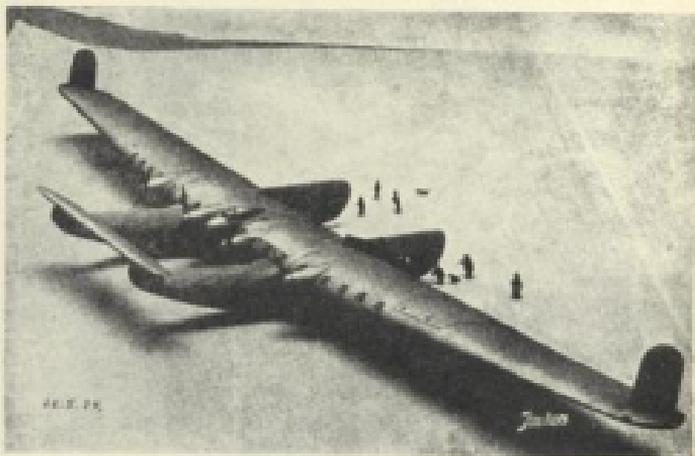


Radost se žinje
La joie de vivre
Ljubost

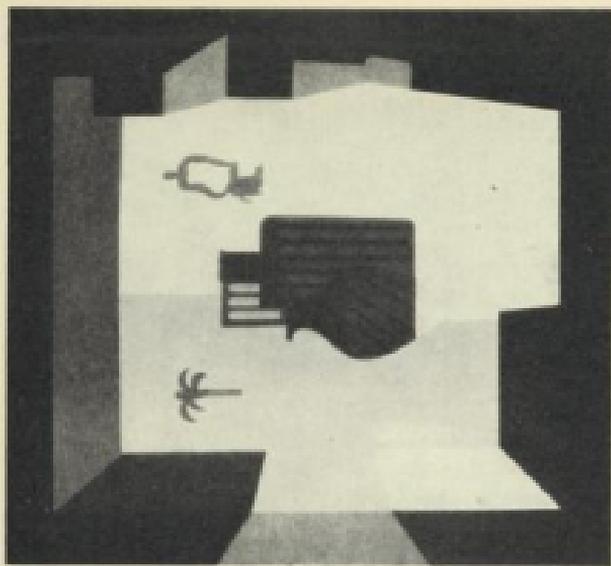
Jacques Lipchitz 1927

JUNKERS

Modeli dopravného letectva



152



Amédée Ozenfant 1928

Obraz — Tabliera — Bild

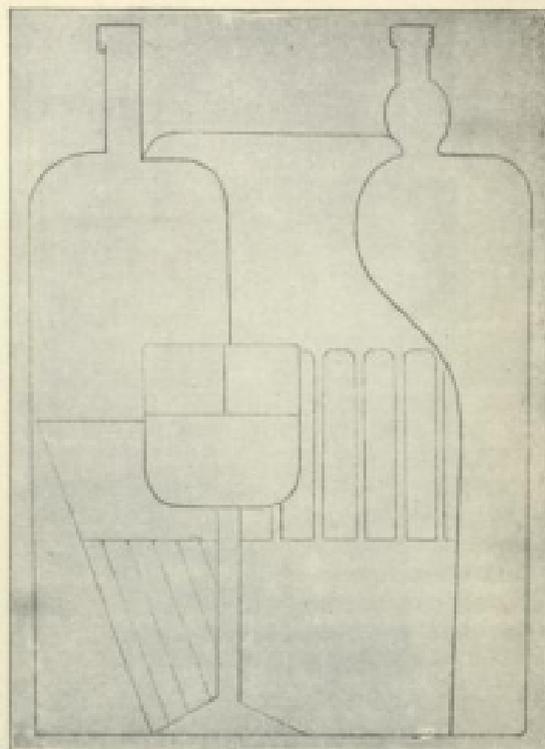


Zátiší se blatou mořli

Le coquillage jaune

(the yellow Murex)

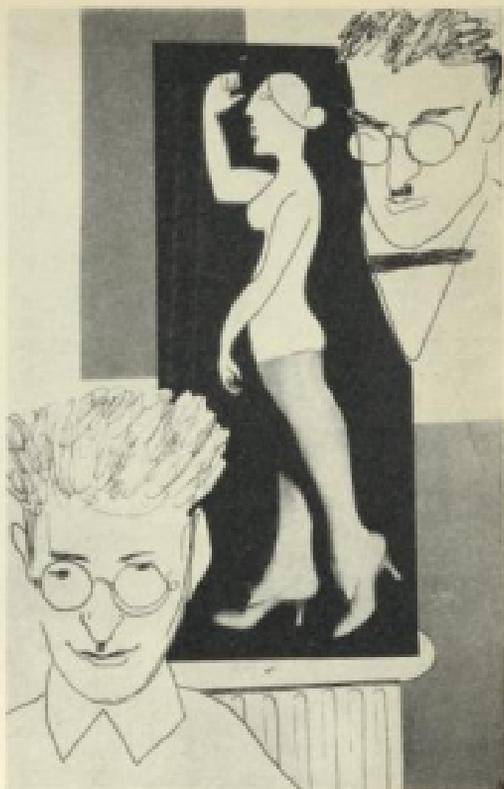
Fernand Léger (1926)



Amédée Ozenfant: *Kresba — Dessin — Zeichnung*



Adolf Hoffmeister: *G. K. Chesterton*



Jean & Joel Martelossi: *Michaël z rue Mallet - Stevens*

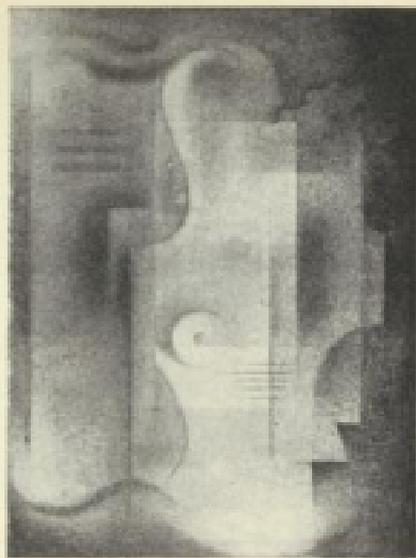
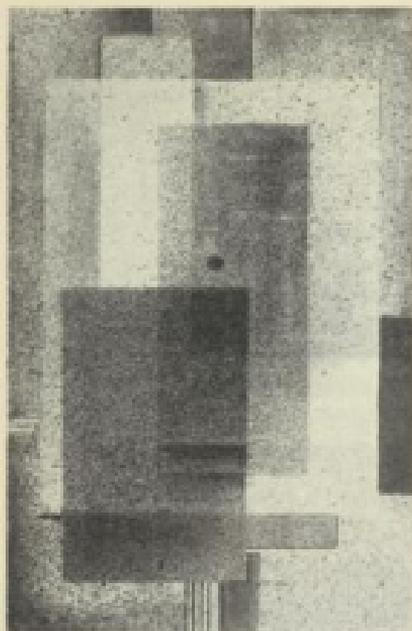


Adolf Hoffmeister: *Beni Lacoste*

Jindřich
Štyrský
1927



Háček
Šulc
Mou



Kompozice - Compositions - Kompositionen
O. Mrkvička (1928)



Marikantilal tance ženouk — Danse horizontale des nigérianes — Marikantilal Tance der Nigerianer

(E. F. Burian: Černošské tance)

Krajina u nás

F. Halas

Pranýčem je nebo toho kraje
do spánku měra neodsčkaně přilétá
na kalvarciích bez křížů korál jeřabín se usazuje

Jen na hlavy děti úcta světel padá
v okruží své nevinnosti tíše spí
bloudí chodec tiskna k srdci hada

Pyšný černý kůň chodí po obloze
z rzivé hřivy visí barvy zeměle
černá růže samá saze

Malíčká ve hálkách přikrčovaná
křídla oškubaná za oškivost ramínek se stydí
stinem kouřů poplašená

Je te duše toho kraje hlad snů jí z očí elví
život je tu otočením na patách
všechni jsou snem smrti sázám se jen díví

V rosníčky zakleté princezny u potoků pomněnky stí jí
stín tygrů je leví v rákosinách
dítky na své krčky zavěšují jedovatý námel z obilí

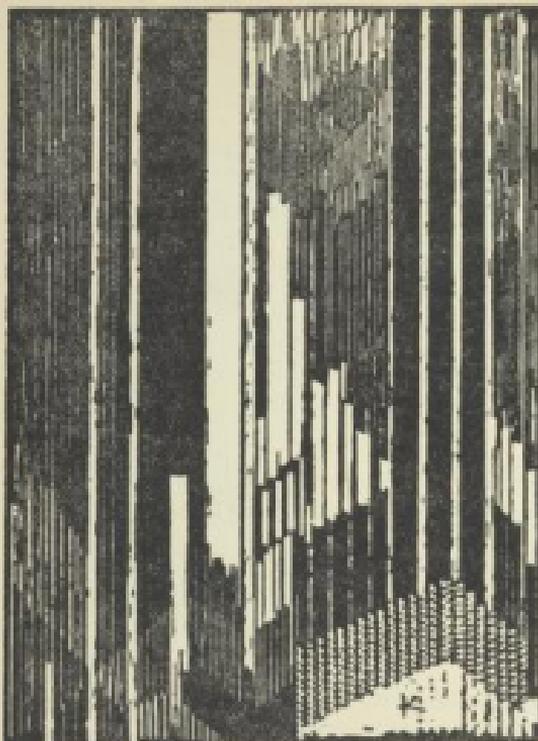
O Leninovi

N. Bucharin

*Je toena třít pět let, co je mrtvej
Lenin; ať táje květenstvo!*

Co učinilo Lenina geniálním vůdcem miliónových mas? Především jeho nechybějící jemný cit pro potřeby mas. Zdálo se, jakoby Lenin měl pozoruhodný šestý smysl, který mu umožňoval jemným sluchem vnímat, jak proudí myšlenky v hlavách nečetných mas pracujících. Jako málokdo uměl naslouchat, trpčlivě a pozorně vyslechl vojína staré

armády, rolníka ze vzdáleného venkova, kovodělníka. Z náhodně rozmluvy s vesničkou stařenkou ubodl puls hrsti rolníků. Na podkladě dotazníků dělníka ve schůzi viděl a cítil, jakými cestami se sbírají myšlenky dělnické třídy, jeho oči viděly obraz života milionů, obraz třídních vztahů v celé nasměřované říši. Lenin měl světelný dar a lidé mluví, tak blízko a tak intimně k lidem přistupovat, že mu všechny své pochyby, strasti a přání otevřeně projevovali. Pro každého měl Lenin světelní řeč. Zatím co nepřítel dělnické třídy vši silou své duše nenáviděl, byl



vůči nim tvrdý, rozhodný a neúprosný, dovedl Lenin se „svými“ lidmi jednati s nekonečnou trpělivostí, přesvědčovat je, pochyby odstraňovati a bojující k práci posilovati. Pročeť působil Lenin tak konkrétně. On avídal všechny lidi. Nežli k němu jako k šífovi, a ne také jako k vůdci proletářské armády, ale jako k nejlepšímu příteli a soudruhu, nejvěrnějšímu, nejmoudřejšímu a nejkustodnějšímu vůdci. A on poznal lidi k sobě cementem, který žádná síla nemohla zpětrhati. Neměli bychom v dějinách druhého vůdce, který byl milován od svých nejbližších přátel a soudruhů tak, jako Lenin. Všichni měli k němu svážitelný poměr. Ano, byl sku-

tečně milován. A zejména byl oceňován jeho skvělý mozek a jeho železná ruka, nikoliv, on byl v pravém slova smyslu soudruhem — a to je slovo, jemuž náleží budoucnost. Tak budou jednou vypadati staří mezi všemi lidmi.



Základním rysem Leninovy politiky byla jeho obdivuhodná jednoduchost. Nebyla to jednoduchost naivního člověka. Byla to jednoduchost genia. On našel nejjednodušší slova, nejjednodušší beseda a příkazy pro největší školy. Nic nebylo Leninovi tak cizí, jako chytráctví, posa, rozumnářství; to vše

nenáviděl, zavrhoval všechno toto zatracené dědictví minulosti, které nás stále ještě tíží. On znal hodnotu činu a byl vášnivým odpůrcem všeho prázdňého hmotu.

A při tom všem vedl Lenin celou stranu a jejím prostřednictvím všechny pracující. Byl diktátorem v nejlepšího slova smyslu. Vsaďuje do sebe všechny proudy života a

ve svém obdivuhodném mozkovém laboratoriu zpracovává zkušenosti set a tisíců lidí, uměl strhnouti masy s sebou dopředu. Nikdy se nepřipojil k těm, kdo zůstávali pozadu. Nikdy neregistroval pasivně události. Uměl jíti proti proudu a celou silou svého divokého temperamentu. A takový musí být také každý skutečný vůdce mas.

Orfismus

Karel Teige

Před světovou válkou prohlásil Guillaume Apollinaire na jedné své přednášce v kubistické společnosti „Section d'Or“, že lze očekávat příchod nového malířství, zcela odlišného od kubismu: malířství, které bude šít jen barvou, rytmem a analogiemi s díly hudebními. Doporučoval nazvat toto malířství „orfismem“, protože tato nová malba, jako kdysi řecký pěvec, obět thrackých žen, by dovedla uklidnit i zvěř, pohmouti i skály a stromy a podrobiti svému rytmu všechny vzpurné věci. Orfeus, superiorní typ lidství, vzor nezávislosti, odvážný novotář, vynálezce nových rytmů a tvůrce nových forem, může být symbolem tohoto umění. —

Když r. 1912 byly v Podzimním salonu v Paříži vystaveny dva obrazy F. Kupky, pojmenované: „Teplá chromatika“ a „Dvoubarevná fuga“, pozdravil v nich Apollinaire skutečný příchod onoho orfického malířství, jehož příchod byl prokročoval.)

Těmito obrazy F. Kupky stannolo české malířství ve střední vývojového dění; v rozhodné chvíli přechodu od kubismu k malbě abstraktní a bezpředmětné, zatím co ostatní kubisté drželi se ještě popisného obrazu, rozbíjeje a svolňující toliko jeho perspektivickou jevou formu, a zatím co ostatní čestí malíři, Kupkovi vrstevníci, buď se utápěli většinou v doslovném epigonství Picassa, nebo si nevěděli rady se svým úpěnlivým a zoufalým „branzatismem“, odvážil se F. Kupka svobodného využití barvy a tvaru bez jakékoli souvislosti s přírodou, sujetem, thematem. Odvaha tohoto Kupkova činu je velikého historického významu ve vývoji novodobého postkubistického malířství; její význam není zmenšován ani tím, že vlastní

Mezi řádky

Jaroslav Seifert

Milion stotisc milostných psaní
svobodných dívek a vdaných paní.
Včera jsem napsal o púnoci
miliontú stétiscátú prvú
a bylo mi jak po nemoci.

Na kávovou lžičku třikrát denně,
lék užíval jsem umíněné;
láska však, zdá se,
je smrt v krásné masce.

Milion dvakrát stotisc básní,
to se lidé utěšují, když blázní,
napsal jsem dneska
miliontú dvakrátstotiscátú prvou
a není hezká.

Kdybych tě viděl nahou na dně vany
s koleny v těsném semknutí,
tvé břicho by se podobalo psaní
uprostřed s černou pečetí.

Milion třikrát stotisc telegramú,
celou noc plákal jsem na otomanu;
srdíčka zvonků na telegrafním drátu,
vlaštovky štěbetají do aparátu
a chystají se do Itálie.

Miliontú třikrátstotiscátú prvú telegram;
usměj se na mne, umírám!

vnitřní hodnota oněch Kupkových obrazů je nepoměrně menší.

František Kupka, již asi po třicet let aklimatizovaný v Paříži, je malířem v Čechách poměrně velice málo známým. Jestliže práce jeho mládí (1896-1910) měly kdysi téměř davový úspěch, dila abstraktivistické a formalistické periody existují zejména našemu občanstvu. Proto jest třeba přivítati monografii, kterou o Kupkovi napsal jeho přítel Emanuel Šiblík.¹⁾ Tato monografie přináší výběr vycbrazení starších, naturalistických i novějších, abstraktních Kupkových obrazů, a studie Šiblíkova nás seznamuje s vývojem linií, paralelně s jeho životopisnými daty, tvorby Kupkova. Ranná díla Kupkova ukazují stoprocentního naturalistu; dříve na sučet a na thema, miniaturistické téměř technika, obratná kompozice. (Obraz „Krihomol“ z r. 1898 má tříd až jako některá vrstevnická díla Hynaisova, Maroldova.) Tehdy šije F. Kupka na Montmartru ve společnosti bohémských písničkářů a stýká se s mladými romantickými anarchisty, Kupka jako tendenci socialistický, anarchický kreslí se do linie takových Paul-Hermannů, Abel Fairvů, Forainů, Paul-Boťů, Willettů a Steinelů. Tyto Kup-

kovy práce, tendenci, protikapitalistické, protimilitaristické a protiburžoasi kresby, nikoliv karikatury, ješto jim chybí karikaturní styl, právě tak jako řada ilustrací, které Kupka nakreslil pro Elisaa Reclusa: „L'Homme et la terre“, pro „Pisně Pisaní“, pro „Erinnyes“ Leconte de Lisle, pro „Lysistratu“, tof vesměs grafika a malba bez významných výtvarných hodnot; někdy akademická („Blázní“ [1899] jsou téměř alegorickým „velkým plátnem“, „Cesta ticha“, „Važor“, „Balada“ [1900-1901] jsou Boecklinovskými alegoriemi), jindy plná jugendstilu a secesních machovských detailů (z dob Muchových pláteků pro Saru Bernhartovu); tato díla jsou vesměs zatiema literaturou, didaktikou nebo filosofováním, kládou důraz na thema, na etickou náplň, na sociální posání a zanedbávají, jako vždy za podobných předpokladů, umění, t. j. formu, estetiku. Jejich technika je šikovná, virtuozní. Jsou to pro dav libivé křče.

Když Kupka přišel do Paříže, byli avantgardou neimpressionisté a proutnísté. Ale Kupka jako formalistický a tendenci kreslí se o ně, zdá se, vůbec nezajímá. Posrději teprve Gauguin, Gogh, Munch, O. Redon, znamení úsvitu fauvistické epochy, vedou Kupka

¹⁾ Guillaume Apollinaire rozhodl se uvést kubismus čtenářům prostředím: 1. kubismus scientifique (vědecký), jenž odstraňuje vlnění a anemotičnost přírodních obrazů, zůstává však při elementech skutečnosti, ovšem skutečnosti nikoliv jen vlnění (řada de vitros, řada de ceramiques) Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Marie Laurencia a Juan Gris patří do této skupiny. 2. kubismus physique (fyzikální), jenž zděračuje prostorovou a časovou sílu. Apollinaire má vyříditi, že není žádný základ, že směřuje jen klet a obrazem; avšak tvrdí, že bude sli velkou budoucnost, jako jeho představitel uvádí Le Fauconnier. 3. Kubismus empirique, jenž se zaměřuje v neověřité věci, jeho obrazy nemají ke skutečnosti prostředního vztahu a jeť jsou „čistým estetickým výtvorem, konstruují, jeť plácní na uměly a má sublimní význam“. Je to už skoro posíládo prvního kubismu „vědeckého“: je to malířství plnoobrazové a rozšířené. Jako příklady jeť uvádí: Delaunay, poudělné Picasso, Léger, Picabia, Duchampka, Kupka a Kandinského. 4. Le cubisme intuitif je rozvíjí až na pomezí kubismu: „malbu to, že inspirová a někdy malíř vyzrává“. Odůvodně jeť tedy přímá cesta k abstraktivismu a k dalšímu, k vlastnému futurismu i k abstraktnímu expressionismu. Kubismus možno vůbec pokládati za cestu od Cézannea k abstraktní malbě. Avšak k abstraktní malbě objektivní, zákonitě disciplinovaná, geometrická; naproti tomu „vnitřní tón“, subjektivní libovolně svoboda i „instinktivismus“ jeť pokračování impressionismu.

²⁾ Em. Šiblík: František Kupka, Knižovna Muzikova. 22 reprodukcí. Nakladatelství Avartizmus. Praha 1928. Na rozdíl od francouzské monografie o Kupkovi, kterou vydal r. 1922 Arsoué-Gobailly,

přičáhl avšak ženská monografie i větší počet reprodukcí naturalistických a tendenci obrazů, které jsou celkem prosty jakýchkoli umělecké cny, jakýchkoli výtvarných hodnot a jakéhokoliv významu. Je opravdu překvapující, že právě autor těchto komentářů obrazů a kreseb měl odvahu k líce, jehož dosah je pro malířství naší doby vskutně revolucí. Publikoval samel i do svých „nepředložitelných“ obrazů ona nevinná příloha svých náhodných prací. A vříditi se došel i posrději k naturalistickým malířství (1917) portrét Arnoita Demisa, Pláč o Rolandovi, je vříditi, že se nikomu nepřidělil: je to znova jakási nesympatická machovina, malba hodná Jenoty Větvěrců Umělků. Šiblíkovo text o Kupkovi je vříditi příteřsky puznou uvrdil, přičemž je placebně statečně hodnou Kupkových, zejména protiformistických obrazů. Přináší síměně důležitá data a fakta, počítá ke studiu a pochopení svého vskutného období, v němž vzniklas vskutky: žudej, je i v tomto vříditi kulového Munkova pohruba se ve vříditi, který to svou knihou o Špalovi uvádí „odbožák“ a. Kandinského, jeho Kandinského, pte Braque mlato Braque a dokonce Apollinaire dštedně mlato Apollinaire, jehož kniha „Le Peintre et ses Corps d'Œuvre“ překládá na „Œuvre et son corps“. Je to trapná. Šiblíkovo řady o tom, zda Kupkovo tendenci kresby byly socialistické či nikoliv, zda jeho jediné komarší anarchisté byli či nebyli „nebezpeční“ a jeho „spolní raděho vříditi“, o tom, proč se „instinktivně vříditi“ proti „kubismu“ přišel Kupka k patriotismu, zda ovšem vůbec nezajímá, kdeže pro vlastence Šiblíka jsou to otázky důležitější. Kupkovo období, zněž dosudly, socialismu, a dešně proletariátu tím zná, nepřidáji své obrazem na cestě. Šiblíkovo označení vříditi je Willettova za francouzského Alle je nepřesné.

svým příkladem k tomu, aby se barevně odpojal od přírody, aby svobodně si orchestroval své subjektivní barevné harmonie, aby, jako oni, byl „koloristou libovolným a samostatným“, mluveno slovy Goghových. Avšak tento příklad laiců, toto osvobození barvy od závislosti na přírodním koloritu byl te-liko počátek nové Kupkovy cesty. Kupka se při tom nezastává. Někteří detailující naturalisti- miloval přírodu a respektoval ji příliš oddaně, než aby mohli si dovolit ji de- formovat ve svých obrazech. Nechce zmaš- kovat přírodu, a podrobným studiem pří- rodních věd, pochopiv její tajemný život, svědoměje si, že malířství není schopno pří- rodu vysvětlit a napodobit; usiluje, že barevně fotografie předtíhají všechny natu- ralisty. Pokládá za „důležitou chorobu“ poeti- sovu přírodu a vyrábí z ní malířské luse. Jestliže hudebník smyslí se ve své tvorbě opírat o přírodní předlohy, proč by měl být malíř cizopasníkem skutečnosti? Zde přichá- zí Kupka na myšlenku obrazu abstraktního, na přírodě stejně nezávislého jako hudební dílo.“)

Bez kubismu by ovšem koncepce obrazu nezávislého od přírodní skutečnosti nebyla myslitelná. Malířství — nemluvíme o deka- rativním umění — které by se obělo bez majsta a bez popisu, před kubismem dosud nikdy neexistovalo a nemohlo existovati. Pi- cassovy a Braqueovy obrazy z r. 1912 jsou na nejkrasější hranici zobrazujícího malí- řství; tujeť se zde ztrácí již pod geometrickou komposicí. Ostatní kubisté v současných dí- lech (Mezinger: Žena na koni, Modrý pták, Gleize: Footballist, Muž na balkoně, De- launay: Paříž a j.) zůstávají tehdy ještě při popisném obraze, rozkládající toliko jeho perspektivisticky jednotnou koordinaci, oti- želi a deskriptivně geometricky analyzují předměty; jejich obrazy, většim dílem, jsou kolorovány con ordine, leď v leď. Kupka odvažuje se v té chvíli přebrodit Kubism, opustit zcela zobrazující malbu, malovat obrazy jako sestavy jakýchsi jmych, nových forem a barev, bez ohledu a bez závislosti k přírodě. Dospívá k poznání, že „barva není nezbytně přísluškem tvaru, že forma barva nečlívá, že barva sama sebou má své vyvo- latí tvary“, že je tedy živlem samobytným, autonomním. Jako tvar má i barva svou vlastní dynamiku, svůj vlastní život.

Apollinaire, jak vypravuje E. Siblík, po- zdřvil v této malbě orlismu, který svou barevností a rytmicitou měl přínášeti určitě analogie a hudbou a vystřídati kubismus. Ji- nak si tehdejší kritika nevěděla s tím ozna- čením rady; někteří pokládali Kupku za in- turistu, neboť futuristé též hásali ve svých manifestech vliv hudby na výtvarné umění. Jiní přirovnávali Kupkovy obrazy k „čistí posel“ Mallarméovým.

Kupka jako oriente zřkl se definitivně svého předchozího, většim křtového natu- ralismu, zřkl se všeho naturalismu vůbec. Zmocňuje se ho téměř orientální hrůza před napodobením přírody. Louis Arnaud- Grémillly ve své monografii o Kup- kově) uvádí malou anekdotu; nějaký dřevorubec řekl prý kdysi nějakému krajináři barbizonské školy, snad Théodoru Rou- seausovi: „Proč děláte ten strom, když je tu hotový?“ Francouzský monografista srovná- vá artistické malby Kupkovy s kalcidosko- pem, ohňostrojem, s irisací vodotrysku a vidí v nich svítání nového způsobu malířské- ho vidu a výrazu, a předzvěst budoucího umění, malířské symfonie pod epidou Orlea, vítěze nad noci a pekelnými bohovými. Siblík pochytuje, že by Apollinairevých výklad názru „orlismu“ byl přezný a vhodný pro Kupko- vo malířství. Apollinaire, mluvě o orlismu, vykládal nejvíce sám sebe, své osobní názory o vzájemném vlivu smyslu sonorních a ba- revných, o prolínání malířství s hudbou na- vzájem. Byl sám pěvcem Orlea.

Jestliže Léger, Delaunay a pozdě kubisté, jakož i potom neoplasticismus a suprematis- mus, dospívají poselží k abstraktnímu obra- zu, ke komposicími přitán geometrickým a do- konce o octogonálním. Kupka, v opozici proti strohé lineárnosti a geometrii kubismu domnívá se, řešeno velmiovskou postibou, že je třeba dáti přednost „nerovinnim“: De la musique avant toute chose, | Et pour cela préfère l'impair | Plus vague et plus soluble dans l'air, | Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. | Nečtuť ke geometrickému řádu zpě- sobuje, že v Kupkových rytmických kompo- sících živých barev, elastických linií a elegant- ních křivek je hodně secesní přibití. Alexan- dre Mercereau, jenž šel v předim stýku s rodicim se kubismem a uspořádal roka

) Svět artistické výtvarní a skladby vydání Kupka v knize „Le Cubisme et l'art moderne“, let výtka v nakladatelství „Mina“.

) Tato francouzská monografie o Kupkově, vy- dána nakladatelstvím Povolocky v Paříži (Editions d'Art „Le Cube“, 1922), má opoziti monografii české výtvarní. Je opoziti Kupkovy práce a předložíka po- řádu.

1914 v Praze kubistickou výstavu, srovnává (v předmluvě kataloga výstavy Kupkovy r. 1921 v Galerii Povolosky) Kupkovy obrazy s orientálními kobereci a textiliemi. André Gyalh však upozorňuje, že Kupkovy obrazy nejsou dekorací, že ani arabské nejsou dekorací, nýbrž vlastně tajemnou hrou, a praví, že Kupkova malba je v podstatě hudbou. Arnold-Grémmily poukazuje na okolnost, že orfismus je určitým vyloučením slovanckého, snad poloorientálního naturalu (Apollinaire, Kupka, Kandinskij): u Slovanů prý při koncepci malířského díla spolupůsobí estetické i sluch. Rovněž lze mluvit o barvitosti orchestrální palety Borodina a Rinského-Korjakova. Šiblík nadazuje na příklad analogii mezi Severacem a Debussayem na jedné a neoimpressionisty na druhé straně.

Orfistické obrazy Kupkovy mají v dějinách vývoje moderního malířství nepopíratelně veliký význam svou odvahou postaviti nové problémy obrazu, nesvádivého na přirodě a samostatně sestaveného z barev a forem, odvahou vyvoditi z kubistické revoluce její další, nezbytný a logický důsledek. Avšak jejich vlastní kvality jsou nepoměrně slabší než jejich vývojový, historický význam. Orfismus, vytvářející subjektivní, náhodové, musikální hodnoty barvy, zůstal estetickým polotvarem, dívkem nečistým a nesamohybným. Jestliže abstraktní kompozice mnohých pozdějších kubistů jsou ohrožovány nebezpečným dekoračním, je orfismus v nebezpečí zmačklosti: totiž stává se odvozením a ilustrací hudby, tak jako staré Kupkovy kresby byly ilustrací literatury; přetváří tedy pro svou zvláštnost na dílech hudebních býti čistou malbou. O tomto nebezpečném děkání orfismu a Kupkových obrazů volněji psali jsme ostatně již v I. ročníku *ReDu*, č. 9, str. 331 ve stati „Maslovt postismu“.)

Místo, aby byly ilustrací hudby, usiluje teprve pozdější orfismus býti tak čistým malířstvím jako je čistá absolutní hudba. Kupka sám uchyluje se potom od hudební inspirace a tituluje obrazy podle jejich formových motivů a elementů: nikoli již „Dvojbarvěné fugy“, ale „Vertikální plochy“, „Olivové linie“, „Čáry, plochy, hloubky“ a p.

Základní vadou těchto dnešních Kupkových obrazů je jejich subjektivnost, která je šel nesdělitelnými. Mimo to čistě malířské kvality barvy, linie a tvary mají stále jakousi secesní příchut: neurčitost, líbivost, a při tom někde až kýňavou líbivost. Ukazují, jaké ochuzení znamená pro ab-

straktní malba, jestliže neprošla školou kázně kubismu. Kupkovy obrazy jsou jakýmsi úpadkovým faktorem: měli bysť, ale jsou snad dílem nějakého slabého žáka Odilona Redona, tohoto mystického a literárního malíře, který nicméně svou barevnou lyricitou přispěl k fauvistickému oživení barvy. Z obrazů, reprodukovanych, v monografii Šiblíkové, jen jediný je prost secesní mystické příchutí, dík své přímé geometričnosti: „Vertikální plochy“ z r. 1912-13, obraz, jehož si vážíme jako předzvěsti pozdějších Légarů, Mondrianů, Douburgů. Cituje-li Šiblík, patrně se souhlasem, poklonu, který jakýsi pan Aresay napsal o Kupkových „Olivových liniích“ a článek jakéhosi pana W. Warshawskyho, jenž napsal v „New-York Times“, že mistry nové doby jsou Matisse, Van Gogh, Cézanne, Picasso a Kupka — je to nekritické přeceňování hodnot Kupkových obrazů, které jsou nepoměrně — je to až paradoxní — menší, než vývojový význam jeho absolutní negace všeho naturalismu.

5) Odilona jest vlastně transparentní a ilustrací melodie; hudebnost byla tu primární; v druhé řadě nastupuje snaha zachytiti ji graficky a barevně. Odilona, právě tak jako barevná hudba (Šiblík, Liszt) je vlastně právě tak melodičným dívkem jako Wagnerovy „Gesamtkunstwerke“; je určitým malířstvím a hudbou, avšak jeho barvy jsou podřízeny rytmu a melodii a transparentní určitých hudebních významů do malířské kompozice, a to způsobem zcela individuální šiblíkovým a náhodovým („intropochitém“ nepropracovaným se do „hudby dale“). Společně hudby a malířství melodie se tu způsobem absolutně souhlasně, je to snaha, sice-li identifikace, je to ilustrace a interpretace, sice-li přehrávání a spůl tvorba. Mimo to statická malba plochých barv může se uplatniti i hudbou geometrickou, kdy tedy postávají paralelní, svobodně navzájem jako třeba sloupky románských architektů; aby se dospělo k statickému kontrastu, bylo by třeba kinematické provolání, jež by dala obrazu rozvol v čas, míru v rytmu, kadení v pohyb. Čistě abstraktní malířství, jako neoimpressionismus a impressionismus nemá a hudbou, na rozdíl od orfismu, jiné analogie, než se malíř, užívající elementárních prostředků, své obrazy bez jakéhokoliv odvození na přirodě, jako je snaha a hudební díla. Je tedy možná barvení tak jako, jak praví Heidegger, je hudba určitým určitým tónem. Orfismus ustává se tu analogií mezi secesní a určitými jevy, jež byly ostatně od kompozitorů Beethovena, od hudebních Thomasa Younga, Freskó, Carola Bérarda, se chromatickou a určitým tónem. Vytváří analogie barvy a zvuku, to, až se podobně barevná hudba a určitě malířství, umožňuje vzniklé hudební, melodičného tónu. Takto to vysvětliti bylo nejvíce používáno k vytvoření operního divadelního díla, obrazů neorofistického. Nicméně tento důležitý technický vztah může býti využit i neorofism, svým, zcela nesamostatným kompozicím.

Současné a Kupkou dospívá k podobným důsledkům, k opuštění zobrazujícího malířství a bližším abstraktního obrazu a hudbou, Ras Vasil Kandinskij, i Kandinskij dospívá k svému orlismu cestou mimo kubismus, od šhavého koloritu ruského folkloru, přes barevné orgie fauvismu a expressionismu. Kandinskij, snad současně s Kupkou, nebo ještě dříve než Kupka, je prvním malířem, jenž postavil malířství na basi čistě malířských výrazových prostředků a vyloučil naprosto a nadobro z obrazu thema, sujet, poddanství jevoovým tvarům skutečnosti. V L. 1910-11 vysvětlil, osamocen, dopracovával se Kandinskij k obrazům, které jsou vlastně posledním důsledkem silně barevného impresionismu, a které budou rozhodujícím elementem v tak zv. německém expressionismu. R. 1911 maluje svůj první abstraktní obraz, pátrně první abstraktní obraz vůbec, R. 1912 vydává serií „bezpředmětných“ grafických listů a knih, v níž podává teorii abstraktního malířství: „Über das Geistige in der Kunst“. Eda čteme: „Hlas duše praví umělcí, jaké formy je třeba. Každá forma, každá barva má mystickou hodnotu.“ Roku 1913 vydávají Kandinskij a Franz Marc, malíř, který první pochopil Kandinského úsilí, malíř Kandinskému duchovně skutečně velmi přibuzný,*) napříště slavný almanach „Der Blaue Reiter“, jenž je prvním manifestem abstraktního expressionismu, k němuž se později přičlenila skupina malířů kolem „Der Sturm“. H. Walden se stal hlavním teoretikem a propagátorem tohoto směru. Proti Kandinského dílům, přes jejich nepopíratelný historický vývojový význam, možno vyslovit řadu námitek, podobných těm, jež jsme uvedli i proti Kupkovým, ostatně ještě méně hodnotným obrazům.

Kandinskij a Kupka opouštějí zobrazující malířství. Příroda přestává být jejich obrazům směrodatná. Ačkoli Kandinskij ani Kupka neprošli silnou kubismu, měli odvahy vyvodit z kubismu jeho důsledek: abstraktní obraz, jemuž, mohlo by se říci, bude barva a forma sama motivem a obsahem. Abstraktní obraz, čistá malba, je poslední důsledek oně malířské revoluce, která začí-



W. Kandinskij (1912)

ná Čtvanem (a dokonce impresionismem, jemuž nezáleželo na námitce tolik jako na světle, barvě a dynamice obrazu). Příroda, skutečnost jako bezprostřední základ zobrazujícího „živopisného“ malířství máte být, díky kubismu, úplně vyloučena. Totiž musí být, po našem soudu, nahrazena jinými souvislostmi, jiným základem: ne místo závislosti na přírodě stane se obraz odvislý od vlastních zákonů. Tato vlastná zákonitost nastupuje v obraze na místo thmatu a předměta. Formy hudební neblíž se ovšem zvukům, které slyšíme v přírodě, nemůžeme je srovnávat s přírodními zvuky a hluky; zvuk hudební má svůj řád, svůj zákon, vyvozený z přírodních akustických zákonů. Fyzické zákony optiky, vlastnosti barvy, rovnováha, statika, dynamika jsou právě tak směrdatné pro malířství. Abstraktní malířství je malířstvím čistým, samostatným, ale nikoliv „absolutním“, t. j. škovným. Opírá se o sobě vlastní zákony, jež jsou objektivní. Kde jsou však Kandinského zákony? V jeho nitru, bezpochyby. Ale jeho obrasy nemají moci je sdělití divákovi. Kandinskij i Kupka jsou v nebezpečství, že jejich obrasy budou na musikální inspiraci, jsou tedy stejně nesamostatné a nečistě, jako malby obsahu literárního či filosofického.

*) Franz Marc, ve velké osazenosti malíř „osobně světlá“, barevných smysloví usmělní průhlední, nepatí. Malířství a hudba jsou dvěma roztoky, je třeba je mít orgán, který tuto roztoku pozná.“

„Nedělejte umění podle umění," prohodil Cocteau (jenž sám bohužel se tohoto příkazu nedržel a stěsnachovsky omlazuje a přelivá historická dramata). Neúspěch a omyl jest rovněž nasratí formu jako „voix intérieure", nikoliv jako objektivní resultat uměleckého záměru.

Orfismus Kandinského, samotný zprvu, podobně jako Kupkyv, jakýmsi německoruským muzikálním mysticismem, objektivizuje poslední dobou svůj subjektivismus a snaží se pracovat tolika objektivními hodnotami barev a linií. Tento objektivizační postup zrahl se ostatně i v teoretické práci Kandinského: jeho kniha „Über das Geistige in der Kunst" (1912) je jakýmsi romantickým, expressionistickým mysticismem a estetickým spiritismem, kdežto nová kniha „Punkt, Linie, Fläche" (Bauhäuserbücher, sv. 10) je vědecky podrobnou a precizní analýsou výtvarné formy.

Mezi ofiisty bývají samozřejmě i jiní malíři: P. H. Bruce, synchronisté Morgan Roussel a Wright, kteří dnes úplně zapadli, Robert Delaunay, který pládl za nejčistšího ofristu, avšak po našem soudu, pokládáme-li za hlavní význak ofristu snahu vytýčit barevné zvukové analogie a musikalizovat malbu, nemá Delaunayovo dílo s ofrismem mnoho společného. Delaunay sám prohlašuje se za „simultannistu": tento pravý blíženc: Apollinairev z doby „Písmna" a milenec Eiffelky je ostatně velmi blízký futurismu. Charakterové je Delaunayové a vrstevnických malířů Léger nejblíže: Delaunay je dynamik, Léger je však statik. Apollinaire uvádí mezi ofiisty i pozdní díla Picassova a Légerova, dále i Picabia, jenž však se uplatnil jako vlastní iniciátor dadaistického malířství.

Vladimír Gamza

† 7. 1. 1929

VLADIMÍR GAMZA, mladý český režisér a herec, zakladatel Studia, které putovalo po českých a moravských městech vůdce pražského Studia z Umělecké besedy, nejmladší režisér Národního divadla, zemřel po dlouhé nemoci 7. ledna 1929. Vladimíra Gamzovi bylo osudem to, co je radostí, příchod i tragikou umělecké individuality a uměleckého individualisty. Jeho ruský původ, který by někdo cítil jako překážku a osamocení, mu poskytoval důvod k hrdečnému pocitu a příslušnosti k nejdůležitějšímu národu Evropy. Psal i po rusku a G své skutečné jméno: Hama. Hoch, který si z Ruska přinesl do Prahy dětské vzpomínky na dlouhá letání před vchodem Uměleckého divadla moskevského, a prožívání nadšených chvílí v jeho hledišti, přinášel si také ve svém životním i uměleckém osudu individualistické vyznění toho divadla, jeho her a jeho způsobu divadelnosti. Repertoár M. U. D. byl Gamzovi nejen vzorem, ale i násobitím her. Dickensův „Čvrtek a krab"

nebyl by se snad dostal do Prahy, nebýt Gamzy. Blokova hra „Králi a kráľ" bychom „neod nepoznali, nebýt Gamzovy ruské orientace, a celý symbolický pochopení Gogolovy „Ženitby" se symbolizovaným výrazem divadelním (pavčina zastahující celé jeviště), upomíná na ruské vzory ze symbolistických let ruského divadla předválečného. Strjžně i „Potopa" přicházel Gamzovi přes Rusko. Ruská orientace Gamzova nebyla však nevybíravá, a nekrology v denším tisku mu neporozuměly, jestliže činily z něj následovníka Čarova nebo Mejercholda; myslím, že jednoduše proto, že tyto dvě jména jsou v dnešních divadelních Čechách nejvíce známa. Gamza by se jistě bránil, kdyby mu někdo činil Mejercholda učitelem. Vím z rozprav o Gamzovi (a mluvil jsem nejvíce o dvou ruských režisérech: Mejercholdovi a Vachtangovi), jak pokládal Mejercholda za divadelního demagoga, politického propagátora a nihilního režiséra. Gamza — byl-li ruský duch vůbec — byl jim hlavně ve smyslu toho mystického a nábožensky artistního Ruska, jež po roce 1905 (po neúspěšné revoluci Gaponové) opájalo se svým Sologubem, Mejerchokovým, Andrejevem, Vjaččal Ivanovem a ostatními. Náboženské znalosti uměním činilo z Gamzy páněho a své věci nade vše oddaného pracovníka, ale zároveň jej omezovalo do kruhu toho pojetí umění,

kteř jsi se svým symbolismem, mysticismem a uměleckým esoterismem dosloužilo v divadlech Komisarževské, v Tovaryšstvech nového dramatu a ve Studii Uměleckého divadla, Gamza nechtěl (a ze svého názoru) ani nemohl vidět, jakou cestu učeblo jevištní umění od Studia Uměleckého divadla a jak vývoj položil chmurno dění mimo tyto Studia, ačkoli kdysi právě on získaly umělecké odvarce na cestu, a zakládá v Praze Studia, které ruské výboje má přenést do Čech. Měl ve Studii svůj nejvyšší vzor a svého neobjektivnějšího režiséra: Vachtangova. Vachtangov byl skutečný ideál Gamzův a „Princessa Turandot“ nejspíš divadelní kreaci ani vůbec. Osud vedl Gamzu tedy cestou Vachtangovovu a Gamza umírá v raném mládí snad uprostřed nové práce a nových názorů,

snaž před prahem neobyčejných úspěchů. I v tom osud vypovídá tragicky Gamzovu „splendid isolation“. Ať jakkoli zlý a nepřátelivý byl Gamzovi život, přece popřít mu alespoň v Čechách všeobecného uznání a ba i úspěchů za jeho uměleckou práci. Jeho hry v Umělecké Besedě byly prováděny ne-li všeobecným uznáním, tedy aspoň hlubokým respektem k pečlivosti, opravdovosti a pracovitosti Gamzově a jeho družů. Poslední jeho režie v Národním divadle, svláště Turgeněvův „Měsíc na voji“ byl po této stránce opravdu uznáním nadobyčejným. Snad to aspoň potěšilo to hrdé a citlivé srdce, bdyť už už poddávalo se nemoci a smrti. Snad to uspokojilo tu velikou uměleckou citlivost, která byla pro Gamzu i pověcením i tragikou.

Jindřich Honzl

František Halas: Gedichte *Zärtlichkeit*

*Warme Zitiergehäusche das Nervengeflecht der Handflächen schaben
du entküllt ihre Brüste und dir geschicht wie Aschenbröckel
mit diesen Täubinnen aus der Asche des Lebens beginnst du Korn zu hlaben*

*Doch schläpfrige Minuten flecken die Reinkheit deiner Hingabe
du verfolgst ihre Spuren von zermaluntem Opal
Ihre Haut bebzt ist bloße Membrane das Herz bedeckend*

*Vermodert im Nu und erstickend unter dem Staub zerfallenen Leibes
durchläufst du ohn Aufenthalt ohn einzigen Schluck dein Leben
und ohne auf den dritten Hahnenkrak zu warten verlaugnest du auch die so über
dir weint*

Gnade

*Das Karzinom der Hoffnung vernichtet dein Gesicht
Leben plattgedrückte Wanze die Hunger spürt
diese Tröstung verliere nicht
Barmherzigkeit der Regenstürze Lehmhärte locker rührt*

*Aus erbrochenen Augen stehend deine Kindheit dreimal rein
Glück das uns gegeben und bleibt jeder Frist
da Gefrucht des Mondes trocknet ein
und veratohlen deine Hoffnung überrumpelt ist*

Nachdichtungen von Paul Kiese

ŠALDOVY ČASOPISY. Po dokončení II. ročníku Tvorby, listu pro uměleckou a politickou kritiku, když měsíc před volbami do obecních a zemských zastupitelstev československé demokracie zajišťovala svobodná vládní, měřičičko i sociálpatriotického tisku a volební agitace zastavením „Rudého Práva“, „Rudého Večerníka“, „Rovnosti“ a ještě několika komunistických deníků a týdeníků, dal F. X. Šalda, jenž spolupoděpal historicky významný manifest pěti spisovatelů (Nejedlý, F. Krejčí, Antal Staich, Machar a Šalda) proti tomuto velikolepému skusku našich úřadů, k dispozici komunistickému hnutí tento můj list „Tvorba“ byla přeměněna v týdeník komunistické kulturní a politické propagandy. F. X. Šalda zůstal jejím vydavatelem a spolupracovníkem: redakci Tvorby v novém tvaru a v novém ročníku převzal soudruh Fučík. Zprvu bylo kolem Tvorby pomoci umělovanému tisku politickému; nyní, když komunistické listy znovu vycházejí, od 4. ročníku, začátku od ledna 1928, je kolem Tvorby státi se jakousi obdobou francouzského „Mondé“ (o němž bylo referováno v Redu II. 2, str. 71-72), totiž býti dobrým kulturním lidovým týdeníkem, živou spojnicí mezi intelektuelním a dělnickým světem komunistu. Šalda v nejtěšší chvíli našl strany po-

ských tuto pomoc; je to skutek nesmírný (v Čechách neuvěřitelný) vzácný, statečný a čestný, tím spíše, že Šalda není komunistou; prokládá se být radikálním levým socialistou; považuje není marxistou, je Šalda vlastně celým svým světovým názorem našim odpůrcem. A je něco krásného v tom, mti takového odpůrce, který dovede, v rozhodných chvílích býti společníkem: Šalda příkladně ukázal, jak musí jednat socialista: jeho skutek je nejkrásnější, čestnou a statečnou manifestací jednotné revoluční fronty v oblasti kulturního života.

Zároveň s přeměněním Tvorby v dělnický kulturní list založil Šalda nový časopis, výlučně svůj list „Šaldovy zápisky“, kam ukládá své studie, básně, kritické glosy a aktuální normánky, list, který od a do z vyplňuje sám. I to je revoluční list, list krásně kritické a duchově odvahy, širokých obzorů, list olympského (v nejlepším smyslu slova) jasu. Uprostřed kritické a intelektuální šabafiny československé, list smělě vyzývávosti a produktivní kritiky. Přáli bychom tomuto časopisu, jaký Šalda byl ostatně už dlouho sobě i nám důležitý, zcela nezbytný, aby byl nejštějnějším literárním listem. Šaldovy dřívější časopisy, zejména „Tvorba“ v 1. a 2. roč. byly jakými publikacitckými polovarovy: plípyčky ostatních spolupracovníků, někdy cenné a někdy šocela málo kvalitní, někdy dokonce trapné (pana Mathesia, na příklad) byly tu

Polemická rozprava s „Aventinem“

V „Rozpravách Aventina“ (svět, IV, 2, 16.) vyslovil Jan valdštein a nakladatel, dr. O. Storch-Marxla na měi referát o obou nových aventiných knížkách, který jsem odtiskl v posledním, 4. č. „Redu“ a neměl proti tomuto referátu, že komentář můj nejvíc nakládělně byl a zpravedlivě aventiněho nakladatelského. Publikován se prostřední a ukáží, na tyto události má odpovědi. Nade:

„Jednou bed, v kterém žije se, pane doktore Storch-Marxla, stěží, jest ten, že jsou u nás, je poznamenáno k tomu, a Marxla a Šalda v publikovaném referátu (v. 16.) uvádí, že se bylo to tak říci, jako šlo „A“ je dosti přehádné. Šaldovi tomu však musím být předem upozornit na omst: abychom si to-č, že abychom, uvedení v tomto referátu, nejvíc prostřední, nemůžeme uvést v nich výdělci ani tvorbou demagogické příčiny. Někdo, proč se domnívá, že komentář Janův, že Marxla je jakýmsi zpravedlivým aventiněho nakladatelským (oběhnutí a obzvu), by mělo mít jako přímku.

Naproti sibiž. Konstatováni fakta, ne-
bet, třeba, je to faktum; jako a cožž ani
děje se Janův. Není mi třeba se říci, že
Aventinští Marxla má vešit sibižovou ob-
chodní propagandou list aventiněho vydání a-
corne a dlejšího i aventiněho kulturněho vy-
stavu. V jiném referátu, který jsem v valdš-
teinském článku ve „Starých“ (VII, 2, str. 90),
konstatoval jsem a nemůžu: „Je možná po-
dělná obchodní propagandou aventiněho
bedně, nečoují se to pro věky již náhle-
ditého obry: obchod a obry, šaldovské a-
fímový nakladatelský vydání šaldovské a-
prezent a balak lavrování revu obchodní pro-
pagandy rozličných aventiněho bedně se
malého aventiněho“.

Někdy dobře, proč se bedně tomu, aby

ce SSSR, v ČSR, opustil v prosinci 1928 své místo v Praze a byl přeložen do Kovna. Soudruh Antonov-Ovsejenko dovedl více než všichni propagátoři-kulturtrůři přilpění k hospodářskému a kulturnímu sblížení Československa se Sovětským Svazem, přes přelichý neupraveného politického poměru mezi oběma státy. Devětletí a Red loučil se s odličnějším vyslancem nejen jako s reprezentantem jediného proletářského státu světa, státu, k němuž nás více nejhlubší sympatie, úcta i obdiv, nejen s osobou, která dovedla být proletářským, socialistickým diplomatem, tak odlišným od špinavého typu buržoazní diplomacie, nýbrž i jako se svým přítelem a spolupracovníkem. Zejména redakci ReDu — Antonov-Ovsejenko napsal pro 2. č. (sovětské) I. roč. ReDu vopominky z říjnové revoluce — bylo tu, že tento voják proletářské revoluce byl jejím spolupracovníkem. — R.

SIEGFRIED GIEDION: BAUEN IN FRANKREICH. Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton. 1928. (Klinkhardt u. Biermann, Leipzig-Berlin.)

Historicky podrobná a přesná, množství významného a málo známého materiálu přinejmenší nedávno vydaná kniha S. Giediona o železných a železobetonových stavbách ve Francii, ukazuje a definitivní argumentací priorit francouzských autorů, přesně řečeno francouzských inženýrů a techniků ve vývoji architektury naší doby. Počátek

moderní architektury alulí se klásti tam, kde stavebnictví zmocňuje se poprvé úplně nových materiálů a nových konstrukcí, a Giedion ukázal, že francouzští inženýři dovedli být smělejší, důslednější a radikálnější než jejich vrstevníci v Anglii a v Německu, ačkoliv tyto země byly průmyslově vyspělejší. Giedion, jenž se často dovolává Le Corbusiera a Le Corbusier, jenž se též často dovolává Giediona, vychází z názoru, že moderní architektura dlužná datovati od vzniku modernismu a industrie, tedy asi od 1830; pravými předchůdci, ne-li zakladateli moderní konstruktivní architektury, jsou podle nich Polonceau, Horeau, Labrousse, Flachet, Hittori, L. C. Boileau, Eiffel, Saulnier, Dron, Cottancin, Arnodin, Coignet, Lambot, Hennebique, Freyssinet a j. — autoři, z nichž mnozí vytvořili své nejdůležitější díla již v polovině XIX. století — spíše než van de Velde, Olbrich, Hoffmann, Wagner a j., kteří obyčejně jsou pokládáni za iniciátory nové architektury, postávají estetické a historické nedostatek nové architek. epochy od vzniku průmyslu, moderního dopravnictví, od použití nových konstrukcí a materiálů, tedy faktorů, jimiž architektura je podmíněna ve své podstatě, nýbrž od módy nové „nehistorické“ formy a dekorace. V tomto smyslu natno přiznati, že nositelem vývoje v devatenáctém století, kdy akademičtí architekti byli zamořeni historismem

adončarů, redaktor na nakladatelském, ReD není epigrama Odrona, ešelé Divotatů; není epigremem obchodní propagandy, postouhý Dvotatůl nemá obchodník intencí. Redaktor ReDu je osobou na vědecký úroveň vybaven a sebedůvěrný; tedy orientován i ad Dvotatůle, ešelé de Divotatů, i ad Odrona, i s nímž není vztahů žádných obchodník rozuzlen. Nechová se redaktor jako podporovatel propagandy, co jeho redaktor úmysl ad dlehat a bojovat proti Odronu, co se jeho redaktorským programem, resp. literárním, životním, etickořádným sdělením přiblíží, bez odvěry na řád, na př. obchodní sdělení Petru nebo Pavlu. Respondy Arnodin, Macodina, Studia jsou listy arovnostně: ReD není listem „odvážným“, Průběh tak, jako jsou sdělení arnodinová, nakladatelská, nýbrž sdělením listy Filozofie a Nový Svět, vydanými se našim nakladatelském, ale sebedůvěrně redaktorů Společnosti mladých v ReDu řízení arnodinů i nakladatelském Odrona, proudu, abys, pane doktor, se v tom neblámal: je přirozeno, že ReD vyhledá i moderní nakladatelské, i mladé lidi se zlozvyky: je přirozeno, že referdy ReDu namloují se a publikují Odrona a o publikace „arnodin“ čtenářů nel se př. o Filozofie. Arnodin redaktor ReDu jsou redagovány bez jakéhokoli arnodin redakce, kromě samých obchodních arnodin, na nakladatelském Arnodinů listy namloují redaktorů nakladatelském sdělením, ešelé jsou redagovány přímo nakladatelském. Ad nakladatelské, literární sdělením arnodinů, redaktor ReDu, svého arnodinů, nakladatelské, který by jeho redaktor byl obchodně deklamován, byl by volán Arnodin, o předsedu bdělých infirmitarů nakladatelském.

Nemáme a mus Arnodin, pane doktor, arnodinů našim v redakci publikován nakladatelském arnodinů infirmitarů? Přátim si arnodinů našim sdělení arnodinů. Dovedu arnodinů sdělení a sdělení čtenářů arnodinů moderní nakladatelském. Arnodin řád redim ešelé na arnodin

Brožura vykládá ideový i architektonický plán „Mundaneum“, mezinárodního města moderní kultury, které, z iniciativy Unie mezinárodních svazů a Konfederace pro intelektuální práci, společností připojených k Společnosti Národů, by mělo být postaveno v Ženevě, na břehu jezera; architektonický projekt, který pro tento účel vypracovali Le Corbusier a Pierre Jeanneret, přinesli jsme již v Redu (II, 4, str. 120 a 121). Mundaneum má být jakýmsi mezinárodním univerzálním městem. Jeho budovy jsou: Světové muzeum, Síň moderní doby (výstavy všeho druhu), Budova mezinárodních svazů, Bibliotéka, Universita, Univerzitní rayon, Studice, sídlo Mezinárodního úřadu práce, Botanická a mineralogická zahrada, dále rezidenční a hotelové čtvrti, nádraží, přístav, automobilová stanice, aeroport a rozhlasová stanice. - z.

KONSTANTIN RIERL, Uen S. M. K. Devětletá spolupracovník tohoto listu, vydal jako vítěz ze soutěže na nejlepší lyrickou knihu, která byla vypsaná u příležitosti desetileté činnosti nakladatelství Aventura. Cena 10.000 Kč byla počtána nově vítězi básnické skladby Biečlova: „Nový Ikaros.“

KONRÁDOVA „DINAH“ (vyd. V. Petr) je jednou z nejlepších příkladů moderní české prósy lyrické, zároveň čistým, vyhraněným případem užitného typu moderní prósy vůbec. Znamená značný pokrok v Konrádově tvorbě svou intenzívní poetičností (nádech ležce sentimentálního), důslednou surrealistickou kompozicí, oproštěnou od smyslové rozplácnutí mládí, silným lyrickým patosem. Zde po prvé se projevil, myslím, Konrád svou nejlepší podstatou. Že jména v druhé části, jež dává ležce vzpomínat na příliš kožené dogma unanimitu, vytvářejí volně jeho metodou, projevili značnou schopnost kompozici. Vytvářeli jíndy nadrealistická prósa také přibýhá, formuje-li fakta do suverénních tvarů, je Konrád ve své próse vysloveným lyrickým. Zdá se, že tato lyrická prósa je jeho vlastním městem. B. V.

JÍŘÍ MARÁNEK, jenž dosud tvořil groteska, v níž děj nehrál podstatné úlohy, přiklonil se tentokrát k detektivce („Červená ještěrka“, vyd. A. Šrdce), to jest k útvaru v podstatě realistickému. Zastihlo to poněkud jeho vytváření a jeho charme, ale zato dostala jeho prósa sytější kolorit. Zdá se, že Matinka zajímala také jednou

vytváření složitou zápletku pro zápletku sama (detektivka), i vyšla z toho humornistická, spíše než groteskní detektivka, jež je přístupnější těm, kdo se nedovedou odpoutat od realismu, a dobře pobaví.

H. V.

SALON DES VRAIS INDÉPENDANTS. Pařížský Nezávislý salon, výstava bez jury, svobodně každému přístupná, založená jako opozice proti oficiálním salonům, během desetiletí svého trvání arivoval a značně zoficialelněl. Několik mladých francouzských malířů zorganizovalo proto na podzim 1928 nový „Salon opravdava nezávislých“, totiž salon, který bude vystavovat jen díla dosud neznámých či málo známých autorů. Tento salon, přivádějící na veřejnost hlavně debutanty, postavil kritiku před hádanku a neznámo: nemožnoce se držeti jmen osvědčených a již slavných, kritikové obcházeli svůj úkol rozpomení mezi vystavujícími debutanty nové a ryzí hodnoty, tím že se spokojovali úvahami hodnot, pro jistota, pověřenými. Nicméně všechna jména vystavujících autorů nebyla zcela neznáma: revue Cahiers d'Art přinesla na příklad již studii E. Tériada o André Besudinově, ukázala veřejnosti i Francisca Boréas. Z ostatních účastníků, jejich jména je třeba si na příště zapamatovat, uvádíme: Hernando Vinés, Gouarou, Tatumdjian, Mile Rompara, Charcogne. Oprávněnou svou nezávislost spatřují účastníci tohoto nového salona v tom, že se navzájem sázali nevystavovat nikdy v salonech, které mají jury, ať už v jakékoliv formě, a že budou vždy přijímatí mezi sebe dosud neznámé neb málo známé začínáčky. Že tedy budou salonem neznámých a neproslulých: jakmile některý z účastníků vejde ve známost lírského obecenstva, musí salon opustit a přenechatí své místo novým a mladším soudruhům. G.

LES FEUILLES LIBRES 48. Fragment z nedávno vydané knihy P. Driem de la Rochelle: Genève ou Moscou, která tlumočí smutek evropského středu, pocitajících svou neudržitelnou situaci mezi U. S. A. a SSSR, mezi Fordismem a Leninismem. Jean Desbordes: Fragmenty z knihy Jadore, která loňského rohu vydána v Graceta a Cocteauovým doporučením, vzbudila velikou sensaci: je to upřímná kniha mladických smutek a veruženi, nikoliv bez půvabu; v každém případě však neomněrně přečtenovaná. Roger Vitrac: Le voyage oublié, vzpomínková prósa, která zjevuje

celý psychický neklid generace, která šije pro surrealistickou revoluci. Posléze řada reprodukcí Paula Klee, německého expressionisty, který v době surrealismu přišel v Paříži ke citi, rozhodně jednoho z nejbásnějších a nejimaginativnějších umělců poválečného Německa a poválečné Evropy; Jean Cassou tiskne tu krátký, lyrický spíše než kritický článek o Kleeově tvorbě.

**SOUTĚŽ NA REGULACNÍ PLÁN A ZA-
STAVENÍ LETNE** (čtvrť ministerských bu-
dov a parlamentu, a s ní spojená soutěž na
návrh parlamentní budovy) přinesla tyto vý-
sledky: V regulační soutěži byla udělena
první cena J. Štěpánkovi, druhá Jar. Krej-
carovi a třetí K. Rožkotovi. V soutěži na
parlamentní budovu nebyla první cena vůbec
udělena, druhá cena byla příděna opět J.
Štěpánkovi, třetí cena obdržel Vl. Hofman
a Novoveský, čtvrtou cenu Pavel Janák.

K. HRADEC vypracoval v knize „D 8 m.
v němž je mrtvý“ (vyd. Pókrsek v Do-
bré čtvi) krátkou povídku k současně
napínavosti, aniž klesá na drobné banálního
naturalismu. B. V.

Nekrology:

KAREL VOŘOVKA, universitní profesor
a jeden z vědeckých představitelů protiposi-
tivistické idealistické filosofie u nás, zemřel,
ani ne padesátiletý, 15. ledna. Karel Vořovka
přelšel k filosofii od matematiky: z. 1919 se
habilitoval na filosofické problémy matema-
tických a fyzikálních věd. Tímto problémem
je věnován jeho spis: O názoru v matema-
tice. Od matematiky přelšel k poetice: Šekpe
a gnose. Studoval podrobně idealistickou fi-
losofii minulosti v díle „Kantova filosofie ve
vztahu k esaktním vědám“, a zaujímal se
i o filosofii novoamerickou, o níž chystal
světelnou knihu. Ve Vořovkově filosofii spo-
joval se matematický kriticismus Poincarého
a Einsteinův s přitýčením a nábo-
ženskými sklony. Vořovka byl přívržencem
F. Mareš, odpůrcem pozitivismu, tedy od-
půrcem F. Krejčího a T. G. Masaryka.

GEORGIJ JAKULOV, reprezentant ruské
umělecké skupiny „Mir iskusstva“, zemřel
v Erivani (Arménie) ve věku 44 let. Vedle
spisů o čistém malířství patří do pozůstatosti
zesnulého řada divadelních prací pro Ko-
morní divadlo „Gabima“ (Moskovská stěna,
slavil právě třicáté jubileum, jež hostovala
loni v Praze) a jiná moskevská divadla.

J. Bt.



Paul Cézanne

(* 19. I. 1839 — † 22. X. 1906)

Malá kronika. Pan M. Sapphor, vědo-
věcko-francouzský básník, sběratel vydavatel au-
toritativního moderního časopisu Revue Ruska pod
pseudonymem Revue Russe, a nyní, spolu s Paulou
Bouillon vydavatel Documents Internationaux, dílem
sběratel dal ve spolupráci Derivata v Bernu v Pra-
ze. Poslední příjezd na nocní újezd do Prahy Hana
a M a p r t, společně s dalšími dekadními básnicemi,
aby navázali stýčky a spojili mezi Derivatem
a Revue na jedné a Russem na druhé straně.
Arthur Koestler, britský architekt, přijel k nám,
aby navázal stýčky mezi čestnou architekturovou
avantgardou a britskou stávkou organizací „Der
King“. Maďarský architekt Ferő Péter, loni vydal
velikou velkou knihu o moderní architektuře: „Uj
Képzés“ (Nové stavby), první kniha o mo-
derní architektuře v Maďarsku vydanou, navázal
ná v Praze a dal nám k dispozici mnoho mate-
riálu a první osobně stávkou avantgardy maďar-
ské. Pevnost navštívil nás v Praze Ilja Krav-
čenko a M. Savelj, a Jiljo Tjulinov, ru-
mánské a jeden z nejmodernějších sovětských bi-
sitorů čestného Ruska, jehož sběratelská díla je
navštívil díla ruského a rumánského, v si-
vím málo známého a přece nevídaného básníka mo-
derního v Rusku: Valerija Chlebnikova.

Díla a knihy
v prostém i bibliofilském
provedení
dřevoryty
edicebis
dodají nejvýhodněji

KNIHTISKAŘI KRYL a SCOTTI

v Novém Jičíně - Morava - Telefon č. 203

NOVINKA

Kč 1950

američtí básníci

VÝBOR - PŘELOŽIL A USPOŘ. A. VANĚČEK

autři

CONRAD AIKEN
MAXWELL BODENHEIM
ADELAIDE CRAPSEY
JOHN GOULD FLETCHER
T. E. H U L M E
LANGSTON HUGHES
ALFRED KREYMBORG
VACHEL LINDSAY
A M Y L O W E L
EDGAR LEE MASTERS
E Z E R A P O U N D
CARL SANDBURG
WALLACE STEVENS
SARA TEASDALE
CARL VAN VECHTEN

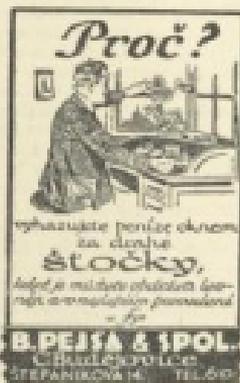
n a k l. **O**DEON J. Fromek
PRAHA III, VITĚZNÁ II

FANTOMAS

NEJPROSLULEJŠÍ A NEJ-
POETIČTĚJŠÍ CYKLUS DETEK-
TIVNÍCH ROMÁNŮ OD PIERRA
SOUVESTREA A MARCELA
ALLAINA POČNE VYCHÁZENÍ
V NAKLADATELSTVÍ

ODEON

PRVNÍ SAMOSTATNÝ ROMÁN
„FANTOMAS“ JE JIŽ
V TISKU A VYJDE URČITĚ
V DRUHÉ POLOVINĚ ÚNORA
CENA KNIHY O 320 STRANÁCH POUZE 16 Kč



6

ročník 2.

únor 1929

Odeon

RED

měsíčník pro moderní kulturu



F. T. MARINETTI
a světový futurismus

F. T. MARINETTI
et le futurisme mondiale

F. T. MARINETTI
e il futurismo mondiale

F. T. MARINETTI
und der Welt-Futurismus

←—————→
Adolf Hoffmeister:
F. T. Marinetti

ReD

Telex 41000.
Čís. úč. účt. 10287

Revue Espace moderne culture „Devětsil“. Vychází měsíčně, kromě
prázdnů, (10 čísel do roka). Rediguje Karel Teige, Praha. Redakce
zastupuje v Brně Dr. B. Václavěk, Brno XV, Židenice, Vaškova II.
Vydavatel a nakladatel Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III,
Vítězná II. Předplácí se na rok 60 Kč, na 1/2 roka 30 Kč, jednotlivé
sešity po 6 Kč. Pro cizinu včetně přepos.

Redaktor: *Fédérateur idéalique pour redaction étrangère* — *Écrivez 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. Éditeur Jan
Fromek, librairie ODEON, Praha III., Vítězná II. 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.
Herausg.-b.-v. Verein für moderne Kultur „Devětsil“, Prag. Verleger: Jan Fromek, Odeon-
Verlag, Prag III., Vítězná II. Abonnement: Ein Jahrgang (10 Hefte) 60 Kč, ein Heft 6 Kč. Für das Ausland
je nach dem Valutakurs des betreffenden Landes.

II. Ročník	— 2 ^{ème} année	— 2. Jahrgang	
Číslo 6	— N° 6	— Nr. 6	1 9 2 9
Únor	— Février	— Februar	

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III. Vítězná II.

KNIHTISKÁRNA „ORBIS“

PRAHA XII., FOCHOVA 62

DOPORUČUJE SE KU PROVEDENÍ

PRACÍ TISKOVÝCH VŠEHO DRUHU

TELEFON Č. 519-41*

F. T. MARINETTI



N. Kallin

Portrait F. T. Marinettiho — Portrait de Marinetti —

Ritratto di Marinetti — Marinetti's Portrait

F. T. Marinetti, italská moderna a světový futurismus

F. T. Marinetti, les arts modernes en Italie et le Futurisme mondial

F. T. Marinetti, l'arte d'avanguardia italiana e il Movimento Futurista mondiale

F. T. Marinetti, neue Kunst in Italien und der Welt-Futurismus

1909-1929

173

FUTURISMO

Il Futurismo, religione di popolo italiano, celebrerà, ogni volta, un'idea, un'idea del passato, un'idea arbitraria, sarà il loro muscolo, guerra, pugna, argomento, atti-cha, splendore geometrico, estetica delle macchine, parole in libertà, disordine grafico, suddivisione pura, molto estetica, simbo-lica, via simbo-lica, l'ultimo, atto del cosmo, segue nel febbraio 1909 a Milano e ancora il mondo.

MARCIARE
NON MARCIARE



Il Futurismo, estetica di altri uomini, segue questa via questa, per- che sia originale, dopo una carriera troppo costosa. Si sa- ggio l'ordine gra- fico, e ripetizione le loro indipendenza, an- draggi ad un obli- vo di scrittura nuova. Comunque, la parola per l'Italia è per il cosmo.

MOVIMENTO
FUTURISTA
ROMANO
G. T. MARINETTI
Piazza S. Andrea, 6
ROMA - 1911

di Paolo di Giovanni
Mon che Terge,

Il Futurismo, movimento
simbo-lico primitivo, l'ultimo
simbo-lico, interviene nella pri-
ma cultura quando la Parola
partisce. Il Futurismo, non di qua-
lità estetica e pratica e fatto, ap-
prezzo del che è originale co-
municazione e estetica in stile del
suo tempo (Italia romana).

G. T. MARINETTI

*Je ne veux ni per-
sulle!
J'ai tout rouge.
Mais, mais! Tout tout tout tout
Voulez-vous, Gaudet ou pu'il
fait pour le souvenir l'œuvre
au Futurisme
Votre ami sincère F. T. Marinetti*

Dopieri pagin
„FUTURISMU“
Kreska: G. Balla
„Il pugno di Boccioni“

Successivement

F. T. Marinetti

Successivement

Absence bleu
Vieux roses
Sur
Mais

Volonté Rouge

Navrement gris c'est-à-dire

A côté

Mais
Pourtant
les ténébres
préparent un formidable
complot
CAR

d'ailleurs trop rouge

vraisemblablement
TROP NOIR

Poema preciso

F. T. Marinetti

Un uomo ¹⁰⁰⁰⁰ camminare con una bionda ³⁰⁰⁰⁰⁰⁰ senza amore senza scopo che fare? montare in automobile languore ritmato ⁷⁰⁰ gli alberi intrisi d'oro azzuro a terrore roseo sono profumanti spazzole veloci 1000 8000 800000 foia bizzarra e sparpagliata del vento ritto obelisco volante sotto il suo miliardo di capelli che sono i miei nervi correre volare penetrare nel cuore umido soffice di seta — carne goloso dello spazio Stringere il volante virilissimo lanciato contro la virilità del paracarro lontano vicino prossimo sotto temere TEMERE SCHIANTO $1+1=2$ inchiodarsi $1+1=2$ respirare $1+1=2$ ragionare $1+1=2$ esplorare intorno $1+1=2$ eternità $1+1=0$ silenzio tondo + attesa quadrata + bere la notte Lei e io Lei o un'altra identica sete dubbio sazietà però la nostra avventura è originale siamo sui fianchi dell'Etna due pezzi di lava spenta triangoli globi e capigliature di crema nera immagine del caos

machine lirique

F. T. Marinetti

Piston chaudière piston chaudière pissas-titon pissas-titon
pissas-titon

Premier Piston de joie chaude PENETREZ dans l'huile frise rira friserira sa nostalgie
grasse grasse grasse

Second Piston de VOLON VOLON TE VOOO LOON
TEE freiné par trop d'huile-sensualité (grave pénible mal rythmé) folle folle
folle course folle de deux courroies de transmission (affection racuse)

3 roues de souvenirs douloureux dont les dents entrent dans les dents de 3 roues
d'ironies mal huilées (stridence et lenteur)

Premier tube d'échappement panpantomime - pan panpantomime panpantomime-
pan joiejoie dansante élégante et sublime de la fumée des vieux chagrins brûlés
pan-pantomime-pan dans le tube en forme de bouche d'étudiant criard en vacance

Pouff! - Pouff! - Très haut un globe blanc colossal d'ambition-fumée épaisse! 2 globes
3 globes blancs blancs pouff hors de la cheminée de la locomotive

Pais avec insouciance et désinvolture 3 spirales de fantaisies légères grises

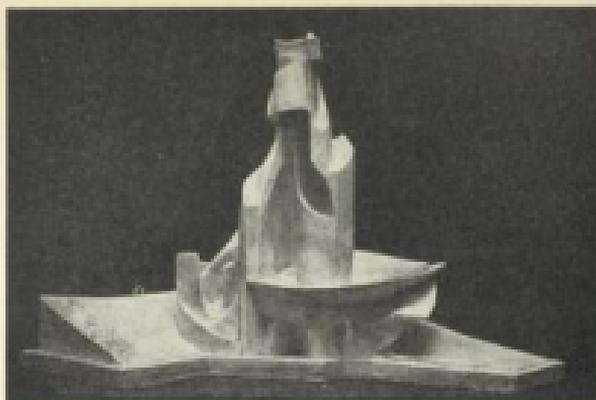
1912

Revin ploch labre
v prostora

Développement
d'une bouteille
dans l'espace

Sviluppo di una
bottiglia nello spazio

Raumentwicklung
einer Flasche



il dinamismo plastico

1911

Odchascjci
(Daleval stary, 2)

Ceux qui s'en vont
(État d'âme, No. 2)

Quelli che vanno
(Stati d'animo N. 2)

Die Abreisenden
(Gemitteustände,
Nr. 2)

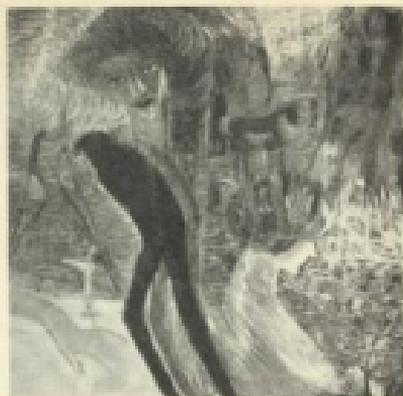


† Umberto Boccioni

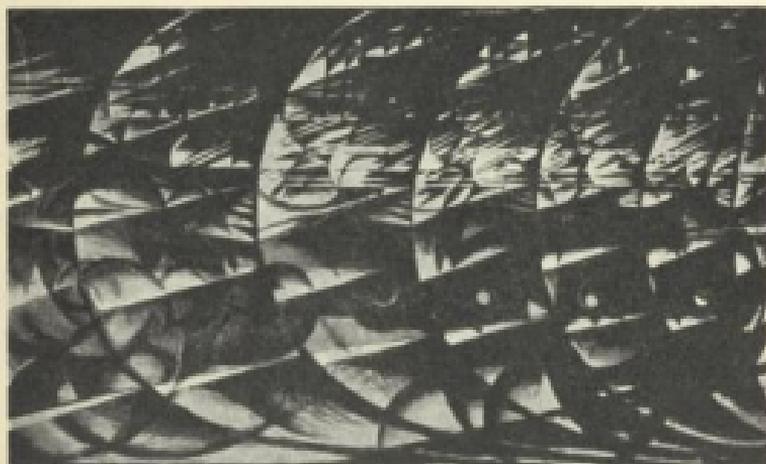
177



Gino Severini
Bulevár — Boulevard — Il boulevard
Ein Boulevard



Luigi Russolo
Vzpomínky jedné noci — Souvenirs d'une nuit
Ricordi di una notte - Erinnerungen einer Nacht



Giacomo Balla (1913)
Abstraktní rychlost — Vitesse abstraite — Velocità astratta
Abstrakte Schnelligkeit

Carlo D. Carrà

Pohřeb anarchisty Galliho

Les funérailles de l'anarchiste
Galli

I funerali dell'anarchico Galli

Die Beerdigung des Anarchisten
Galli



† Umberto Boccioni (1913)

Formy kontinuity v prostoru

Formes uniques de la continuité
dans l'espace

Forme uniche della continuità
nello spazio

Raumkontinuität der Formen



Ardengo Soffici (1913)

Synthesa podzimní krajiny

Synthèse de paysage d'automne

Sintesi di paesaggio autunnale

Herbstlandschaft



Georges Seurat (1859 — † 1891) - «Le Chahut» - 1890



E. Degas

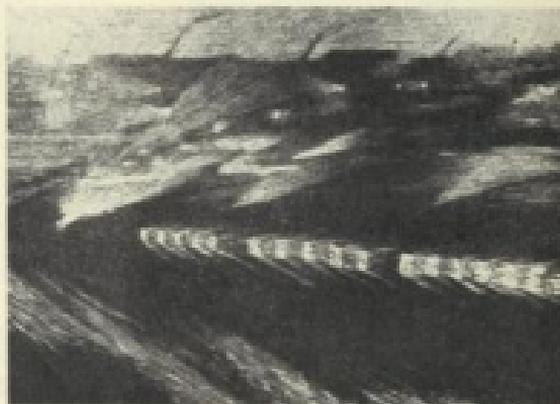


Gino Severini (1881)
 «Par-pas» e «Monica» - Le «par-pas» chez Mouton
 Le dîner del «par-pas» - Der «Par-Par» - Tutti
 in Monaco



J. M. W. Turner (1775—1851):

Děšť, pára a rychlost — Plus, vapeur, vitesse — Poggia, vapore, velocità — Regen, Dampf, Schnelligkeit



Luigi Russolo: Rychlostlak v jízdě — Le train express — Treno in corsa —
Zug in voller Fahrt

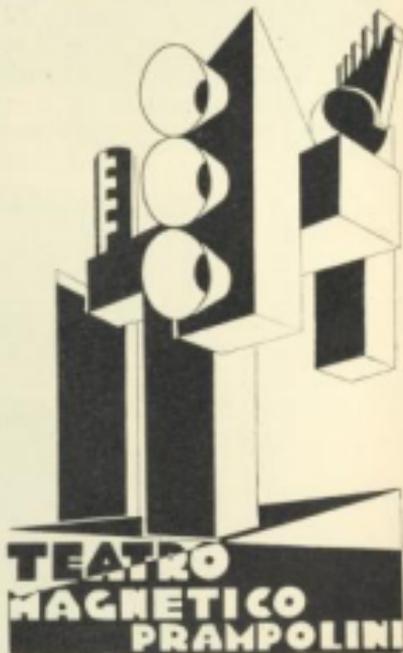


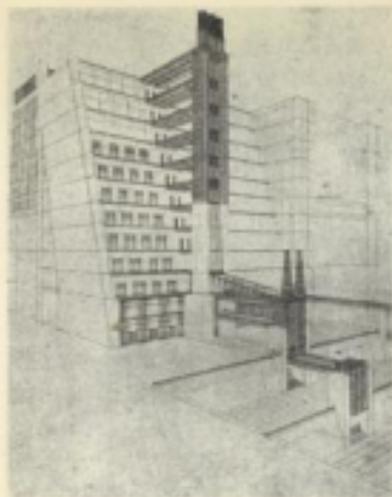
Enrico Prampolini 1927
 Pantomima
 „Le marchand de coeurs“
 pantomime
 Théâtre de la Madeleine,
 Paris

Sošický projekt
 Projet d'une scène
 Architettura teatrale
 Bühnenaentwurf

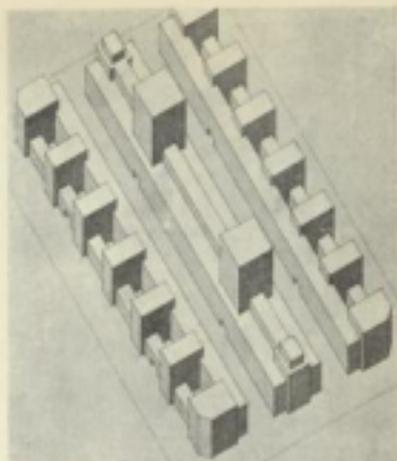


† Umberto Boccioni
 Sily ulice - Les forces d'une rue
 Le forze di una strada
 Die Macht der Strasse

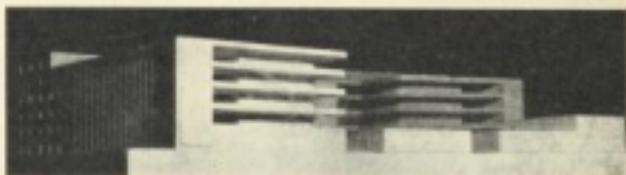




Antonio Sant'Elia († 1916)
 Dům s výtahovými a špatrovou ulicí
 Maison à gradins avec ascenseurs sur 4 plans
 de rues
 Casa gradinata con ascensori dai 4 piani stradali
 Stadthaus und die Straße

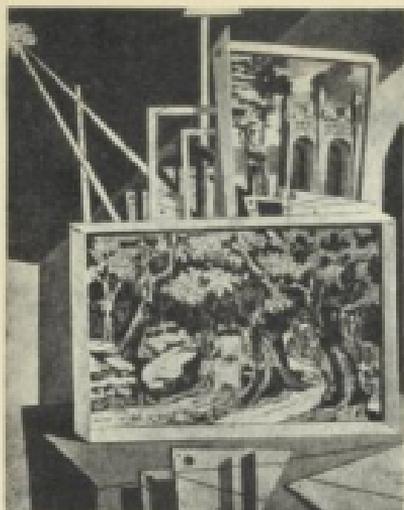


Alberto Sarloris
 Urbanistická studie
 Étude urbaniste
 Architettura urbanista
 Behausungsentwurf



Gino Pollini & Luigi Figini
 Velkogaráže - Garages - Garagen

„Architettura futurista“ & „Architettura razionale“



Giorgio de Chirico
 Metafizički interijer - Intérieur métaphysique
 Pittura metafisica - Metaphysisches Bild



Carlo D. Carrà
 Opiš kavaliir - Cavalier irzo - Cavaliere ubriaco
 Der betrunkene Kavaller



Carlo D. Carrà
 Krebsa - Dessin - Disegno - Zeichnung

Valori Plastici

F. T. Marinetti

+ italská moderna

+ světový futurismus

Karel Teige

Před dvaceti roky, dne 20. února 1909 byl Marinettim proklamován futurismus

Jako vřava po duchu, který odešel — léžela Itálie před futuristy. Metvá pláň múzeí a galerií. Pách rozkladu minulé renesanční kultury. Odumřelá a tělicí tradice. Umění (ať na výjimek impresionistického sochaře obrazových rebelie, Medarda Russa) zachváceno stagnací a utulo v mléčnou letargii. V Paříži ostatně nebylo jinak. Zde zatím tehdy „Mortmarie usinal a oštěl svými mýjny po několk ubohých Don Quijotů a umělců z botce prodlužovali ingenuost typ starí bohémny“ (Cocteau). Byla to chvíle, stasoval na vrcholcích impresionismu, milující barevnost a frenetickou volnost imaginace a fantastic. V době sentimentálního nepokoje, lyrické vzrušenosti, korečně nedočkavosti, kdy bude objevena poetická Amerika, zaznívá prudký výstřel prvních futuristických manifestů, jímž obroduje svět F. T. Marinetti¹⁾

Populární výkřik futurismus byl povolán poprvé před 20 léty. Dne 20. února 1909 otiskuje pařížský deník „Figaro“ — též list, jenž byl kdysi publikoval „Manifest symbolismu“ od Jera na Morasse — prvý Marinettiho „Manifeste du Futurisme“. Tehdy v časopise „L'Opinion“ napsal jakýs M. de Margret: „Chceme věřit, že pan Marinetti si vybral období karnevalu, aby nám sehnal pěknou frašku!“ Nuže, tato pěkná fraška už trvá 10 let!

Futurismus a Marinetti — tot především revoluce proti staré Itálii. Proti těm starým italským hodnotám, jež se ukázaly býti pahodnotami. Proti Danteovi, Michelangelovi, proti prebáběnce Můně Lise, proti muselínmu mraznému historismu, proti lombardskému romantismu,

proti carducciowskému humanismu a d'annunziovskému dekorativismu. Před futurismem stála Itálie těžká stagnace, trvající více než půl století. Itálie nebyla tehdy než jednou z nejtemnějších, nejneproduktivnějších provincií intelektuálního světa, zemí, ježli jediný ruch byl citněcký, zemí mrdan a ležnic. Poslední zblběk velkého italského umění byli Beničané XVIII. století: Antonino Canaletto, Bellotti, Guardi.

V italské literatuře hlásil se první předzvěst obnovy v pracích Enrica Thoveza, jenž rozbil uzavřenou parnasistní formu Carducciho, tohoto vládkého Vrchlického, a oprostil se od dekorativního verbalismu D'Annunziova. Rovněž nově tóny pínali básníci škola intimistická, zvaná „Poesia Crepuscolare“, jejímž za-

¹⁾ F. T. Marinetti narodil se 24. prosince 1876 v Alessandrii v Egyptě. Je tedy dnes podstatnějším. Byl vychován francouzsky. Prvními lety učil se u svého rodiče inženýra na „Polytechniku“. Od r. 1894 vstoupil v Miláně manželství a polyvalentní časopis „Poesia“, jenž byl orgánem volného umění a přispíval půlku pro futurismus. Byl se zúčastnil v různých literárních skupinách moderny. Marinetti byl v Miláně, odkud dospěl futuristické heslo. Jeho pozitivníky kuzpůsobem učiněných se hlásavostí a mlčivě-naradiv, stáplaká vřiky. Ve vřadové síle bovali jeho dobrovolci v Monte Altissimo. Z jeho knih vycházely: *La Conquête des Étoiles; Destruction; La Ville charnelle; Le Roi Bombardé; Les Deux s'en vont; D'Annunzio romé; Poesias d'innocence; Manifeste du futurisme; Le Futurisme; Météo en Liberté; Gli Amori futuristi; Prigionieri e volanti* a j. Další nejnovější francouzsky a jeho knihy byly pečlivě překládány do italštiny. Z překládů do čitých jazyků jsou významnější překlady do ruštiny a španělštiny. Před vřikem, po vřikem, po Marinettiho zblběcích do Prahy, byly přeloženy do češtiny „Osvobodění slova“ a drama „Chceme věřit bobem“. Není Eje Marinetti v Římě a vřadivá francouzsky a italsky letávkou časopis „Le Futurisme“ — „Il Futurismo“ — v něm publikuje futuristické manifesty. Tyto knihy se vřadily v 50.000 exemplářů.

kladatelem je Sergio Corazzini, nadaný, v čar-
ném mládí ztroskotil básník (* 1887—† 1907).
Poesie „Crepuscolari“ je v nejednom ohledu
protikladem poesie futuristické a liže v ní mno-
ho se symbolistní náladovosti; přece však půso-
bila určitým vlivem na přední futuristické poetry,
jako na Palazzeschiho, Govoniho a j. Ke „Crepus-
colari“ možno řaditi autory jako Guido
Gozzano, Mariano Maratti, F. M. Mariná, Ni-
cola Muscardelli a j. Píchlédný obres vývoje
italské literatury podává kniha Francesca Flory:
„Del Romanticismo al Futurismo“.

Aldo Palazzeschi, lašénim svých básní
hlídá „Crepuscolari“, avšak slovesnou tech-
nikou nejradikálnější futurista, patří k nejně-
jším zjevům moderního básnictví vůbec. Prot
marinettovské retoričnosti, je nadán za to urči-
tou kouzelnickou náladovostí a magičností, kte-
rá, zdá se, měla určitý vliv i na Apollinairea.
Jiný básník, futurismu asi tejbil blízký jako
Apollinaire, Němec Theodor Däubler, jenž pře-
kládal Palazzeschiho básně, neuzel rovněž jejich
vlivu. Corrado Govoni šel cestou opač-
nou: od futurismu se přiblížil k „poesii crepus-
colae“. Nejradikálnějším ukazem předválečné
italské poesie byly Sofficchio „Chimismi
lirici“.

Italská poésa neprošla ani ve futurismu, de-
kence ani v dílech samotného Marinettiho, res-
pexce tak důsledně jako poesie Marinettiho román-
ny a romány ostatních futuristických autorů ú-
mějval nejčastěji při tradiční slovesní technice,
milkéde jen využíval vymoženosti „slov na svo-
bodě“, za to se uchýlil a oblibou k složitěmu a
fantastickému ději. Jsaak v italské novodobě
románové produkci převládá romantický auto-
biografismus — od D'Annunzia až k Papinimu.

Giovanni Papini (* 9. I. 1881 ve Flo-
rencii) byl skeptickým „antifilosofem“ futuri-
smu. Začal a Prezzolinim vydávati časopis „Le-
onardo“. Později byl stálým spolupracovníkem
časopisu „La Voce“ (1912). Tehdy také pracoval
ve filosofické revue „L'Anima“. Se Sofficim
a Tavolatem založil r. 1912 list „Lacerba“. Pa-
pini, jenž píše italsky, francouzsky i anglicky,
usadil ve době D'Annunziovy slávy, když jekl byl
na lívu Cardacci. Ve své knize „Crepuscolo dei
filosofi“ podává krajně skeptické vortum naprosté
nedůvěry ve filosofii; „L'uomo finito“ je auto-
biografii duše nadevše skeptické. Teso skeptik,
jenž uvedl do Italie pragmatismus, konvertoval
později ke katolicismu; ten, jenž na futuristickém
soiréu ve Teatro Costanzi v Římě četl „Jasak
proti Římu“ v něm upil věhlasu městu antice
i papalství jakokoliv kulturní a morální
hodnotu, je dnes ve Vatikáně jako děna. Ni-

cola Muscardelli, metafyzický spisovatel, jenž na-
psal o Papinim monografickou studii, právem
nedůvěřuje hodnotě a upřímnosti Papiniho kon-
verse ke katolicismu a prohlašuje jeho knihu
o „Životě Ježíšově“ za slabou. Opravdu v Pa-
piniho konverzi možno spatřovat ječen se symp-
tomů dniní vícečetné reakce ve fašistické Itálii,
která restoruje církevní stát, ačkoli fašismus
byl prvotně protiklerikální.

V prostředí fašistické Itálie ostatně zjevy de-
serce od moderní fronty k passivismu jsou dosti
časté. Palazzeschi i Govoni opustili futurismus.
Rovněž Ardengo Soffici, malíř a básník, věděl
teoretik futurismu, jenž před válkou tiskl v „La
Voce“ a v „Lacerba“ seri žlínků o impresio-
nismu, kubismu a futurismu, ječ rozšířily pod-
statně italské kulturní obzory, větil se k nase-
lismu. Futurismus opouští i spisovatel Giuseppe
Ungaretti a malíř Carrà a Severini. Alberto Sa-
vino se přiblížil spíše k dadaismu a předsídlil do
Paříže.

Antologie „Nuovi Poeti Futuristi“,
doprovázená úvodním slovem Marinettiho, piv-
nila ukázky nové, druhé viny futuristických bás-
níků. Tato druhá vlna futuristické generace je
podstatně slabší předělk. Ukazuje, že heroické
časť futurismu dávno mizely a že, přes Mari-
nettiho ujištování o opaku, fašistická Itálie není
vhodným prostředím pro rozmach moderní tvor-
by. Marinetti se v úvodu k této antologii nových
poetů prohlásil plným právem za nejmladšího,
tedy se nejodvážlivějšího z nich.

Časí nového, totiž zajímavou aplikaci ovese-
zených slov, přinášá jen Francesco Gagliuolo ve
své knize „Poesia Pentagrammata“ (1925).
Je to důsledně zbuděbní poesie, ex-
pluatace zvukových hodnot slova. Jsou to básně
učené pro recitaci, nikoliv pro lekturu. Jsou
tedy psány jako noty; což, co by možno zajímati
E. F. Buriana jako tvůrce Voicebandu. Čistá
poesie pro sluch, poslední důsledek Verlaine-
ovy poetky: hudba především.

Nelze upřiti Marinettimu, že byl iniciátorem
moderní aktivity en masse. Jestliže jeho básně,
sprvu verbaerensovské, a později volní slova, in-
kohherentní a bludná, postřádají básnické emo-
ciony, jsouce spíše ilustracemi než výkřelem
futuristických teorií a názorů, je při tom asopak
nesporno, že futuristické teorie měly dalekošší
dosah, a že působily obrovitě a převratným
vlivem. Básnický oblas Marinettiho je rheto-
rika; je odněn sluncem Victora Huga, je jeho
dnadním potomkem, životní úborovným řečníkem.
Ale pročteme-li bedlivě jeho manifesty, vidíme,
že je to sděrová a revoluční jádro, které se ukáde

býti oplodňujícím pro aktuální poezii; uvidíme, že tu jsou v níznaku a širokou obnaženy tak mnohé teoretické předpoklady básnického orfianu, dadaismu, surrealismu a postismu. Marinetti naroubil s Milana hallaí starému světu. Jeho první manifest je publikován ve „Figaru“ (v sítně „Figaru“, kde byla pak celá řada dalších manifestů) dne 20. února 1909; hlásá krizu nebezpečnosti a odvazy, opovření lenou, exaltací války, morálkou a nihilismem rychlosti. Opovídá krizu moderního průmyslového, technického, urbánního a kapitalistického světa, doven, hlásá civilismus.

Popření italského sentimentalismu, magických duší v rytmu soumraků, svitu luny a vodotrysků, elegií a kantilén. Ale to právě hlásá tak rhytmicky, že abylo možno jeho prázdnou tenoru zcela uvěřit. Ale ten, kdo se tu s takovým nadšením obrací proti podagrickému naturalismu a paralytickému symbolismu, kdo každodenně „glásá na oltář umění“, je přímě posledně anti-traditionalismem a onou vůlí pro moderní svět a jeho energetiká konkréta, již vhodně nazval Boccioni „modernistami“, ten přišel slevou plodné impulzy pro reorganizaci básnické formy. Ukazuje směřovat staré sprazce, zdědilé po Homérovi, sntozem destrukce latinské všední periody a konsekuce. Chce zničít syntaxi, ulváat slovesa v infinitivu, odstranit adjektivum a adverbium, aby substantivum stalo se skutečně podstatným. Adverbium a adjektivum je nuanci, která je nestučitelná a dynamickou vůl, jsouc zastívkou a meditací; lze jich ulváat jen jako signálů a semaforů slohové dynamiky. Žádá sprcepci analogií, která počiná slova: jako, podobně, právě tak — a sloví pojem s příměrem v jediný obraz, skratkový obraz na místo přívěsní. Tim anuluje interpunkci a tam, kde slohové tempo a rapidita čtení nebo vyládeje, klade místo teček, čírek, pomák a středníků matematické a hudební značky, jeí mají silnější působnost, než ony značky syntaktické. Žádá mohutné gradace, fortissima analogií hlubokých a odlehklých vztahů. Analogie, toť nezmírní láska, jeí smobí nejvzdálenější věci. Mezi rozsah obou pólu analogie vkládá básnická instace celý vesmír. Blesk budí řadou epických metafor v maximálním nepořádku a chaosu, jení jediný dí vykrystalovává hvězdám emoci. Marinetti tu mluví o „bedritové imaginazi“, podle ní básník bude ležícím analogií, nekonečnou řadou asociací, avšak chce počináti své faktory, které tyto asociace vzbuzují a zachytívatí toliko sled navozených asociací. Zamětiť to, co v psychoanalytických školách asociálních se zove mot-inducteur a vypsívati toliko

navození mots-réactions. Tim se sřká srozumitelností, ale tvrdí, že není nutno, aby básně byly srozumitelné. Hlubokí instace života nechtě klade vedle sebe slova a analogie absolutně srozumitelné, tak jak se vynořují a podvědomí, tak jak je diktuje inspirace, nechtě tyto metafory a analogie, kondensované a telegrafické a při tom zcela logické, spojují vizuální valéry a valéry auditivními a olfaktorickými. Zároveň je třeba rozčítí „já“ v literatuře, celou psychologii, pětina se vlastním nitrem, opovřít, jeí má přesě být tajemství a neplákuje se, vlečen ten nechtěný exhibicionismus poetů. Ideální poesie, jak o ni sní Marinetti, byla by tedy nepletrickým sledem navozených analogií a asociací, osvobozených slov, která dovůjí osobnosti věřit, a lakonismem, odpovídajícím moderním síkoným rychlosti, ekonomie a mechaniky. Osvobození dova, mots en liberté, vylučí všech onomatopoi, i nejekakofonitějších, i všech možností typografického rozvozu na stránce. Teď pokusíte Marinetti bezděčně v ústí, které jsme ušití již v Verlainea a Mallarmé. Ale Verlaineova hudba především byla hudbou debusyinskou. Kdčto Marinettiho onomatopoi má řvat škrkem továren, nádrží, motorů a vrtulí; je hudbou futuristických Rusoolových hřmítčích, jazzbandu, nebo hudbou takového Balily Frenely či Georges Antheila! Tě raději je mezi typografii „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard“ a plakátovým rozvozem „Mots en liberté“. Marinetti, jení hlásá nenávisť ke knihovnictví, a tradičnímu dovedu a k museám, volá také svou nenávisť k inteligenci. Neodvěruje inteligenci ve jménu lyriismu, jeí křiané definuje jako „velmi vášnou schopnost opjieti se světem a sebou samým, proměňující ve visco kalnou vodu života, jeí nás okřklopuje“. Uží nás měří hodnotu života jeho intrazíou, nikoliv trváním, jednati podle maxima svých energií a nedati zakřáti místo energiám a jejich aktivním množencem vnějšího projevu lidskou ideou, to jest lidskou zastaralou a uzavzenou emoci, ar už nám jí vruknul vesmír, š ar nám byla sdělena jinou cerebrálnou knihně. Marinettiho nedvěra k ideí a k intelektu sřká se s pragmatistickou a Bergsonovou filosofií, která rozvřá chápe, jak idea je struaká, přímě defintivní, přímě ukřvřlá, přímě abstraktní a izolovaná od skutečnosti a bezprostřední pravdy, přímě sdělovací. Psychologické výtkumy Ribotovy korigují však v tomto bodě Bergsona. Ribot ukázal, že idey, abstrakce jsou jen transformované city a že tato transformace city v ideu se v nás děje srazě a ustávně, neboť všechna historie lidského pokroku je historií rozvoje schopnosti abstraktní a generalisační.

Podle Bergsona, jenž ostatně uvítl se sympatiemi futuristické manifesty, jest naše inteligence, naše rozumová bytost výtvorem percepcí zevního světa. Tato percepcie se ovšem týká veskrze zevního a hmotného světa. Snažíme-li se rozumem poznati vnitřní děje, setkáváme se s nespěchem. Naše rozumová bytost totiž přivlasnila si dvě formy esteriorního vnímání. Kantovy rozumové formy apriorní, prostor a čas, a ty vnírá i do světa vnitřního, vstupuje je i dění psychická: specializuje je a drží v časovou posloupnost. Přesáhlení kategorií, které ve vnímání vnějšího světa jsou podmínkou poznání, do světa niterného deformuje vzhled důležitých dějů. Chceme-li postihnout vlastní činnost vnitřní podstaty, je autno, abychom nahradili racionální způsob poznání intuicí, t. j. poznávající formou bezprostřední a prostou rozumových norem. A tato intuice zjeví nám psychické podstatu v ustavičném svobodném, mimoprostorovém a mimočasovém „tvůrčím toku představ“ (l'Évolution créatrice), jehož momenty nenesou ani hledisek kvantitativních, psychologických, jsouce čistou kvalitou, ani prostorové lokalizace a časové delimitace, naltžajíc se v mimočasovém trvání (la durée psychologique), kde předešlé trvá v následujícím a nikdy není mimo ně. Tato bergsonovská intuice je jakýmsi direktním psychickým smyslem, tykadlem a antenou mimoracionálního poznání, je bezdrátová a zachycuje vlny nitra a zřehvěvy bytíu mimo prostor a čas. Důsledky z této intuicionistické koncepce vyvodil pro estetiku Benedetto Croce, jenž intuice a výraz je jedinou událostí v umělečevě duši.

Osvobodná poezie vstupuje do bezhraničných oblastí svobodné intuice, obohacuje o nevypytatelné oblasti a rezervace absurdnosti. Nedůvěra k intelektu spleje na podvědomí. A konstatuje-li Marinetti, že „není možno přesně determinovati moment, kdy kódui podvědomé inspirace a začíná volní tvořba“ (a tž fakt zaznamenáváme u kubistických malířů, totiž spojitost a kompenzaci inspirace a exprese): „Přiči ruka jako by se oddělovala od těla, prodlužovala se svobodně, daleko od motku, který se také odpoutává od těla, stává se vzdušný a shlíží s veliké výšky se strážnou jasností na neočekávaněná slova a věty, jež plynou z pera“; věste, že je to především oně přímé inspirace v podvědomí, jež bude automaticky, bez kontroly rozumu a účasti logiky zaznamenána na papír — což je programem surrealismu. Surrealismus, posvětil Freudem, vědi ovšem, že manifestace podvědomí dějí se symbolem. Jestliže, jak cítil Marinetti a potvrdil Bergson, jde o klamivý intelektuelním přepisem vesmíru, existuje jink, bez-

prostředněji tradukce vesmíru: symbol, jenž Marinetti, který tak nenávidí dekadentní symbolisty, nepřekládá váhy a nevěnuje pozornosti. Tehdy ježé básnickým ovčím nebylo známo učení Freudova. (Ale píece už před deštilitkami ukázal Ferrero skore biologicky prvotnost symbolu jakožto direktního výrazu vesmíru existujícího ve vesmíru myslícím. V ježi je idea abstrakci a geometrii, symbol přirodní sílou.) Problém symbolu vynořil se znovu až v literatuře, posoučen moderními teoriemi a rezultaty badání psychoanalytického.

Prvý Marinettiho futuristický manifest z roku 1909 hlásil: „Nejstareší z nás futuristů jsou třicetletí. Máme tedy ježé deset let práce před sebou. Až nám bude 40 let, mladší a statečnější pokolení hodí nás do kole jako nežáděné rukopisy. Ale nás už v literatuře nebude. Budeme státi na koutě vedle svých hrčících aeroplánů, připravených k odletu, a budeme si hřiti ruce nad ubohým plamenem ohně, kam jsme hodili své knihy.“ Proscotví, které potkal podivný osud! Opavdu, plhá mladší a statečnější generace, která zdědila zlatu futurismu a zahodila jeho struku, přišli dadaisté i poetisté a konstruktivisté. Ale futurism nepostul po deseti letech umělecký svět a v r. 1924 vydává Marinetti manifest „Světového futurismu“, v němž skore včleky modernisty i polomodernisty světa prohlašuje za futuristy a neoběti ani autosa této knihy a jeho kamarádů příbuznictvím na futuristickém hvoři. Manifest byl přijat celkem s neochlazením desínek mezinárodních avantgard. A píece měl Marinetti (jak jsme ostatně ukázali už v 3. č. II. r. Redu, str. 81. ve studii O Apollinariismu) wrnět pívo na tuto obšáhlov a zajisté nepřesnou generalizaci. Již jen z toho, co bylo uvedeno na předcházejících stránkách, je zřejmo, jak iniciativně musly působiti Marinettiho manifesty na velkeru moderní uměleckoškvětu.

Marinettiho výzvy měly mdužno svěšlet ideické mladosti, sněšost a plno vitálního elínu. Tim, že oběšly pozornost k primárnímu zdroju inspirace a života, k instinktu a podvědomí, čím, že prohlíšly nutnost systaktické i typografické reformy, staly se významným činitelem urychlení vývoje básnické obrody, ježli osudy tu sledujeme. Nenávist k inteligenci a rozrušení systaktické logiky, ona „gramatická sebevraždy“, učinila z futurismu přímého předchůdce dadaismu. Není sporu, že lze mnoho převéstí dadaismu a surrealismu příměho předchůdce dadaismu. A jsou možna další tajímavá srovnání: Ungaretti: Umění není scienci věci... Tzara: Umění není seriom, útěšit

via... Picabia: Umění není dogma a náboženství, je rozkoš a veselost. Ungaretti pokládá přelom Marinettiho a Papinaho za předchůdce Cristiana Tarry. A zatímco světlo vřomou na tento bod tancu, který uklídal před válkou malíř a básník Ardengo Soffici do fasciismu „Lacerba“, jenž vycházel ve Florencii. Tam čteme asi toto: L'art pour l'art je koncept elementární svobody, příprava pro bezhnaný rozvoj umění, čistý projev sensibility. Umění není seriózní záležitost. Je třeba ztvárnit je divnostního vzhledu, je třeba osahat náhou, bagatelou, jsouc dokonale neutřítilí, a společností by se bez umění vedlo také dobře, le by ani nepozorovala jeho umění. Umění je kulturní insinová, zastáváce veličností vznesených sklozů, a je zcela oddělen od ostatní lidské práce, která se snaží uměním svět a ovlivnit praktický život. Umění je cosi jako staří aplo, vládnou květu či úpad slunce. Není tedy třeba, aby bylo

zrozumitelné. Jelikož smysl všech smyslů je Ne-smysl, bude se umění vyvíjetovati lehkou grafič, širokou svobodnou, bez víry a cíle, bude plno ironického elému. Bude arpeggiem zusevčenců, stane se ležerní, vígní, sublimní a přijde veštic své vlastní zblouci. Úkolem umění je stát se slyšecným. Tato koncepce, v níž hlásil se už tehdy dadaismus (a o níž se čístelné, byt a určitém revist a rezervou, opíral i méj) manifest postismu z r. 1914, jenž byl v širokém tisku tehle tehle diskutován, byla vyřizna v době, kdy Apollinaire, jenž obvykle a přelom býval pokládán za „magnum parans“ moderní poezie, byl ještě futuristou či symbolistou. Z futuristické Italie jsou to Sofficiho básně „Chimères bric“ a Palazzeschiho „Incendiarie“, které anticipovaly lezono a vprvo francouzské nadrealistické, kubistické i orletické a dadaistické lyriky.

F. T. Marinetti je básnický povaha a rodu Victora Hugo: čistý, emfatický rhetor. Marko-

Francesco Cangiullo: Poesia Pentagrammata
Allée Giulio Cesare

(Traduction de K. T. Marinetti)

kravní, vypovídá a sebevědomá enfase dobře se shoduje otázně a národní stráskou jižní pohody. Slavně veliké slunce romantismu okoušilo Marinettiho. Vydal knihy veršů „Do- byti hvězd, ještě trochu anzuozické a „Ma- stic mžito“ (La ville charnelle), v němž pokračuje na obnově moderní postsymbolické poezie, tak, jak ji sahají Verhaeren. V té době vydal též smělé spisy: „Mladarka je futurista“, „Koš jedlík“ a „Elektrické loutky“. Futurismus znamená pro něho: popření veškeré tradice. Volný verš. A po volném verši volné slovo. Píle „Slova na svobodu“ (vyšla i v českém překladu), básně oproštěné post interpunkce a syntaxe, temperamentní výřivky, které zajisté neustály bez vlivu na Apollinairovy Calligrammy a Beaudouinova synoptického poezí. Píle své syntetické divadla, nový typ scénického umění, které, spíše než v akademických dvadlech, jsou doma na plodě music-hallu a kabareu. V těchto malých a drubdy velmi kouzelných a poetických dílech leží kvalitativní těžiště Marinettiho básnické tvorby. Uvedl je v Praze roku 1921 svou přednáškou. Pak „Obnově buhen“ (v Praze 1923 a výpravou E. Prampolního) znamená vědomě krok napřed, k tradičnímu dramatu impresionistickému, ale již jsou to opět nové syntese ultrafuturistické. Krajní koncentrace dramatu, někdy selčí burleskní byřičnosti. Coe, co bylo snad anticpuzivně už v Laforgueově „Červe- níku Pírozovi“. Otevřena nová oblast umění, vyřícen nový tvar. Marinettiho vliv byl taký ob- sáhlý a blahodárný. Itálii dořídil celý mohutný generace moderních básníků. Výborní Corra- do Govoni, Luciano Folgore, Set- tímelli, Paolo Buzzi, Libero Alt- mare, snivý Aldo Palazzeschi, skepti- cký Sofficia a pragmatistický filozof Papini bláse se mezi futuristy. Dnes přímouplně ještě R. Vasari, N. Morpurgo, Cangulio.

V manifestech o divadle a music-hallu pocho- pil Marinetti, že právě jen tímto tradiční a aka- demické jeviště mohou se zrodit nové útvary dramatu a posívané, výtvoři odpovídající mo- derní době a moderním nervům. Music-hall je obsáhlý a živý organismus, jenž na všechny di- vadelské možnosti, protože je v ustávené formaci a proměně: začíná své divky překvapivostí a vlním, co dosud nemělo na jevišti divadel. Ma- rinettiho koncepce scénického umění jakožto di- vadla elektromagnetického a syntetického, divadla romančnosti a překvapení (teatro della sorpres- sa) káže na tradiční divadelní problémy. Mari-

nettiho synthesy plnělejší směr vášnosti, reál- ných i ireálních osob, pronikání a simulacizace v čase i v prostoru, drama předmětů, obves- elení občerstvo často překvapivostí a dovolují mu súčastnosti se hry a děje. Marinetti zde zha- vuje divadlo šibenovsko-strindbergovsko-wede- kindského psychologismu a dekrepsidního „ham- letismu“ a jeho rozpaky „být či nebýt“. Tyto Marinettiho abstraktní divadelní synthesy, bez logiky a psychologie, obracují se ke více smy- slům divákovým. Pravěmto tvaru moderního di- vadla přiblížila se mladá Itálie rozhodně více tí- mto Marinettiho synthesami než „fusionismem na raby“ módelního relativisty — Pirandella.

Futurismus, tot veliká umělec- ká obroda a kulturní smrtvých- vatání Itálie. Jako výtceřel v dusno, jako budleč břeskatého jitra, účinkovalo první vy- stoupení futuristů, první manifest, Ma- rinettiho vřelený do světa r. 1909. Závan novoty vyrulil spíše. Futurismus se zrodil z legitimní potřeby historické chvíle, měl své účinné po- sílení. Otevřel neohraničené perspektivy nejen vlněkým, ale i všem evropským mladým uměl- cům. Byl baslem obrody a spíše. Všichni mladí vlněcí umělci stali se futuristy, jedině futurismus mohl v dekadenci Itálii věci k úspěchům. Ne- chyběl mu úseřný a výbojný rys, radikální sloh.

Začáteční úspěchy futurismu byly skandální. Jeden z prvních futuristických projevů v Poly- theama Rosetti v Terstu skončil takovým kra- valem, že jen ústráskem nebyl nikdo raněn a zatčení. Tyto kravalové a skandály se pouštějí sou- pšovaly, docházelo k rvačkám a menším vapou- ráům. Sešle v Teatro Verdi ve Florencii se po- debalo salbatu čarodějníc: tam četl Papini svůj Inušt proti Římu a proti Florencii, Italo Tavo- lalo svůj Insult proti demokracii, žurnalismu, pacifismu a chvělu kavérny, a měl se prý zrodit „nejnovější Itálie“ (několiv již to „noví“ Itálie Garibaldiho), jeť prý bude cinařtívám — a Ma- rinetti tu recitoval pro katolickou Itálii tak pro- vokatívni básně „Monoplane du Pape“.

Střediskem futurismu byl tehdy Milán, toto „nejprůmyslovější město Itálie“. Tehdy skupina moderních autorů, pasujících ve Florencii (Pa- pini, Soffici, Tadolato a j.), byla ještě odpor- kyně futurismu. V časopise „La Voce“, jeť byla vedoucím orgánem, vedle Marinettiho „Poesia“, mladé Itálie, listem, odkud se re- kretovala téměř celý literární moderní štafáž, tedy v tomto časopise, jenž byl vlněkou obdo- bou Fégyho „Cahiers de la Quinzaine“, uve- řejnil Soffici zdrcující kritiku futuristických ma- nifestů, zejména Boccioneho. Marinetti vyprsel

z Milána do Florencie jakousi trestní výpravou. Boccioni se měl přemést. Skutečně, v „Caiff delle Giubbe Rosse“ Boccioni Sofficchio upříkonal. Pak, při odjezdu futuristů, nastala u nádraží prudká srážka mezi milánskými umělci a skupinou „La Voce“, která skončila neoktaným smírem: Sofficci a Boccioni se objali a políbili — a futurismus se stal celonárodním hnutím. Tehdy byl dokonce hlavní stan futurismus přeložen do Florencie, respektive spíše do Šikiny florentského nádraží, kde se v půlnoci setkávaly rychlíky Milán—Řím a Řím—Milán, v nichž futuristé tak často cestovali. Tyto besedy na nádraží daly podnět, když „La Voce“, G. Pranzolinim vedená poskytl didaktický a moralistický, už zcela nevyhovovala, k založení nového listu: Papini a Tavolato s nakladatelem Attilio Valleccham, jenž ve svém úvodě konstatoval celou vlnskou modernu, přikročili k vydávání nového listu „Lacerba“. Tento název nabíli Sofficci (je to název psaný ve starším pravopise a skoro neznámějším) v Cecco d'Ascolim, protínáči Danteov. Lacerba znamená tedy buď „La cerba“, t. j. srnka, nebo „Lacerba“ = hořká. Tento dvojsmyslný název přitahoval předob soustím, jejichž smyslov bylo psati co možná nerozumitelně, aby jejich spisy nepodléhaly receptu filistrům: byl také v módi satanismu, Marvna proti Apollonovi, ústřední negativní a destruktivní stanoviska. „Lacerba“ byla listem obdivným Apollinairovým „Sairées de Paris“, a skutečně Papini, Sofficci, Tavolato, Savinio byli spolupracovníky celou těchto revui. „Lacerba“ jako polnice futurismu a takéž moderny našla ve světě a zejména v Paříži značný ohlas. Jestliže však Marinetti byl hlavním víry a věroučevem, ústřední skupina florentská při svém skepticismu, kriticizmu a destruktivismu. Velkou manifestaci sjednoceného futurismu bylo soirée v divadle Constanti v Římě, kde došlo k nejpředním reakcím: Marinetti dokonce kopř prince Albercho do blůcha tak proude, že při tomto ohrozu strčil botu a moudl býtj donesna na ramenu do hotelu. Při zmlínování jíl večeru v Teatro Verdi ve Florencii byl Marinetti rasán jablkem, vrženým a gulčie, do čela; nakonec byl opět odnesen v úlevě a recitoval pak nadikovým davům svou básně „Bitva u Drinopolu“ čili, po futuristicku: „Tang-tumb-rumb“. Podobně kravalu byly ustanovjními prováděni tjevy futuristického hnutí ve všech městech. Marinetti byl sám několikrát zatčen a uvězněn pro urážky a ubližení na úst. Futuristické reakce byly už tak populární, že takéž čláci si tehdy hrály, místo na indický, na futuristy. Ruský futurismus, jenž byl vyvolán do života při Marinettiho čteních v moskevském

v Moskvě, Majakovským a Burtjukem, byl provázen podobnými nepokoji. Ústředí Marinetti dovedl svými předstávkami a divadelními experimenty ve Švardově divadle v Praze r. 1921 velmi silně vyprovokovat i hodně neteční pražské publikum a posléze přece, když provolal slávu: „Vive Devětistí Vivala Praga futuristat“, skládl bouřlivý aplaus. Poslední futuristické výstřednosti daly se po válce, před falšickými převratem, a sekundovaly manifestace a výposty nálejkých čerých kořil.

Prvním impulsem futurismu bylo básnické dílo F. T. Marinettiho a jeho iniciativní novotříščí činnost. Sestoupil převé futuristické malby a básničky, vrhal do světa jejich manifesty; a patřičnou výstavou v galerii Bernheimové r. 1912 vydal futurismus na dobytí světa. A výstava pak putovala Evropou: Londýn, Berlín a j. R. 1914 jsme ji viděli v Praze.

Futurismus přitahoval především a antitradicionalistickou výstavou a resolutní negací historismu, akademismu, pasadismu (toto vhodné slovo vytvořeno Marinetti). Skupina nadaných energických umělců, nepřítel knih a muzeí, získala boží důležitý podíl v soudobé umělecké tvorbě. Tehdejší moderní malbě francouzské, i Derainem v čele, bylo podměrné tradicionalizace; vládké futuristé naproti tomu odřizovali pořadavek maximální a integritální modernosti a neodvlnosti od všeho starého. Zešla přívem. Je jasno, že moderní skutečnosti, na př. aeroplan, vlak, auto, café-concert, výjev z cirku a pod. musí poskytnout o funkci linie, o akord, tónů, barev a světél postři absolutně jiné, než stará temata: společnost sedící u stolu, skupina náběžích koupajících se žen, krajina a krajina na louce a trochu ovoců a starý porcelán na stole. Moderní skutečnost je kategerickým určovatелеm plastických rytím.

Futuristické estetika basuje na názoru o vše světovém dynamismu³⁾ („Dynamism je fyzické koncepce formy, interpretované v nekonečných projevech své relativity mezi pohybem absolutním a relativním, mezi stacionárnou a objektem, aby se zjevil celek: okoli + předstři“). Dekompozice a deformace má tudíž v sobě bytnou hodnotu, line kontinuitu linie.

³⁾ Futuristický dynamism je ve shodě s Bergsonismem. Bergson, jak známo, také chápe svět, život, byť jako indikativní proces, k tomu život koordinuje v okamžiku, v jakém relativní absolutno, své vlastnosti absolutního pohybu, v stav stálosti.

Rozloučení (Důlevení starý 1.)

Étate d'anime: 1. Les adieux

Stati d'animo: 1. Gli addii

Gemütszustände: 1. Adieu



raň silhouetní rytmus a mnohá molnosti a usměrňují tvar. Simultaneismus je nutnou podmínkou pro projev nových plastických dram. Vzápětí čas do dimenzí obrazu. Mocný lyrický náboj několika současných výtvarných celků v činnosti. (Boccioni: Visioni Simultanee, Rusocco: Ricordi di una notte). Je to lyrická exaltace nového abstraktní rychlosti, nového nágrašného divadla: modernního života, nové horčky: vědeckého bašini.

Proti statičnosti a abstraktivismu duchovného kubismu kladou futuristé důraz na momenty instinktivní a bezprostřední. Bezprostřední rytmy dneška, smutek a celku se vymršťujících jednotlivin a událostí dne; tyto „impressions-ragouts“ zůstávají stále na empirické plošině, na povrchu smyslových zkušeností. Malíři čerpají se slibem ze života velkoměst a na jejich plátnech vidíme téměř smyslový otisk tohoto hluku a smutku.

Je patrné, že umělecky není futurismus impresionismem zcela cizí. Často se zdá být paroxysmem impresionismu. Chce pohyb, náhlý a důrazný náhled a rychlost. Místo plnění — elektrické osvětlení. Jeho motorický a kinetický princip je dle impresionismem, deformací těla, svědlem v ovzduší a chromatickou vibrací. Futuristické světlé nejen deformuje, ale protíná a přesekává objekty, jež jsou tak převládány do světlých prostorových plánů: futurismus přijímá také důsledky neimpressionismu: důsledný divizionismus a komplementarismus barevný. Pohyb a světlo má statickou osaturu a hmotnost těla, a futuristé interpretují je jako počátky a prodloužení rytmů, jimiž se vstupují do naší vnímavosti. Často nepodařilo se jim dospět k ni-

ternému dynamismu kvalitativnímu a úpěli na kvantitativním, veškrkovém.

Největší obrodný význam a největší kulturní záležba futurismu spočívá především v jeho radikální, stoprocentní modernosti. Prohlásil modernost za význačnou kvalitu, za *conditio sine qua non* veškeré tvorby. Věštně lískal živé skutečnosti divů přednost novým námožným tascům před wagnerovskou hudbou, předvšev v kinu před klasickou tragedií, gramofon, koč-zámaž, je velkolepý element hudběni. Barevné plakáty, velké reklamy, světlé nápisy, černošské tance, brutální rytmy tancovní, hra světlí v kavárnách a katarakty jasu na buřvárech, tot svět, který nás okouzluje a fascinuje: veselí clownů, akrobatů a věšky neslychané exotické krásky cirku, blůži reklama, hra, tanec, volný, povzbuďný a dějímavý rytmus kabaretní chansonetty, věšky tyto projevy moderního života jsou elementy a atmosférou moderní poešie. Věšev pro moderní život a jeho výšev, jil Boccioni nazval modernolatrií.

Tato futuristická modernolatrie osvobodila Itáli od světlí archeologů, historiků, profesorů, ciceronů a antikvířů, od kritiků-repertérů, pasšionických a ignozantních, ode věšev rusuckých umělní a tisícových předsožků kultury. Rovněž od museí a kashoven slov a tvůřů, jimiž jsou koncerty a přednášky, odkud přchali futuristé a nechutí, škrička, od veškeré morové rány stěherů, akademií a galerií.

● Romantická nedorozumění futuristického malilševí lze shrnout v několika následujících poznámkách:



Giacomo Balla

Plachetky na moři

Voiles sur la mer

Marvelante

Segelschiffe zur See

Běh za nový útvar obrazu vstal na se nejspíše podobá v kubismu. V kubismu se zrodila nová vlna v abstraktní forma, v kubismu vkráčí malířství, osvobozené od anekdotičnosti a tematičnosti, na cestu širé optické poezie. Futuristé ignorovali podstatu kubistické metafyziky. Přijali jen volnou abstraktní formu, jako „malířský volný verš“. Kubistické obrazy Picassovy a Braqueovy připadaly jim omylem, v barvě i koloritu tradiční, archaické, v tendenci již starobylé, degenerující v studené či přebarvené kompozici abstraktních schémat, bez krve a vitality. Snad tyto větky mají částečně opevněný vzhledem k druhohvězdnému a dekorativnímu kubismu, ale je jistě faktičně pokládá Picasso za krajní výhonek impresionismu, jak to o něm napsal Boccioni. Proti kubismu blížeji futuristé: expanzi těles v prostoru, simultaneitě a kompozitaci ploch, dynamismus vzduchu, lyriku hluboké, neuvěřitelné jistoty a krávy modernosti.

První epocha futuristického malířství, učení inženýr Boccioni, Carrá, Severini, Russolo, Balla, měla být označena termínem, který navrhl Boccioni, vlastní výžek: této skupiny: *dinamismo plastico*. Boccioni prohlásil, že zde začíná se italská moderná v čele rytmického umění. Je odvětví barvy evropské umělecké sensibility. Je určitě a kubismus je určitého futurismu. Vliv futurismu byl skutečně patrný na německém expresionismu, na moderním umění Ruska, Japonska i Jižní Ameriky. Koncepte s-

multanobity, která, zejména pod vlivem kinematografické tvorby, je výnosem tak mnohých moderních děl francouzských, vynořila se skutečně poprvé v futurismu a byla teoreticky i prakticky uplatněna poprvé Boccionim. Futuristická simultánnost, tot cois, co Apollinaire nazval „od melodie k symfonii“ (v článku „Les Futuristes“, únor 1912, v časopise *Le Petit Bleu de Paris*). Simultaneitám Boccioniově, Barroniově, Devoitré v literatuře, Delaunayově v malířství, čerpá zájemt kultu. Futuristické malíři, nadšeni epikou smrtičnou odvahou a novatřnou vlně než jemnou a bezpečnou uměleckou senzibilitou, dovedli jistě antipovstati mnohě a toho, co dříve či později stalo se hlavním rájmem evropského malířství. Při tom však je až podivuhodno, jak málo vědy futuristické obrazy blíže ke křtí, k karikatúře, k necitlivé impresionistickému barakitám. Mnohde body futuristické teorie a příklady, které ji ilustrovaly, působí dnes už smůlně: pravěh jeden manifest, že futuristické malíři, malují-li na pl. cechu na balkoně, nespokojí se podati pohled, který dopřívá oku obdivníkovy rámeč dvořá, nýbrž vnašují v obraz i srabové dojmy a postřehy, které znamená ona malovaná osoba na balkoně, mohli bytřom namítnouti, že by bylo záhodné, kdyby byli ještě podrobněji a logicky malovali v témže obraze i to, co vidí ovy osoby na ulici, krad na cechu vidi a balkoně, stě. do nekonečna a k absurdnosti. Stejně komické a neuvěřitelné jsou výklady o tom, jak 16 osob v autobuse, rozličného nárazu vozidla, se stívá střídavě 10, 30, 2 stu. osobami A mnohde jině.



Fantastická kavalkáda
Chevauchée phantastique
Cavalcata fantastica
Phantastische Kavalkade

Umberto Boccioni, malíř, jeř vstoupil dobrovolně do italské armády, bojoval u Monte Alissima a pouzřij byl pro svou chzebu (enfyším plíc) přeložen k artěrii, zahř se ve Veroně při cvičení pđedem s koně. Zemřel ve věku 34 let. V něm utratla futuristická Itálie nejvýznačnjšího malíře. Boccioni je autorem knihy „Pittura scultura Futurista“, která zároveň se Sollicchio „Cubismo e futurismo“ patří k nejranějším, nejdělečtějším a nejjasnějším knihám teorie těchto uměř. Boccioni, pln elánu a račového sebevědomí, shrnuje přinos futurismu: dynamismus, plastický komplementarismus, kompenetrace ploch a linee-forza dovolují futurismu státi se synthetos impresionismu (věbrace, dynamismus) a kubismu (objem, forma, tělesa) v jednoznačném výřím tvaru. Boccioni dovedl realizovati, přes všechny rezervy, které jsou zde vyslovili proti celému futuristickému malířství, několik ryčků, čitých a svůdných malířských i sochařských děl. Boccioni jako teoretik dovedl dokonce viděti ze všech nejděle a nejvíce se přiblížiti čitě abstraktní malbě. Prvý uřil ve své tvorbě linie a barvy, které nemají funkce zobrazovací, sřřřřř mají symbolisovati psychické pojmové abstrakce a pocity jako: smutek, napětí, radost a pod. Tyto abstraktní čáry jsou tu chápany ovšem jeřé literárně symbolicky, avšak nicméně jsou zde blízko těřavého jřdra: abstraktní linie, které mají býti vyvolavateli a nositeli všeobecných lidských pocitů, čitě výrazové čáry jako grafismy nářady a řělečných stavů jsou schopny dojmáti diváka i když nic nepředstavují, nemají žádný věcný, skutečností

obsah. Určitym skokem barev a liniř lze přikroiti lyrické síly. Vzpomeňte, co pravě Seurat o evokačních a emotivních vlastnostech přímek a křivek. Vzpomeňte, co o třeďlečných přímpeřech linie a barvy (horizontála, vertikála, klavír-paletta vybraných barev) vyřiká Ozenfant (viz Red II., ř. 5, str. 148. A. Ozenfant: Purismus.) Viděte, že také Boccioni dřív zde výřaz správněmu převědění, že tear, barva, linie mají své vlastní fyziologické i psychologické účinky v usku a „řek“ divákovi, že tedy možno tvěřiti dřla hluboce emotivní jen tímto prostředky, dřla, která nebudou mítí nic společného se starým zobrazujícím malířstvím a budou čistota a autonomní posel barev, tvarů a liniř. Boccioni dovedl však viděti jeřé dřle: „Převědím dobu, kdy obrazu jř nebuře, kdy obraz nám prostě nestáři. Jeho nehybnost, jeho dřtčské prostředky, budou anachronismem v dřívřatém ruchu lidského řivota. Povstanou jřně hodnoty, jřně poklady, vznikne jřně senzibilita, jeřř odvážu si ne-dovedeme ani předstávi. Lidské oko bude čítati barvy jako samostatnou emotivní hodnotu. Mnohonásobně barvy nebudou potřebovatí tvarů a tvary budou samy sebou mimo jakoukoliv souvislost s předmětnou skutečností. Malířské dřla budou vřeholněji osozorniti a zdoraznití architekturu nežními barevných výparů, které na acně svobodného horizontu budou elektrisovati dřle novými vřřřřř, jaké si dnes nemůžeme předstávi“. Toto prosvětř Boccioniho je nám dřvodem, abychom zesněřřř malíře (a italský futurismus vřber) zahřřř do galerie předků — poetismu.

Luigi Russolo, jeden z prvních futuristů, věnoje se dnes futuristické hudbě svých „hřmotů“, jež byly anticipací jazzbandu, více než malířem. Jeho obrazy sledovaly vždy nejvyšší a nejobdivnější aplikační futuristických teorií, bez vlastních výtvarných hodnot. Litera zabíjí jeho obraty: učivá futuristických objevů sledůr, simuláčních duševních směrů, vzpomínkových asociací příliš „podle pravidel“. Nejzávažnější jeho obraz „Vzpomínky jedné noci“ je pro své klíčoví naturalismus esteticky nedokonalostný. A psychologický rozbor tohoto obrazu ukáže nám Russola jako velmi vědného a průměrného ducha: vzpomínkové asociace „Vzpomínky jedné noci“ jsou ploché, nudné, laciné: tvář dívky a profila i a za ňe, dnoška, dva chodci, šosy tráva a podě k ránu vycházející slunce. To jsou asociace měřičké duše. Jakým obdivovatelem a geyšerem jsou tyto asociace duševních stavůlatů a postojů!

Gino Severini přinášel ve svých mladých obrazech podrouu směr neimpressionismu, kubismu a futurismu. Vybíral si s oblibou manetovsko-degasovsko-seuratovská témata z uměleckých prostředků danciněp, vasité, masochalků jeho „Pan-pan u Monca“ je přehládem Severatova „Le Chahar“ do futurismu. Po válce se Severini utídlil ve Francii a přes přechodné období postředně dekorativního a líhového kubismu přešel k rinascimento-klassicismu.

Carlo Dalmaszo Carrá opouští rovněž futurismus a přes dočasou zastávku u „metafyzického malířství“ ve skupině Valeri Plastici vrátil se k naturalistickému pseudopressionismu.

Ardego Soffici, jenž, jako futurista byl směr nejčastěji malířem mezi vojny soudruhy, protože byl nejblíže francouzským kubistům (Matisseovi a Gleizsovi), vrátil se také k pseudopressionistickému realismu. Podobný směr ukazuje i Sofficio tvořba literární. Zde se, le tyto deseroe od futurismu odpovídají všeobecné kulturně-politické reakci v Itálii, ověšené šlechtickým condottieri.

Dnes, kdy Boccioni je mrtev a Russolo se věnuje více hřmotičům než palétě a štětcu, působí v Itálii jen jediný a prvotní futuristický skupin, jenž neuvádí její program: je to Giacomo Balla.

Po válce stannla v popředí italského futurismu nová skupina malířů. V té chvíli je už „dinamismo plastico“ Umberta Boccionho mizivou a mladá generace malířů dospěje k novým, abstraktnějším koncepcím. Největší početnost a účinnost malířů zastupuje Enrico Prampolini, malíř, sochař, scénograf a dekorátor, muž neuvěřitelné široké literární a organizační Bedi-

goval po válce v Římě reval „Noi“, jež byla re- presentacím organem futurismu. Prampolini a jeho škola stouli jako de Pistorio, Pannagga, Paladino zavedli futurismu post- statků z impressionismu, vyloučili konečně anek- dotičnost a přitáhli opínání postředně kubismu: Lega- gora, Gleizse a j. Jejich obrazy mají více kompoziční krásu. Jestliže prvotním futurismu (prá- vě tak jako směrům kubismu), šlo o dynamickou (a kubismu deskriptivní), příliš drobnou a po- drobnou analyzu forem, příliš fragmentární de- kompozici těles, usiluje se nyní o líh, celistvoší plastickou syntézu, o prvou a určitou kon- strukci. Předválečné období futurismu bylo „Eveasim Moderni Sensibility“. Nové období má být doba definitivní syn- thesy. Raný futurismus, opakujeme, nevymanil se z naturalismu, dovešl větší vic, rychleji, než naturalism, ale přece jim v podstatě ubíral. Noví malíři futuristické přijímají dokonce postředně od ruského suprematismu a konstruktivismu a pod tímto vlávy vadají se úplně od naturalismu. Někteří z nich, právě tak jako ruskí konstruktivi- sté, přecházejí od malířství k scénické výtvar- né práci a k architektuře. Protivolem Pramp-oliniho, Pannagga a Paladinoho, kteří pode- psali známý manifest „mechanickeho umění“, je Fortunato Depero, vrchní tíměš dru- hu Giottova, který spíše skupině Valeri Plastici, malíř futuristických tematů, zajímavý primitiv; Deperovy dekorace a sochy jsou celkem slabší jeho obrak. — Z ostatních autorů dočasného futuristického italského malířství jen ještě uvá- me tato jména: Lionello Balestracci, kř- ťař a pasivista, jenž konvertoval k futurismu, aniž tím získal jeho práve; Tato, Rizzo a Dottori, kteří podléhají nejkřáťnějšíjm seces- nim aranžmá, Caviglioni a Benedetta Marinetti, kteří jsou nejlepší předválečným futurismu; díle Anzi, Filla, Vespignani, Baldoari, Ma- rasco, Carmelich, Galli a j. Mezi těmito novými malíři je mnoho vylovených novozemců: je to futurismus degenerující v křš.

●

Nude, není divo, že v knuzi, jehož výhledem je tak silný básník, jako F. T. Marinetti, ukvělo i malířem na palebních trocha lite- rátnosti. Literárnost obráží se tu v thematič- nosti: líh se nezbytně ujme. Líh dostává se mimo funkce přepřavující konkretu i účelu symbolické vyznačování duchové stavu, psychické pojmové abstrakce, smutek, radost, napětí, rozčilení atd. V obrazech nejsou tvary souvřeny podle kompoziční rovnováhy, ale je- den motiv náhle přetáh druhým, opět jen v ná- zrahu podaným; kompozice, která by mohla, je-

že jakýsi obraz sou a vzpomínky, zejména psychanalyticky.

Orlem, v šesti dílech této dojemově a jazykově fragmentární, a lyrické čisté impresionistické, učebné kompozice, musí se futuristé setkat s kubismem. Futurismus se produchoval za větší simultánnosti vizuální simultánnosti duševních stavů. Impressionismus přinášel náladu výzvu a okamžiku, futurismus registruje duševní smotivitu současnosti. Ale používá jeho výrazové prostředky jsou důsledkem impresionismu, je futurismus stále svěřen k fyzikální tvůrce, k prvotně skutečnosti. Futuristické obrazy nemají jednoduše formy, chtějí vyjadřovat pohyby přinášející a vyvolávající moderní; jejich obrazy nejsou uzavřené celky.

Těsně napřeskočili futuristé malíři století, nemocní se plně nové formy, jako kubisté. Zůstali u jvu. Toto usnutí bylo by zcela nové a neslýchané v dobách impresionismu a zejména v dobách J. M. W. Turnera, jest první stavil lokomotivy a parníky. Jeho obraz vlaku v dešti a v bouři („Dešť, písa a rychlost“) jest zatím slavným výtvorem a bezprostředním předchůdcem futuristických obrazů (Russolo: Vlak v jízdi). Zde máte dejem prudkého pohybu ještě činnější než u futuristů a sto let před futuristey! Futuristický princip rozkladu pohybu v jednotlivé linie je v jízdi tradiční metodou. Právě tak vykládá Rodin v knize „L'Art“ klasické pojmy pohybu na dílech svých mistrů. To vše je gesto, posun, ne pohyb. Dynamická skulptura by měla být poháněna hodinovým či elektrickým strojem a dynamické malířství, net film, jako jsou kreslené karkasové či komunistické filmy, či nové kinografie (Hans Richter, V. Eggeling a j.). Tabulový obraz je uzavřen útvar statický, a jestliže chtějí futuristé umělní pohybu, musí se říci tabulového obrazu.

Futurismus usiluje o opak a prokládá kubismu chce být syntézou skutečnosti, posvěcením reálních věcí a ne abstraktní strojbu. Msto písmosovského temnotvů chce přiboravěné tóny. Míli se oděhy celému a vždy svými komplexivními kolocity pokračuje v impresionismu. Impressionismus a následně evoluce připravily novou koncepci umění. S impresionismem má futurismus tyto společné znaky: abstrakce od tělesnosti, hudebnost, psychičnost, a impresionistické vážení pro současný svět je potenciována futuristickým simultanéismem (contemporanéité — simultanéité).

Ve futuristickém shodně život, shodně moderní, shodně civilizace, shodně stroje je trochu romantického slánu. Život



PRAMPOLINI

Enrico Prampolini (1923)

Illustrace — Illustration — Illustration
(Buggero Vasari: La Mascherata degli Impotenti)

není proto, aby byl zhořelivší, ale aby byl šit. Stroj není rovněž nové božství; ale pomocník naší práce. Civilizace není naprosto nic absolutního. Druhá civilizace, ovládnutá kapitalismem, je dokonce civilizací 3. a 4. řádu. Neobdivujeme se dlemlim velkoměstům a obavaými architekturami a špatným urbanistickým rozvrhem; nejsou krásná.

Nadšení pro druhou civilizaci bylo příliš slepě básnické. Neviděla její záporné stránky. Ale když na sebe vzala obchodní civilizace podobu vělečnou, civilizaci výrobných lítek a otravných plynnů, bylo jasno, že futuristické modlosběhčivost civilizace je modlosběhčivost kapitalismu, jehož rozvratné síly zároveň civilizaci ničí. Obdiv pro tuto civilizaci ustoupil chladně dojevi.

Moderní civilizace práce, tak, jak ji pojímá konstruktivismus, musí být zcela prostá romantického dělníka. Musí být racionální, systematická, ne intuitivní a individualistická. Nastává šra konstruktivní práce

ce, a vše ostatní i estetismus chítá Umění, na ně futuristé napřevli, i manifesty o kráse stroje, jest paleontologiči.

Futuristický manifest „Mechanického umění“ z r. 1909 proklazuje zbožňování stroje. Stroj je symbolem doby, je uměřovaný pro moderní sensibilitu a futuristé prvně už v prvních manifestech 1909—10 tušili nutnost spojení moderního umění se strojem. Ovšem měli na mysli spojení toliko estetické a tvrné, ne praktické, výrobní. Není divu, vznikl-li futurismus právě v nejprůmyslovějších městech Itálie, v Miláně. R. 1911 vydal Paolo Buzzi básně: „Aeroplani“, 1912 došlo Bahila Pratella opera „Aviatik Dvo“, glorifikaci aeroplánu a leteckého heroismu, 1914 Folgore přel: „Il canto dei Motori“, 1914 deli-suje Marinetti futuristického estetiky v manifestech: „La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique“ a později v „Nouvelle religion morale de la Vélocité“, 1916 vznikne Sestini v Mercure de France důležitou studii: „Machinisme en art“. A nový futuristický manifest proklazuje: „Čítáme mechanicky, čítáme se konstruujeme i ocela, jsme inspirováni stroje. Chceme vyjádřit ducha a ne tvrné formy stroje, kompozicemi se všemi vhodnými prostředky, včetně strojových součástek. Chceme aby tyto výrazové prostředky, po příkladě i součástí strojů byly harmonizovány lyrickým a originálním způsobem; aby duchem stroje bylo rozumět; jeho síly, rytmy a nekonečné analogie aby takto pochopený stroj stal se inspiračním zdrojem vývoje a rozvoje moderní tvůrčinné práce, aby překročil praktické funkce a vnesl se do duchové oblasti desintegrovaná, k umění; je třeba všem rozlišovat mezi duchem a tvrnými formami stroje.“

Forma stroje ovšem je podrobena účelu: a duch stroje není než přesně přičiněná funkce. Opakuje: stroj patří do tvrného a nikoliv do básně a do obrazu. Futuristé se zde stále neprosazili ještě shmatitelností a nerozlišili se myšle logicky a důsledně. Logický a důsledný poměr ke stroji mají přinejmenší konstruktivisté. Futuristé dnes, ať už se, velmi se přiblížili ke své straně konstruktivismu. Ivo Pannaggi, Vincio Paladini a E. Prampolini, kteří vydali tento manifest, spropitřili futuristické malířství od obyčejného impresionismu, aby mu dodali velkou monumentality. Ale příjmení stroj za princip, rozumí se za výrobu, ne estetický princip, znamená opět jen tabulového obrazu, líbivější dosavadních druhů umění. Sem už futuristé, kteří tak horlivě napřevli na Otáz Umění, nemají odvahu jít.

Futuristický mechanisme přelá dokonce do

prvotních teorií ruského konstruktivismu a „Tatlinismu“. Ukázalo se často, že umělci, zaměřování do strojů, obdivovali se nejraději dokonce nejvíce zastaralým typům a výkonným malinám. Lokomotiva, která se obdivoval Zola r. 1901 v „Le Travail“, to, co psal Maeterlinck o kráse auta, právě tak Marinettiho apoteosa úvodního automobilu v básni „A mon Pégase“ a chvalozpěv aeroplánu v „Monoplane de Pa-pe“ — to vše bylo by možno úhrvně zasmě-nit, kdybychom vedle těchto chvalozpěvů posta-vili jejich modely: představte si skoro 10 let sta-rý typ lokomotivy, 10 let starý tvar úvodního auta a aeroplánu, a vedle nich docela reálnější vozy a Junkerova letadla! A to ještě předpoklá-dáme, že tyto modely Marinettiho bládní byly třeba nové. Časový vlnk, jak o tom svědčí četní reprodukce v avantgardistických časopisech, se stává, že umělci si oblibují mašiny hodné svě-tleld a tak, jak podobně vopěl A. Quantin, do-mníval se zbožňovat mechaniku, utvářaji, spí-še antikvity a naturalé tvary nedosti pokročilé technické dokonalosti.

●

Romantické nedorozumění je futurismus ke štěstí v nejednom ohledu. Romantickou náledivo-šláochť dýje futuristická architektura, tak jak ji propagoval ve svých článcích a projevech teoretických ve válce uhřívý Antonio Sant'Elia. Pro Antonia Sant'Elia byl futurismus odvětvím a nutným duchovním proudem, svou vůle a revoluce, opíral se o pe-kleč, obnavov estetického vidění. Bojoval za futurismus v teoretických úvahách časopisu „La cerba“ a usiloval o nové pojetí architektury, se-lolentí na posledních vymoženostech vědy a techniky, jeřl oděha neplyné a libovolné, ale zřetelné o roznosti hmot, a která je dokonalým sloučením praktických potřeb a potřebami nové životní poesie. Ve svém manifestu zdůrazňuje Antonio Sant'Elia novou křisu betonu, cementu, železa, která potírá dekorativ-voztí a ornamentální karnaval historických for-m a zneškodňuje jakýkoliv umění klasicismu i noveklasicismu. Nová architektura odví se z mnohotvárnosti strojových forem, podle moderních, síle vzrůstajících požadavků rychlé komunikace, nahromaděná obyvatelstva, hygieny; zde seže ur-ovnění přl regulích antických a historických, řídkí se estetiku Vitruvia, Vignoly či Sansoví-na. Je třeba vybudovat futuristický dům a fu-turistické město. Dům a město skutečně duchov-ně ale, hče by současný život mohl volně roz-vinout svůj ruch, ať by se to stálo směrno-

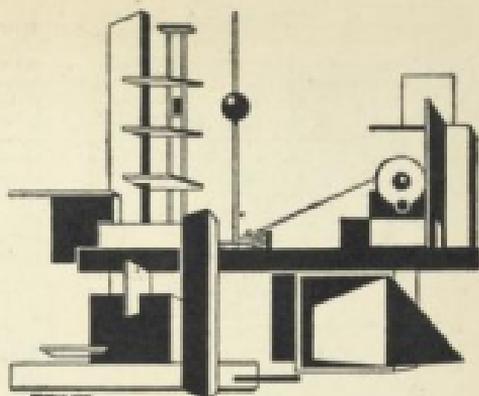
Enrico Prampolini

Polydimensionální estetický prostor

*Kapace scénique-polydimensionální (scenářské
konstruované s dvěma možnými variantami)*

*Spazio scenico-polydimensionale (modello
plastico costruito con materiali diversi)*

Polydimensionale Raumtheater

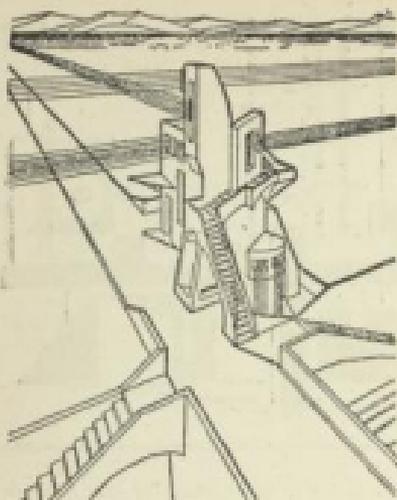


1925

smem. Architektura listou, konstruktivní a plastickou, vyhlížející jako kolosální, výrazná a mohutná obytná skulptura. Problém historické architektonické estetiky není problémem lineární tónie. Nehledá, jako secesní architektura, nové vsazení oken a dveří, nové dekorativní elementy, ale chce vystavět dům ze sdravých holých ploch, se všemi vymočenostmi vědy, odpovídající radím ryvkům, naplenu ducha, moderního života. Její nové linie, nové tvary, nové jejich harmonie, to vše má svůj náisou d'etre jen ve speciálních podmínkách moderního života; esteticky pak budou korespondovat s moderní sensibilitou: tato architektura nemůže být podrobena žádnému historické kontinuitě. Je a bude nová, jako je nový náid duch. V moderním životě proces pokračujícího vývoje slobového se zastavil. Architektura linie velkého tradičního postu. Začíná energeticky od počátku a ukádku. Výpočty o nosnosti nových materiálů vyhláží tradiční slohu. Dnes používají jsme již smyslu pro monumentálnost, sílku, statické; naše sensibilita favorizuje lehkost, praktičnost, efektivnost a rychlost. Cítime, že nejeme již lidmi katedrál, kasilík, kasilík a paláců, ale lidmi velkých hotelů, náidráí, zápravních vládků, parolodí, linačských kolonád, oblévých síd. Futuristický dům musí se podobati gigantickému stroji.

Zdvíže v permanentní sídli nepolehčujícího poměruí schodíší: křis moderního domu z betonu, cementu, sídla a ležna, bez skulpter a

bez maleb, velice brutálního svou mechanickou prostotou, o výšce a šířce podle taktické potřeby a ne podle měntských sazání, usazší s křisou moderního vesovu, která není prostě podobna na zem, ale klouží se pod třetím úhlovníka plošinami, které umožňují rykličší provoz komunističní, navzájem spojené pohyblivým schodíškem a opatřené pohyblivými chodníky. — Tato moderní křis jasně tlumodí potřebu potlačení velkého dekorativismu, importovaného z minulosti, š z Orientu; neboť odpadí potřeba okraľkovatí fasády, pracující se s velkým nahromaděním plochých a křivých objemů, širokým souvhem ploch. Futuristická architektura postíří velkého pseudo-moderní pokory rakoušké, úberké, německé i americké secesie, věcku architekturu slavnostní, klasickou, hieratickou, divadelní, dekorativní, monumentální a líviva, balzamovní a rekonstruování starobýlých památek, sídlní masivních, antiquovaných, nákladných a obyčejně tvaných masivních. — Za to lídli a problémeje architektura matematiky, výpočtu, odvahy a prostoty, architektura betonu, ležna, sídla a všech nových materiálů, zahrnujících křis a sídvo, sídli docíli se maxima elasticity a lehkosti. Nová architektura, plnění odpovídající potřebám praktickým a sídlnickým, ústane směsm, jako synthesa a výraz doby a ducha; a bude pracovati se líkivými a dynamickými linemi. Ornament a dekorace jako osí dodatečného je absurdno-



Virgilio Marchi

Futuristická architektura — L'architettura futurista — L'architettura futurista — Futuristische Baukunst

stí, je třeba olivati surového bezodkladného materiálu mohutné kolokování: zde jedině tkví dekorativní hodnota futuristické architektury. Jako antická architektura čerpala své elementy v přírodě, musí moderní stavění nalézt je v elementech mechanických architektury ať je nejkřehčím projevem mechanického světa, neintegrálnější, nepřehléjší a nejdůležitější syntézou elektrického století. Architekturov státi se rozuměti sílu a schopnost harmonizovati se svobodou a odvážou prostředků a člověkem a učiniti ze světa věci přímý výraz duševního světa. Z této architektury však nesadí se nové konvence, poněvadž nepočká a účinnost a staletým trváním. „Náš stavby nás nepřelíží“, podotýká Sant'Elia. Každá generace nechť si staví svá vlastní města. Tato ustavičná obnova proflídá plíněse definitivní výhledu futurismu proti akademickému historickému passému.

Tyto autorovy názory ilustrují dobře následující projekty. Návěh obrovského nádrží ležaněného a aritnického; spojení jednotlivých pater a plóše uprostředkují vřahovačela a lanové drá-

hy; celé nádrží stojí nad třípatrovou třídou. Stupňovitě domy a věžemi pro zvěda, kteří stojí volně před nimi a spojují tři jednotlivé plošiny ulic, domy se spojovacími mosty, galeriemi, mostky a radiotelegrafickými stanicemi. Rozváží velké mosty s třemi patry židěních dráh; pro auta, pro tramvaje a mechanický pohyblivý chodník. — Celkovým rázem podobá se tato architektura však domi Van de Veldeovi na jedné a Perretovi (mrakodrapy) na druhé straně: chutí formou vřelivě poukázá secese. Není vše noprostop novotou, co plíní, mnohá a nízková sde zpracovaných jsou obecním majetkem povážerovské architektury, a leccos bylo ruzvahou a pozdějším vývojem skorigováno, jak je patrné ze srovnání tohoto futuristického města se systematicky zpracovaným urbanistickým projektem Le Corbusierovým. Avšak státi se mti na mysl, že hlavní význam díla Sant'Elieva spočívá v odvážné iniciativě; představuje-li nádrží jeho revoluce, nezapomeňme, že její vlastní je Itálie, země futurismu a také země nejmenotnější akademické architektonické lethargie.

Za to jeho následovník, architekt Virgilio Marchi, je mnohem romantičtější. Basseje na Sant'Elievi, ale volí si architekturu dynamické klivky, mající interpretovati dynamické složry, údrážka, všechen aritnický balast a futuristických obřadů. Hledí formy, či spíše deformace; je to plánič formalistní exaltace povahy destruktivní a ne konstruktivní. Volí-li: „nebojme se daco, ve století velkých kulturních revolucí, dekorativní továrny“, je to svědectvím, jak romantická plínáda účinkuje desorientativně a rozkladně na ducha architektury, který, má-li býti duchem moderním, musí býti duchem konstrukce, zbavené všeho nadbytečného dekorativního nánosu. Virgilio Marchi mti ve svých projektech sesouvrně malirnický romantismus a grotesknostní a bizarnostní secese a Jugendstila. — Máli a sochař Prampolini považuje rovněž jako architekt: i on vřadí dekorativní uměle, dekorativnímu moderního futuristického vřava, ale jedí i tak je zbytelný a nepřipustný. Jeho interiry jsou aritnického a estirického ducha, formalistické a ne praktické a komfotní; jeho návěh kabiny aeroplánu nedostihuje ve svém chasco tvář čudně a chladně krizy bídných kabin letadla, jak je vypravilo racionální „uměle“ tech. ště a průmyslově. V umělečím průmyslu futurist, jako v každém umělečím průmyslu, vřeláe mnoho estetické a nízkové konfuse.

Za opravdu moderní architektura lžabe můžeme spíše pokládat slavné továrny auto-

mobilní Piat v Turíně. Betonové budovy tvořené o 100 m dlouhým průběh o 3 patrech celá ležela s okny. Někdy komoly. Světlé bílá, šedotná barva. Na stěbe (mohutná křivka, jako u transatlantického korábu) studien pro vykování vozidel, výška o 1140 m obvođa a 24 m šíře, 30 m nad zemí. Tato továrna není peklem práce, ani chaotickou vřtň, jak ji opřevali Verhaeren i futuristé, ale jasná, prořádná a švedská dílna, elegantní, ekonomická. Duch, konstruktivní duch, který tuto továrnu vytvořil, měl by být příkladem futuristickým autorům. Průmyslový svět severní Itálie je vůbec velkolepým vzorníkem moderní inženýrské architektury.

Moderní hnutí architektonické ujalo se v Itálii teprve asi od r. 1917. První iniciátory této nové italské racionalistické architektury byli (jak tomu ostatně bývali velice často) někdejší malíři, futuristé, kteří podopřali manéřní mechanického umění a od futurismu přelili ke konstruktivismu: Vintcio Paladini a Ivo Pannaggi. V. Paladini je vlastně viděl osobnosti nového architektonického hnutí v Itálii: byl první, kdo uvedl do Itálie principy sovětského konstruktivismu. R. 1924, po návratu ze studijní cesty po SSSR, vydal zajímavou knihu o umění v revoluci v Moskvě: tato kniha znamená pro soudobou italskou modernu objev nového světa: světa konstruktivismu. Paladini je autorem projektu kolonie seriových domků, jež má být vybudována u Říma. Ivo Pannaggi měl příležitost realizovat a instalovat jednu venkovskou vilu: Casa Zampini. Toto dílo je ještě silně ovlivněno Lisitského „Proucem“ a Dostjurovým „neoplasticismem“. Mí svůj význam ve vývoji nové italské architektury, třebaže je v dneš u i novými projekty Pannaggiho, jeví pracuje nyní v Berlíně, překonáno. Jinak zůstávají práce mladých italských architektů dosud venšně na papíře. Falistické šle neposkytují vhodných okolností pro rozvoj a praktické uplatnění moderní architektury. Jako by autoritativní a totalitářské výhledy futuristů na slátný mazy nebo byly už zapomenuty; oficiální kruhy falistické mají na prostou sílbu v passivismu, jak se ukázalo i při soutěži na lizevský Palác národů, kdy Mussolini podporoval a prosadil nejzlademilňší projekt Itálí Vaga, Broggi a j. proti projektu Le Corbusierovu.

Italská architektura má moderní, dosud odčizená a papírová práva, je nejzlademilňší mezi novými evropskými architektonickými skupinami. R. 1917 vznikla v Miláně „Skupina sešesti“ (Gruppo 7), která propaguje architekturu podle zásad analogických programu soudobé architektury evropské. V Římě ustavila se r. 1918 na

podkladě racionalistického programu architektonické skupina „R“, jejím zakladatelem je arch. Minucci. Jiná skupina přiblížila se současně v Turíně, jež v čele stojí Alberto Sartoris, který na základě hlubokého studia ruského konstruktivismu a prací bestí Vesniňi, Leonidova, Gimbarga a j. dopracoval se k projektem posádně nejuralitějším a přiblížil se nejvíce mezinárodnímu modernismu architektonického typu. Jinak dvojnásob architektonická moderná falistické šle nezbavila se dosud posvě o tradici, o slátném řezu, o monumentalitě a o národním ruzu stavebního umění. Tradice, toť sílova nejitalšjší. A racionalismus, toť víra falismu. Z představitelů nové italské architektury je nutno ještě uvést tato jména: Gino Polini, Luigi Figini, G. Terragni, Ernesto Poppo, Piccinato, Susini, Parva, Ridolfi, Rusticelli, Fallica, Rost, Scarpelli, Cuzzi, Gyra, Adalberto Libera, Bava, Silvio Laro, Torres Druilo. Celkem vzato, jest možno tuto počínající italskou architekturu považovat za dosud slabší odnož nové architektury sovětské. Bějí tuto moderny ve silně architektonicky nejzlademilňším je velice vznešlý, tím spíše, že sami mladí architekti trpí velice neujasřeností svého programu. V. Paladini nazval o nové italské architektuře charakteristiku, která stájně platí i o futurismu:

„Dějiny architektury v Itálii nemají plynulou souvislosti, italská tvorba šle duchem nepřesvědčivou impulzivností; tato vlastnost národního charakteru jeví se s hlediska uměleckého jako plus, s hlediska řízkového kriticismu jako minus, protože nese s sebou nedostatečně připravených prací, díle chaotičtosti a povrchlosti, podléhající snadno vřvřím. Naproti tomu revoluce odvíšne tohoto charakteru je cenná pro přelomení tradic a osvobození od historismu.“

Kulturní obrođa neomezovala se futurismem jen v rámci umění. Vřvře cítili van nově doby. Chořli vidy umění a život v těsném souzřevněví, otevřeli okna atelierů zřadovnu průvanu světa. Pasupovali bez předšedků a s obdivuhodnou vitalitou. Nemí rozhodně zdrživo, aby umění, nemělo být jen naravnou dekorací blahobytu, bylo děšeno v šakostlivých meších „komerčního života“. A tak domšna umění byla futuristě šňká. Neodřídali prá a řítör, ale vzali je s sebou na jevištko, na řednickou tribunu, do ulic. Zorganizovali futuristickou, uměleckou, politickou a vojenskou avantgardu: futurismus byl odvětví emimentně parietický. Chvaloběží vřvře, jakožto jedině bystředě světa, velebí militarism a útočil proti Rakovsku, jehož trřídění si futuristé připsují jako svůj úspěch. Jeho polit-

cký program (na příj. Marinetti roku 1931 seseděl 6144 lidí) byl imperativní a proto futurismus staval v této frontě a fasciam s n. Marinetti vydal knihu, v ní studuje vzájemné vztahy futurismu a fascismu.

Giuseppe Prezzolini uváděl v deníku „Il Secolo“ (3. VI. 1923) zajímavou kritiku této Marinettiho knihy „Fascismo e Futurismo“. Tvrdí zde, že vlnění vztahů futurismu a futurismu možno celkem odřukovati na osobní přitavivá Marinettiho a Mussoliniho: oba ostatně byli spolu, před fašistickým převratem, uvěřivší po intervencionistických demonstracích, lidových vstupů Itálie do války proti Rakousku a Německu. Marinetti tvrdí, že futuristé byli od počátku imperialisty a militaristy, že pracovali vždy prodchnuti nadšeným nacionalismem a chrtili zkrátka Itálii nadvládnou v kulturním světě. Od r. 1908 hlásil neobytnost zničení Rakousko-Uherska a podporovali myšlenku italské invence. Futurismus je ovšem hrozným ideologickým a uměleckým a „zahazuje do politiky jedněm v rozkoších a nepřelichých chvilích vlasti“. Avšak ve skutečnosti je futurismus spíše protikřesdem a reakcí proti futurismu, než jeho analogií. Fašistický nacionalismus, jako každý nacionalismus, je orientován historicky, opírá se o tradici antického Říma i katolické římské cíle, velká římská čnost, je moralistický, klasický, autoritativní, postuluje vládu svobody; je tedy pravým opakem futurismu. Marinetti marně se dovolává několika výroků Mussoliniho, prý futuristických: marně tvrdí, že Vittorio Veneto a Mussolini realizovali mimořádný progress futuristický; ve skutečnosti to naprosto není vidět. Falšum oslavuje neakademičtější vztahy italské kultury, školská reforma Gentileho je naprosto passéistická a v „starofinském duchu“. Vztah futurismu a fašismu je dvojnásobně, seologický, je to setkání docela náhodné. Prezzolini bytne podotýká, že logičtější se uplatní futurismus v bolševickém Rusku. „Dvě revoluce, obě protihistorické, se zde spojily. Obě chtějí zničit minulost a přebudovat vše na nové, příslušné basi. Tvořma byla kollektivní politická síla bolševických pří- vě tak jako inspirátorkou futuristického umění. Deperit svých poznámek F. T. Marinettiho se velmi podobá poznámkám, jež byly postaveny v Moskvě po Hlinsovém převratu hrdinám revoluce — je to jen ten rozdíl, že takové díla se v bolševickém Rusku osvalují a stávají, kdežto ve fašistické Itálii zůstávají v nívohu“. Ostatně sám Marinetti je nucen učiniti v příloženém vztahu i fašismu několik výhrad: „Futurismus italský vyvedl do života různé futurismy v ostatních zemích, nemá však nic společného s jejich po-

litickou stránkou, se př. s politickým programem bolševickým a ruského futurismu, jenž se stal „uzácním uměním“. Fašismus mále dnes jenom šlechetně uplatňuje, jako politická hnutí, podobně potřeb italského polcovitru, futuristické principy“. Patrně jen tyto výhrady dovolil Marinetti, aby se směl s uzácním Papalákho sítu — on, hlaček fašistického „Papešova monocapítaru“, a níhož shazuje papeže do chřtánu braláků!

Manifestaci futuristicko-fašistického součtenství byl „První kongres italských futuristů“ pořídáný v Miláně na podzim 1924, při němž byl Marinetti oslavován jako hrdina fašistického sítu.

Kobrování a politickou rucovněho oleje zpřisobilo futurismu značné těklosti a kompromisovalu jej. Máme učiti, že je to přínak bezradnosti a že futurismus definován uplatněti? Za fašistického režimu uplatňuje se všeobecná reakce ve všech oborech kulturní tvorby, hruška avantgardistických autorů úpadá v Itálii a nejvíce přisvětlivší poměry, a úpádá marně. Itálie jako kulturní žila upadá znovu do nemohocného letargie na oficiálních slavnost minulosti, uměruvající tradice dává falešným novoklasicismu bezvýhradnou vládu. Jako by bouře futurismu už nímula a proto směly vystřiti staré italské líby opět hlavu nad vodu a spuzit svůj zpív. Znovu se III Itálii akademická stagnace. Znovu jsou vynikeni k boždinu nejpasivnějšího umění a episcovství.

Dnes účice úpádli italské moderny a oficiálním historicizmem ve všech oblastech kulturní tvorby. Bagaglia se svým Teatro degli Indipendenti reprezentuje divadelní modernu, mladí hnutí „imaginisti“ začíná novou epochou italského divadla a literatury. Vedle nich hnutí „Novocentristů“, vedené Bontempellim, a časopis „900“, díle a listy „Log“ a „Interplanetario“, probouzí novou fantazii v literatuře a užívaje o formulování nové umělecké teorie a estetiky.

Nedávno začala na redakce Ugo Ojetti vycházeti cikletičká a bohatě bezpříčinná revue „Pegaso“, která nímánil dovoluje si bojovati proti pasivistické kulturní politice fašismu a proti vládnoucímu akademismu; dovoluje si dokonce mluvit s účtov a esteticko Bonaldetu Crocconi, jenž byl dín fašismu na index. (Gentileho spis: „Il pensiero italiano del secolo XIX.“ se o Crocconi na př. vůbec nezmiňuje, a přece Gentile je náležitým spolupracovníkem a lískem Crocconiým.)

Reakci proti futurismu je metafyzické malířství skupiny „VALORI PLASTICI“. Staronový

Klasicismus stal se ve skutečnosti, jako souhra po příměti, tíže, převážně regali. Cesta, již šlo toto malířství od rozbíhání formy, vede opět k její výstavbě. Nutno přitom být k práci plněná kontrola a intelektuálního výběru. Vyšlo se z radikálních destruktivních formy ve futurismu a dospělo se k nové formě. Stará tradiční konstruktivní síla umělecké práce stala se opět plodnou. Hovoří tu opět silná tendence k přírodě. Tato malířství opouštějí cesty, osvětlení kubismem a futurismem, jsou cestou vlněné renesance a primitivů. Jejich díla jsou jasná a evidentní, jejich realismus chce zvládnout metafyzickou ideu. Hlásají vzhled nad směrčí, návrat k tíže a k tradici. Jejich patronem je Pietro della Francesca. Malují obrazy, které by futuristé nejspíše bombardovali jako zastaralé passéismus. Po klasické formě, jež byla plodem impresionismu a futuristického terroismu, je zde konstruktivní tendence, disciplína, rati, logika, spřícnost, jasnost, prostota, pevný tvar a ne deformace, plastická a prostorová čistota. Tato rekonstrukce formy je ve shodě se spirituálním obsahem a touhou, poslechnout malířství mysticismem, učinit z něho jakýsi metamaterialismus. Hlouběji nesmálgie a melancholie moderního života mluví z děl těchto osobností.

Italie nadhodila ve futurismu problém dynamického umění. Valeri Plastici hlásají opět malbu statickou. Ne existuje, ale logika, plasticky hmatatelná věčnost, organizační intelektuálních síl, koncentrická energie a plnění tektonika.

Tot Giorgio de Chirico se svou přímou perspektivou, výstředními tematy, metafyzickým světlem form mechanického člověka. Přímá, stručná, geometrická forma, barvy tajemné, magické svítivosti. Zprvu maloval úhledné konstruktivní náznaky, což jako viděný ozvuk inženýrských snů; skutečně a viděná krajina obrazy stělkých, syntéz barev. Ale později šel do světa, ke quattrocentu. Chirico, vlastní předchůdce surrealistického malířství a jeho přírodní reprezentant, malí-biank, jehož vzhlední a bizarní sadně objevů u Apollinaire, realizoval několik děl, která byla možno roklidat na stejné sítni a významná jako díla Picasova. V posledních letech propadl však trapičnu elektřicizmu.

Carlo Carrá, desertér futurismu, je kolostista srovnatelná jemnosti i při své ležď paleč. V jeho obrazech chíme jakýsi pocit mysticizní smutky, neokřivenosti. Podívá list mrazkův, někdy dosť studně schematicky, a některé obrazy a geometrickými předními bílí se pozicmu. — (V této skupině pracuje rovněž Morandi, Francalancia, Soffici a sochař Mar



G. de Chirico

Giorgio de Chirico

Kresba - Dessin - Disegno - Zeichnung

tini.) — Tvary těchto obrazů, dané svjetem, zejména čistými postavy mrazkův, jsou spíše oblé, koude a vlnce, než kubické. Pracují i s perspektivou a vřelými stínem a významnější se skloněností tvárných prostředků, i zde je hodně literárnosti. Umělcí skupiny Valeri Plastici, tak silně začínající, utopili se posléze vřelci v naturalistickém ště.

Není sporu, že tento nový vřelism, který plněně přechází i na německé postexpresionistické umění, je v mnohém ohledu spřícnou konstrukci futurismu. Ale přece je jisto, že obrada nestane se nikdy návratem do minulosti. A proto pravým obsahovým elementem vlněné moderny byl a zůstává futurismus. Přechloval umělec, ale nepřestával bez účinku. Dal umění nový směr a pocit skutečnosti: bez za-

rozkošnou ukázkou na civilní krásu. Písař věcký své bludy a nesady, které dnes ostudně, díky metodické intervenci konstruktivismu, se lákávají a ujačují, v polbojně době ukázel na obaňkou lyrickou podivnou sošku, obaňkoující nad plocha posamalového pláma či kaňka věří. Byl svobodně, proti každému tradicionalismu, a snažil se vnést umění, abavené soňské atmosféry, plně do života, aby bylo zadostičiněním intelektuelním a duchovněm potřebám dneška. Futurismus provolával sláva modernímu životu a moderní život nespomena těchto naděných epokou sové kráje. A moderní, kulturní pracovníci dnes setají své sympatie k futurismu, třebaže ne nepřijímají jeho postuláty bez šetrných výhrad. Neumíme však, co se ještě z artismu, esteticismu a romantismu uadilo ve futurismu jako residuum nestrávené minulosti, ale vděčíme modernímu naděni, které probudilo umění celého světa.

Futurismus jakožto světové hnutí? Zajisté, v posledních letech před válkou vytvořoval futurismus svou energii pro celou globu. Vznikly futuristické skupiny v Rusku, v Japonsku (Togo, Murayama, Nagano, Hirano a j.), v Polsku, v Jižní i Severní Americe. Dnes dobývají futuristé svých úspěchů v upadlých malých národních státech: Iranie osvobodí!

Marinetiho manifest „Světového futurismu“, proklamovaný v Paříži r. 1914, podává soupis futuristů z celého světa: také v Čechách našli několik futuristů: prosím: „V Praze Teige, Neumann, Fucrstein, Fila, Hoffmann, Špála, Čapek, Kozlov, Seifert, Muzika“!!! Jak je užjmo, jest tento katastr futuristů velmi nevychodný a máni přilil podivenou a nryvňovou. V Čechách přimý oňla futuristických manifestů oděně našli totiž v oděrných člancích St. K. Neumanna, psaných před válkou a shromážených v knihu „Ar líje život!“ Zde je to zejména star „Otevřený okna“, která je páma jako slova k Apollinairovu futuristickému manifestu proti tradici, kde že se odvlnil provolávání: „Ar líje život, zde, ve chvíli, kdy „Evropa je už doháněna“, volá St. K. Neumann: „Chceme vyrazit dubňou národa vykoňané stouňky estické, postěněv politického a realisticky macharovského přěvřikování a místo rích naděni mu pravé, oděně, dřevé a třevé futuristické rby!“ Ostudně souhlasí Neumannovy básně („Nové Zpěvy“) jsou laděny futuristicky, třebaže se nevyskytovaly technickými, syntaktickými a typografickými reformami, uvedenými futurismem.

Primý sliv futurismu neboli v české moderně tvořbě nikdy přilil intenzivně. V direktivní ústati na futurismus je toliko díle zesnulé, v Italii aklimatizované malířky Růženy Žitkové, její vytvořila odkolik pro postěněv futuristické malbavě velmi význačných a důležitých děl.

Ve Francii již předdeset futuristický sliv na Drien la Rochelle, Beaudouin, Barone, Devoira, Delaunays, Léger, Duchamps a jiné, avšak plněnou ústati na futurismus měla jedině básnička a tanečnice Valentine de Saint-Point, první žena mezi futuristy, která hlásala „opovření ženou“, autorka dvou futuristických manifestů: „O futuristické ženě“ a „O nevěstě“.

Dnes oděně účtovat s futurismem, italickým a světovým jako i uzavírající se kapitolou minulosti: není opravdu pro shaktu s lidem, velmi nešťastně, již budoucnosti. Je to kapitola dosti chaotická, ale okouňující svou odvahou a svým novativismem: dostatečné důvědy, proč máme ještě postat sli těm. Sblouňujeme-li aktivní a pasivní futurismus a přimě-li se, co z futuristických objevů, reform a revolucí lze dnes poklidat za klad a za obchaň, dospějíme k těmto výsledkům:

1. Dynamismus futuristického malbavě jako předěvst „pohybivého obrazu“, tedy předěvst moderní kinografie a fotografické tvorby.

2. Typografické reformy Marinettiho „Slov na svobodě“ jako předěvst moderních koncepcí typografických. Apollinairovy „Calligrammes“, Beaudouinovy tříplánové básně („L'Homme Cosmogonique“, Cendrars, Huidobro, Bore a j. jsou pokračováním na této osně, která vede k obrazovým básním poetismu.

3. Bezdrátová imaginace Marinettiho „Slov na svobodě“ jako předěvst volných asociací umělcůve a poetismu.

4. Marinettiho divadelní systémy, předěvst aktuálních scénických reform, osvobození a odvědební divadla.

5. Marinettiho „Tactilismus“, poesie pro hmat, jako předěvst „poesie pro včecy smysly“. Práve tak „Malířství rozvíti, hláši a vlni“ (manifest Carón) a F. Azarho teorie „Futuristické knihy a umělní vlni“. Visualizace poesie v syntaktických tabulkách „Slov na svobodě“. Muzikálce a vokálce poesie u Cantalla: „Poesie Pentagrammat“, snad předěvst voice-bandu. Poetické teorie Sollichio a skupiny Laocub: osvobození poesie od ideologie.

Součet těchto kladných vymoňností futurismu nutí nás dnes, dvacet let od prvního signálu tohoto hnutí, říci obdiv a uznání reativě sliv, která jim dala vznik, tedy předěvst — F. T. Marinetti.

7

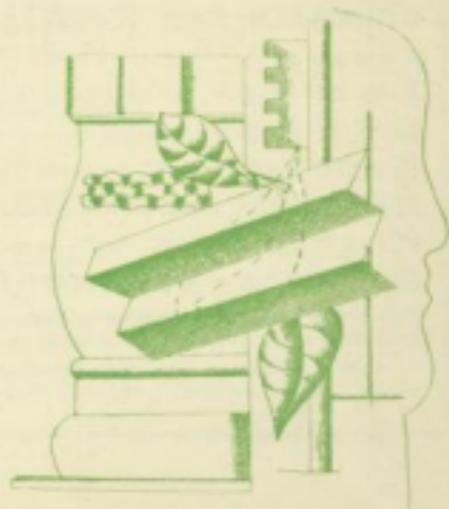
ročník 2.

březen 1929

O d e o n

RED

měsíčník pro moderní kulturu
rediguje Karel Teige



Fernand Léger

(6 Kč)

ReD

Telefon 40300.
Čís. tel. 022 03997

Revue Svazu moderní kultury „Devětsát“. Vychází měsíčně, kromě prázdnin, (10 čísel do roku). Rediguje Karel Teige, Praha. Redakci zastupuje v Brně Dr. B. Václavík, Brno XV, Žitovská 11. Vydavatel a nakladatel Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III., Vítězná 11. Předplácí se na rok 60 Kč, na 1/2 roku 30 Kč. Jednotlivé čísly po 6 Kč. Pro cizínu valutní úprava.

Redakce: *Všechny články pro redakci adresujte: — Envoyer tous la correspondance concernant la direction de la revue à: Directeur: KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague - Tchécoslovaquie*

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

II. Ročník	— 2 ^{ème} année	— 2. Jahrgang	
Číslo 7	— N° 7	— Nr. 7	1 9 2 9
Březen	— Mars	— März	

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

ZÁPADOČESKÉ TOVÁRNY KAOLINOVÉ A ŠAMOTOVÉ

GENERÁLNÍ ŘED. PRAHA II., U PŮJČOVNY Č. 9.

Dodávají:

Telefon 298-4-1.

Šamot - ové cihly pro veškerá průmyslová

Dinas - topeniště, plynárny, zazdívký

Magnesit - kotlá, pekařské pece a podobné.

Břizolit umělé omítka a umělý kámen pro fasády a práce kamenické.

Kachle tvrdé, bílé, hladké na sporáky a kamna.

Dlaždice - Vápenopískové cihly.

Kameninové kanalizační trouby, řířky, malířské hlínka pro malíře pokojů, Kaolin, křemičité písky do betonu, pro dehtovou lepenku, k výrobě cementového zboží.

TOVÁRNY: Dobruška, Horní Břizva, Třemošná, Žlív v Čechách, Velké Opatovice a Janušov na Moravě, Hrušta, Lovinobáňa a Košice na Slovensku.

Hadrář

Vladislav Nezval

Jak se mění čtvrti za deště
a okna s rozbitými záclonami
Prší na lampy dročkářů
a na sovy v mokřích čtvrtích

Jakýsi hadrník
proklíná svatou Teresitu
byla prý neapolitánkou
za válek o dobytí ráže

Ale klopýtá trochu
mezi květinami šedé kořalky
a jeho boty pustoší vzpomínku
na koberec dvaceti let

Zápach osudů se potýká
na jeho zádech
jejichž hrb leze
do spodničky komorné

V dobách karafiátů
její nohy složené křížem
střežily snění
jehož pavučina se třepí pod prsty na okraji krajek

Vetř

přistižená při skutku
ve svém stařeckém sípění
snaží se o poslední kuplířský ruměnez

Ale hadrník šimrán na krku
rozmočeným modřidlem onoho vyprchalého panenství
kleje na jinou křesťanku
mačkaje vši trhavým pohybem lopatek

Jak jsou krásní tito malí židé
když se vraceli s nákupem do starých čtvrtí
kde se k vůli nim spustí déšť
zatím co v prvých poschodích v sousední ulici je hvězdná noc

Nesou v mysli pomstychtivou nevinnost
a v jejich uzlech něžné slavnostní hostiny
naslouchají se zatajeným dechem
útrpkám melodií pozdních hráčů

Pamětnice Beethovenových sonat
ty sukně na kterých spočíval očima při dlouhých procházkách
jakoby se odkrývaly před jeho slávou
čekající na vysvoboditele

Nahé košíčky bez poutek
spilhlé astrály opuštěné svými andilkami
a špinavé pod prachem dvaceti třiceti let
avšak s něhou kolének o přijímání

Smuteční živůtky
kde stopy po bílých řadrech mladých vdov
jsou pevné přes varhánky času
vzlykající při nárazech o korset

Rezavé knoflíčky večerních toalet
vzlykají ještě i nyní pod nehty
na pohovkách při svitu z ulice
jenž odváděl slova od směšných úmyslů

Ale i rozbité sířevíce básníků
třepení záclon kotillonů
oltářní prostěradla a ty modré
masky líbané po tmě

Celé to bohatství hadráře
nevzrušuje ho ani za mák
působí že milují ty čtvrti
dešťů nocí a vycpaných sov

Zvedám oči nad střechy
k starému nebi těchto památek
a setkávám se na kterékoliv hvězdě
s nostalgickým očima oněch pominulých žen

Začíná zima
a Manon Lescaut žeká kočár
u Opery kam ji právě odvezl nějaký starý markýz
jehož nákrčník škrtí hadrníka

Jak se mění ulice bez chodců
a okna jimiž letí hvězdy do zrcadel
když nájemníci pohroužení v spánek
vstupují do románů zavřených na nočním stolku

A netečný básník spí stoje
když vyčerpal všechna jména žen
jako by hrál na kytaru
se svým hadrnickým uzlem

Tento obyvatel ulice
podepřen o roh vrat
spí na měkké podušce svého břemene
a chřestí imaginárními klíči

a proklíná svatou Poesii
byla prý neapolitánkou
avšak je už pozdě a déšť padá na lampy drožkářů
a na koňalkové květiny v mokřých čtvrtích

o novou syntésu*

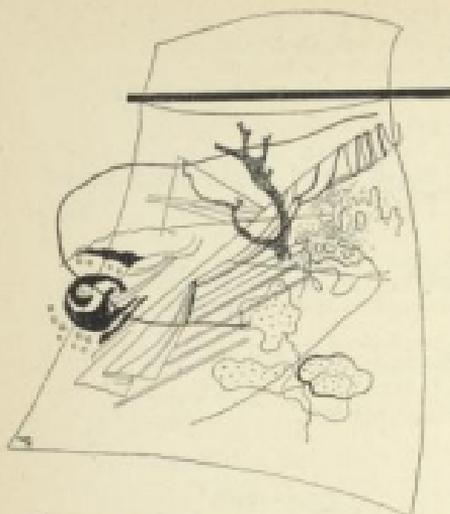
Bedřich Václavek

Nová estetika proklíná dostatečně historickou
sntnost existence „čistého umění“, jež odpovídá
stavu vrcholné dělby práce a vrcholné diferenciaci
a specializaci funkcí, účelů a ústavů. Myslě-
me-li však na budoucnost, vítří se neodbytný
otázka: Jak daleko půjde v budoucnosti tato děl-
ba práce a divergující specializace?

V kritickém období vrcholného kapitalismu po
sovětské válce počíná se tento problém poměru
práce a umění lívit produktovizací a řadí se

i rozeří práz. Jde o to, má-li se hledat vyšší po-
tížení (hra, umění) v práci samé tím, že ji zdo-
konáme, milujeme a žijeme a ní „děl“ svého
života, nebo má-li se mechanizovat, „taylorizo-
vat“, činit intenzivněji, produktivněji, smazat,
zrychlet se jí co nejrychleji abavit, a vedle ní
hledat svobodu a přízeň, příhodnější pro umě-
ní (Lala.) Zatím stojí ovšem při nanej-
výš pokročilé dělbě práce a diferenciaci funkcí umění mimo „rád-
nou“ práci. Ale počíná se činit kritič-
nost tohoto stavu vrcholné dělby
práce. Čti ji nejen dělník u bílého pásu
v moderní továrně, ale i pracovníci duševní a

* Z knihy „Poesie v rozpacích. Studie k so-
ciologické kultuře a umění“, jež vyjde na podzim
v Odeonu.



Toyen: Opilý karib
Le bateau ivre
(1929)
Betrunkenes Schiff

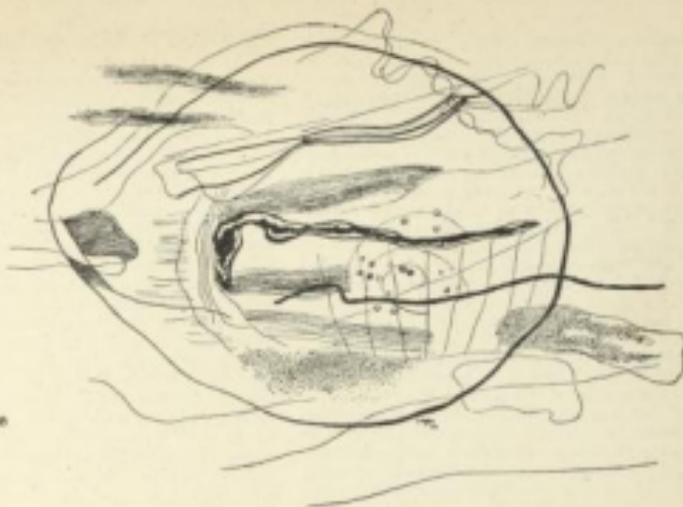
v neposlední míře právě i umění. „Děla práce vedena do krajnosti jest jed v životě duševním, býti umělcem-profesionálem jest takřka na duši i na síle, sčítá se monomaniem nebo lépe: metodickým šílencem.“ (F. X. Šaldá.) Odstranění tento stav nelze ovšem ani návratem k stavu nediferencovanému, ani nelze při tom, jak děla práce a diferenciaci funkcí již pokročila, toto historické období prostě přeskóčit a diferenciaci sá-
tem odstranit. Obdobím vrcholné diferenciaci nutno projít. Je možno pouze radikálním rozvinutím diferenciaci její přelíb uvrhnouti, období vrcholné diferenciaci ukončit a pospíchat při tom prvky, jež ukazuje k překonání tohoto stavu (neboť radikální rozvinutí každého systému vede účelově nutně k jeho překonání). A to vidíme ušlechtlé paradonální situaci, že jsou to právě revoluční umělci, kteří realizují svou tvorbu předpoklady, jež vytvořili v umění vrcholné kapitalismu vystopřovanou délbou práce, a jež realizovat a dovést do důsledků neměli měřítanští umělci odvahy. Je to však obdobný případ, jako když v oboru politickém dělnická třída svým bojem teprve realizuje mnohé požadavky původní měřítanště revo-

luce, jež měřítanstvo zatím opustilo, vedeno jsoum snahou, aby odvrátila hrozič důsledky dělnické logiky. A právě o těchto nepokročilejších a nedělničtějších umělců počínají se objevovat názorůky, jež plynulejší překonání vrcholné diferenciaci. Děje se tak dvoji cestou: jednak metodickým ublbovím jednotlivých umění, jednak domýšlením ládu oně formové tvorby, jež se vyvíjela a „u-měla“ a nabývala stále větší sváznosti.

Neboť to, co dříve bylo obsahem umění, počiná se stále úžejněji rozlišovat ve dvě zásadně rozdílné věci: v činné umění a užitílné tvorbu. Umění dříve bylo zároveň podivným skutečností i tvorbou, bylo prací vitálně účelovou i esteticky-samotúčelnou, služebnou i autonomní. Nyní pokročila diferenciaci, jež z pojmu umění vykouřila ještě vitálně-účelnou (užitílnou), stojící v službách životní existence, oddělily se od sebe účelové práce a samotúčelné „činné“ umění. Děla pokročila nastala, že vitální skutečností a estetických hodnot se navzájem roší, jak při vitální díla, tak při jeho tvorbě. Stává se stále více úžejným, že jsou věci, ježich „krása“ není mimo účelnost, a věci, ježich krása je v jejich neúčelnosti (Teige). Obč je nutno radikálním domýšlením tohoto rozštěpení přesně a čistě od sebe oddělit, má-li tvorba vytvořit současně svou dílbu práce a diferenciaci funkcí. Na jedné straně stojí nyní činné umění, t. j. elementární utváření estetické skutečností, jež není láduou biologickou formou, intenzivní a precizní ukájení emotivních potřeb (předě toto činnou rozlikov se ukáde, jaké úkoly umění již není a to přebíhá a plní), na druhé straně účelové práce pro vitálně účelové úkoly: zejména práce technické a sociálně revoluční. Tato děla se provádí stále úžejněji v umělecké tvorbě: jakolito teoretický postulat plyvnoci a všeobecné vývojové tendence, je metodickým ústetolem pro posuzování umělecké práce (ježob ovšem nelze aplikovat mechanicky).

Činné rozdělení obou druhů tvorby, co do metody postavené odlišně, vede k domýšlení ládu každého z obou druhů. Když společnost tvoří skutečný celek, není v ní jednotlivci ani láduí jednotlivé instituce samostatná, nýbrž jsou odcházení vldy na ládu jiných. S pokročilím nespolečnickým, jež za imperianu dombuje již značného stupně, roste úžejně to specializace a odvíjí se jednotlivě úvevu od ostatních. Proto ani umění nemůže ukřovovat všechny potřeby, jež ukřovovaly kdysi, nýbrž vyjadřuje nyní již jen zlomek životních obsahů, plně (jak jsme konstatovali již dříve) pouze je-

Toyen
(1929)



Opilý koráb

Le bateau ivre

Betrunkenes
Schiff

dinou funkci: organizovati emotivní život, a jedině v tomto svém vlastním oboru dosahuje svého cíle. Je „hygienou duševního života“, podává „močnosť duchovních potívků“, je kulturním stupněm saturování emotivity (ovšem dočasným a v budoucnosti se jediným). To vysvětlil již H. Spencer, právě, že umění není spojeno s životními funkcemi, nepřináší láskyhodné žití, vyjadřuje náročný zápas, je pouze potěšením z tónů, barev a sladkých vůní, není ničím, leč cvičením toho kterého orgánu, hrou bez viditelného účinku. — Jediným jeho obsahem je čistě estetická zkušenost. To znamená, že se v určité míře stává soukromou záležitostí, že je vytačováno z „všedního“ pásma života („všední“ jsou ony obory naší činnosti, jimiž prochází osa naší existence), že se jeho význam silně relativuje, že přestává být životně důležitým střediskem přizpůsobivosti, je pouze závesou, kresou, rozptýlením. Ztrácí proto i vztah ke estetickému charakteru, přestává být všední záležitostí. Přibližuje se sportu, jenž je proti práci (= povinnosti, ostnati složené námaze kvantitativního charakteru) zcela jiným typem námahy, které neukládá povinnosti, ale jež se rodí z volného, svobodného impulsu. Odtud jeho veselí (směje se i samo sobě), jeho paradoxní ironie a vitální aktivita — i jeho okouzující lesk. Odtud i jeho sedběřná vůle estetickým, neboť není samo sebou, čistým uměním, ze zpuštění, ale z vědomé skromnosti. Ne-

si ničím, leč uměním, bez dalších pretenzí. — V čistém vypracování tohoto typu, jeho prostředků a tvůrčí metody jeví se úsilí o řád lidské činnosti, o řád lidské emotivity.

Překonání dělby práce a diferenciace projevuje se uvnitř tohoto „čistého umění“ metodickým sblížením jednotlivých druhů umění. Jako ve výrobě specializace způsobila, že se práce dělníků ve všech oborech sobě přibližila, zrovnala, tak i jednotlivé druhy umění se sblížily tím, že jejich jediným obsahem je stále více čistě estetická zkušenost, že všechna umění se stávají „poetickými“, jenom že uskutečňují stejný cíl (dojímavost, sytost, bystrost emotivní) svými vlastními prostředky. Čistě oddělení a principiální domýšlení principu umění vůbec i jednotlivých druhů, čistě vymezení prostředků jednotlivých umění a funkcionální povědomí urychlují růst této nové syntesy (poetismus), jež uskutečňuje to, co chtěla romantika uskutečnit v Gesamtkunstwerk a nemohla, protože nebylo umění ještě k tomu zralé; syntesy, jež je politickým překonáním diferenciace a specializace.

Na druhé straně se připravuje překonání dělby práce domýšlením principu účelné tvorby. Tento vývoj byl připraven tím, že strojová práce dovedla své zvlády, že se utajily principy indu-

realismu. Vývojem z umění se vydělil řada žánrů, funkcí a forem stále vrůstala a byla podle toho významná, že bylo nutno uvolnovat i o systematické a vlastní řád těchto žánrů, jelť již nepatří do žádného pojmu „umění“. To vede v přímé souvislosti s umění daleko přes hranice „umění“ a působí i přesun umění umělecké produkce, jelť můžeme označit: o d u m ě n í k t v o r b ě, ba někdy se i snaží, že kdo chce tvořit tak, aby co nejvíce vypínl požadavky konečné dísky, účelnosti, jednoty a řádu, nemí jíl mluvit o „umění“.

Zde bychom mohli jíl mluvit o „křivici umění“ (t. j. starého pojmu umění), ale mnohem více můžeme o skutečné jeho křivici mluvit v jistého slova: Zastřešování umění účelnou tvorbou. V tomto slovu jsou dvě složky: Jde jednak o vytlačení umění (= produkce dělnických prostředků), stáří cího na bázi řemeslné, strojovou výrobou, jednak o počínající a stále rostoucí převahu života nad uměním. Pokud se týče první: Staneš se nějaká idea vládnoucí skutečností, není jejím výrazovým prostředkem umění, ale jíl pracovní prostředky umy, a to, co ony tvoří. To znamená v přímé souvislosti: Průmysl, stroj a jeho výrobky (tvary) vytlačuje umění, jelť není výrazovým prostředkem principů industrialismu. Průmysl dnes vyrábí kvalitní věci, jelť poskytl smyslové dojmy starých uměleckých výrobků, a to dojmy někdy silnější. Proto vytlačuje strojová výroba kvalitních užtkových předmětů „umělecký průmysl“, proto se ze starého umění stává účelná stavba, dávádo utopuje hra, malířství fotografii a t. d. Ale nejde jen o převahu strojové produkce. Účelné tvary vůbec jsou dnes namnoze tak emotivní, že nabývají jíl potřebu umění. V nich roste to, co v budoucnosti převezme vůbec funkci nějakého velkého „umění“. Užtkové předměty, včetně film, formalistika jsou namnoze tak emotivní, že přechí „krásy vypílné“ (Seifert), t. j. umění vytvořené „umění“ se stáváním jeho cílem. Mnohé obory života jsou silně postiženy bez umění. Mnoho z toho, co dříve se mělořovalo v umění, ukřivčuje se jíl v životě (a tím spíše se tak bude dít v budoucnosti), „ary“ se realizují ve skutečnosti, krása existuje široko daleko mimo hranice umění, nejsoz jíl jedině jeho výsledek. Pamatuj se vřídě ve skutečnosti, projevuje se více užtkovými předměty než uměním. Reálné životní přímouost začíná více ve skutečnosti než ve svém zpodobení nebo přetvoření. Člověk má emotivní poměr ke každému oběhbnému materiálu, nejen uměleckému, i ke každodenním

společenským účelům, nejen estetickým. Život se klade nad umění — stimulaci, projevuje skutečně také svou převahu („Co je proti elektrické křivici, slunci stádně a pláti, plati stroj a dřivické pači v tvornicích mada uměleckých výstav, básni, divadle“ — Teige.), ukřivuje nad touhu, neboť každý má vříd odkazuje starou „účinnou touhu“ puberů, jelť ve starém umění jakoby se byla rozliřovala do celého života. Ze sociálního života teouba po realizaci aš se jíl vřivde. ... Tvoření vřivde dřivicové vřivde, co kolosé any takjíl tím, že je uskrtečel“ — nazývá-li tak Walker dřivky, možno stejně charakterizovat vřivky opravdu moderní tvůrce. Život nabývá vřivky nad „kulturou“ a nad uměním. Právě a vřivde čry k životu odmitají moderní umělci zaměřování život a uměním, jelť je subalterní vřivde. (Fr. Hala: „Vypomamez dob, kdy Evropa tak dokřivovala řada své Muzky a tuby (Paříž) odhalovala aš básně (jme se jílne ale neřaměřovali jedno a druhým“). Proto vidíme, jak mnozí nejmodernější a v problematice doby a tvorby sejlíše orientovaní umělci odcházeli od umění do života, do užtkování výroby, techniky, zakřivují díly, uvědomující si své historické poslání (Bauhaus, vůli konstruktivismu) a nebo do politického života (malíř, básník, dřivatelci), t. j. prosují ke konkrétním účelům svými prostředky bez aspirací „uměleckých“. V tom všem nutno viděti význam faktu, že život tak bohatne, že se stává sám uměním, čimž zbytkovým „uměním“; že specializované „umění“ se sloučí jednou zase se vším životem. Rychlejšou epidu tohoto vyrovnávacího procesu a jeho důležitým dokončením stojí však zatím v čarě velká překážka: starý sociální řád.

poznámky

Vladislav Kořka

Prozrazuje! Neprozrazuje, co není. Prozrazuje, co je nové. Prozrazuje není nic jiného než bořit staré. Život zachycuje do vřivnosti jen co má šlá se rozliřit. Každé novorození, jelť chce měnit. Prozrazuje!

●

Fial si přelil barvou starý. Obrazy na řasách. Myslela se Muzka. Barvou dím se možně. Někdy dím je dím obřevně. Barvou dím je bez barvy. Jako voda. Ale barbarů voda je barvou. Le Corbusierů vřivde, že Větrník pabě v Praze není barvou. Byl je barvou v zřivde. Želk. Větrník pabě je vřivde Le Corbusier barvou ašlet. Barva je tvar optické plati. Vřivde je vřivde dím. Barva měřová. — Barva je dřivicová vřivde. Hmota básně.

orientační poznámky

Theo van Doesburg

1. historie hnutí de Stijl
2. elementarismus

(podno pro ReD)

1. Koncem r. 1916 seskupil autor tohoto článku, Theo van Doesburg, všechny moderní umělce, kteří tehdy k vůli válce byli nuceni vrátit se do vlasti, do Holandska, a založil s nimi společnost nazvanou „De Anderen“ (= Ti druzí), organizoval výstavy a přednášky. Na těchto výstavách setkali se umělci téhož směření v oboru výtvarného umění a architektury. R. 1917 Theo van Doesburg sjednotil neaktivnější síly a založil skupinu „De Stijl“ a zároveň časopis „De Stijl“, jehož úkolem bylo bojovat za moderní díla a zásady. Prvními spolupracovníky tu byli: J. J. P. Oud, architekt, Piet Mondrian, malíř, B. van der Leek, malíř, G. Vantongerloo, sochař, V. Huszar, malíř, A. Kok, básník, Robert Van't Hoff, architekt, Severini, malíř, Archipenko, sochař, a později G. Rietveld, architekt.

Architekti šli tímž směrem jako malíři a s počátkem také s nimi spolupracovali. Zásady, vykládané v časopise „De Stijl“ byly jakýmsi vyznáním, náboženstvím čistě konstrukce a prototy. Budovali jsme základnu pro kolektivní výraz a hledali jsme elementární prostředky pro každé odvětví tvůrčí činnosti.

Po několika letech zápasů začínali se o nás zajímat zahraniční modernisté, hlavně z Belgie a z Německa. Po válce několik umělců, spisovatelů, kritiků (jako na př. dr. A. Behne, dr. Marcus Husebner), přišlo do Holandska a informovali se v Leidenu v redakci „De Stijle“ o našem hnutí. R. 1920 byl Theo van Doesburg pozván, aby přišel do Německa a navázal styky s tamními modernisty. V provincii toho roku navštívil Theo van Doesburg „Bauhau“, tehdy ještě ve Vímarsu, kde byl už sedlován příkladem malířů i architektů skupiny „De Stijl“, dokonce i sochaře Vantongerloa. Zde byly uspořádány Doesburgovy přednášky a díly se připravily k tomu, aby Doesburg sem přišel své působení.

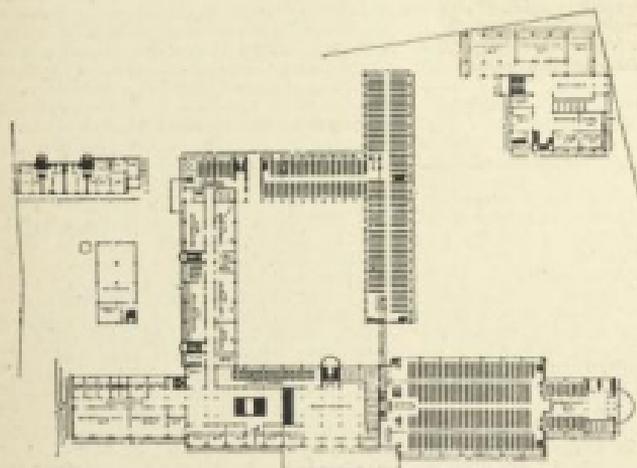
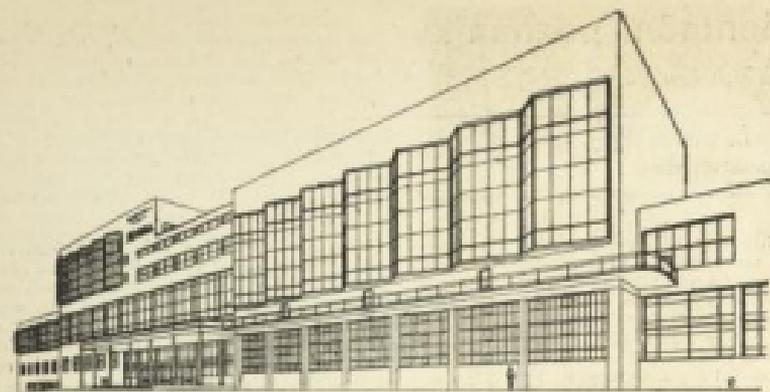
Van Doesburg se větil znovu do Vímarsu r. 1921, aby tu, povzbuzen pozváním W. Gropia, Adolfa Meyera a jiných, uspořádal kurs, jež navštěvovalo 39 lidí, většinou podučačů „Bauhau“, kde tehdy všechno vyučování bylo

ve stavu anarchie. Není třeba připomínati vív, jakým tehdy „De Stijl“ působil nejen na „Bauhau“, nýbrž v celém Německu. Získovali probouzí se o toto hnutí zájem i v Československu, kde Doesburg konal, v Praze a v Brně, na podzim 1924, přednášky jako host „Devěťtálu“. Podobný zájem probouzí a pozoruhodným způsobem působí hnutí „De Stijl“ také v Itálii a ve Francii. Ve Francii byly uspořádány tři důležité výstavy: první v galerii „L'Effort Moderne“ u Léonce Rosenberga (1922—23), druhá na speciální škole architektury v Paříži a r. 1925 v Nancy. Pařížská výstava dala poznati mladým francouzským architektům ideu a realizace umělců ze skupiny „De Stijl“ a hlavně dva architekti, Mallet-Stevens a Le Corbusier dovedli se poučiti na této bohaté a názorné výstavě.

V mezidobí několika let, kdy působnost „De Stijle“ šla se mimo Holandsko, uprosněnilo se ve vlasti několik autorů zásadám „De Stijle“; někteří upadli do dekorativní apikace (Huszar), jiní do merkantilizmu; všimno odpadlíky jsou V. Huszar, architekt Husebrecht Hoste (Belgie), arch. Jan Wils (s hrozným amsterdamským stadionem), a sám arch. J. J. P. Oud, jenž stal se následovníkem neoklasických principů Beutagových a van de Veldeova Jugendstilu. Z důvodů spíše politických seš odborných Robert Van t'Hoff, jeden z hnutí nejoddanějších architektů, zanechal architekturu docela.

Umělcům skupiny „De Stijl“ bylo zájmovi nejen v oboru architektury, sochařství a malířství, nýbrž i na poli literatury, poezie a hudby. Básníci, v Holandsku redakční včech revuí odmlatí, našli pohostinství v časopise „De Stijl“. Od r. 1920 lze nalézt v tomto časopise básně I. K. Bonseta, Antony Koka, Hanse Arna, Hugo Bala a j. Byl tu rovněž publikován literární manifest „De Stijl“ jej prvním hlasem, jenž vedl obdiv k architektuře Sant'Eliaho, o níž napsal krásnou studii J. J. P. Oud do jednoho z prvních čísel časopisu.

V Německu se rovněž utvořila skupina „De Stijl“, jejími účastníky byli: Peter Rühl, malíř, Max Burchartz, malíř a architekt, Adolf Meyer,



B. A. & A. A. Vesnin
 B. A. u. A. A. Vesnina
 Lenínská knihovna v Moskvě
 Bibliothèque LENINE à Moscou
 Lenin-Bibliothek in Moskau

architekt, Mies van der Rohe, architekt, Werner Gropius, inženýr a architekt, a j.

Jak z uvedeného je patrné, měla činnost „De Stijl“ značný mezinárodní ohlas a význam a získala záhy spolupráci zahraničních autorů.

Druhá perioda, ve Francii, od r. 1912 upoatá, je především periodou architektonic-

kých realizací, následujících po hlubokých studiích, konaných ve stanoviska konstruktivních možností. Po periodě exklusivně racionální architektury (Berlage) hledaly nové gestorce jednotu mezi ústou konstrukcí a výtvarnou tvorbou. R. 1921, C. van Doesburg, G. Rietveld a Theo van Doesburg prozkoumali



Cesar Domela Nieuwenhuis

Konstrukce 6 — Construction No 6 —

Konstruktion Nr. 6 — Constructie No. 6

specifické elementy architektury a ukázali reálný svět svých prací v síňích galerie „L'Effort Moderne“ v Paříži. Zároveň uskotočnili praktický nový architektonický názor. Opustili svět Euklidovský, aby rozvíjeli plastický nevoučtenost. Ještě před období „De Stijl“ bylo založeno na principech NEOPLASTICISMU, jež sledoval přinejmenším Piet Mondrian, a jež byl jasně vyložen v časopise „De Stijl“, druhé období, počínající r. 1917, byla založena na principech ELEMENTARISMU, jež byly rozvíjeny Deonstru, jeho iniciátorem, v posledních ročních „De Stijl“. Jednou z realizací, jež poskytuje názor o tom, co jsou základy elementarismu, jest úprava veřejného sídla (kino a dancing) v domě L'Aubette ve Strasbourg.

Druhá perioda nebyla rovněž dobou nároku. Mnozí se spolupracovníků „De Stijl“, hlavně duchovní „aktivisti“, postavili se do opozice proti myšlence elementarismu a napadli osobně jejího iniciátora. Mluvilo se o „novém baroku“ a pod. Pozdě se utvořily dvě skupiny: I. skupina neoplasticismu, s Mondrianem jako náčelníkem, a II. skupina elementarismu bez náčelníka, ale odřevaně entuziasmem svého iniciátora.

Neoplasticismus našel svůj bojovný orgán ve francouzském časopise „Voelux“, redigovaném Del Marlem, a v Holandsku v internacionální revui „J 10“. Zde zahájil Mondrian útok proti záměrnému elementarismu, obhajovanému v „De Stijl“ počínaje Helem 73—74, a vyloženým zde v několika manifestech a článcích.

Obě strany — neoplasticismus a elementarismus — v druhém stavu, vytvořily se takto:

NEOPLASTICISTÉ: Piet Mondrian, malíř, G. Vantongerloo, sochař, V. Huisar, malíř, A. F. del Mar, malíř a dekorativní skladatel Van Doescher (1916—19).

ELEMENTARISTÉ: Tl, kdosi záměrně věrní „De Stijl“, jež se stal orgánem elementarismu: Theo van Doesburg, malíř a architekt, C. van Besteren (od r. 1922), architekt, G. Rietveld, architekt, W. van Leuden, architekt, Mies van der Rohe, architekt, Vordemberghe-Goldenwart, malíř a architekt, Alberto Sartoris, architekt, César Domela, malíř (od r. 1924), J. K. Bonser, Antony Kok, Evert Rinaema, básník, Brancusi, sochař, Georges Anthel, skladatel a vynálezce orchestrálního stroje, Werner Gähf, indonaj, Peter Röhl, malíř, F. Kiefer, sochař, a jiní.

2. elementarismus a jeho vznik

Základní poloha přírodní struktury jest ve všem, co nás obklopuje, podmíněna polohami vertikální a horizontální. Celý mechanismus každodenního života je založen na tomto ortogonálním systému. Životní funkce (státí, křehčí, ležeti, pohybovati se z místa na místo, sedliti at c.), tedy vše, co se vztahuje k architektonické struktuře, je rovněž založeno na tomto systému.

Když utryčlený rytmus soudobného života postupně potlačil všechny intervaly, elementární formy se musely objeviti. Architektura, usměrnění a této myšlence, nemá, aby vyplývala svou dobu, než přímkou a horizontální a vertikální plochy. Elementární prostředky malířské a architektonické nebyly aplikovány libovolně, ale jsou redukovány řady psychologických, biologických a ekonomických úvah. Přímkou odpovídá rychlosti moderního oběhu, horizontální a vertikální plochy vyhovují minimální manipulaci a nejprostším funkcím života a průmyslové techniky.

Je pravda, že tyto linie a plochy vykrývají se zejména v strojích v sdělovacích, zobrazených a zakřivených způsobech, ale přesně a zde převládá základní přirozená dualita horizontality a vertikality. Když taková dualita nalézala svůj výraz v podrobnostech a v jednotlivostech právě tak

Časopisy • Revue •

Šaldův zápisník. Vychází měsíčně mimo prázdnin. Nakl. O. Gergl, Praha-Smichov 222, 223. Ročně 30 Kč, číslo 3 Kč.

Tvorba. Vydavatel Josef Hora. Redaktor J. Fučík. Vychází týdně. Redakce a administrace Praha XII. 1890. Číslo 0 60 Kč.

Dav. Jediná revue slovenské avantgardy. Vychází měsíčně. Adresa VI. Clementis, Bratislava, Konventná 10. Předplatné ročně 22 Kč.

Nové Rusko. Redakce: VI. Procházka, Jan Koztophil. Praha II. Spálená 7. Ročně 25 Kč, pololetně 15 Kč, číslo za 2 50 Kč.

Avantgarda. Měsíčník studentů a dělníků. Ročně 10 Kč. Číslo 1 Kč.

Starba. Redakce: J. E. Koula, O. Starý, Karel Teige. Praha III. Kolkovna 3. Ročně 90 Kč, číslo 9 Kč. Vychází měsíčně.

Výtvarné snahy. Praha VII. Na Rokosce 14. Ročně 60 Kč. Vychází měsíčně.

СОБРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА. Redakce: Ginsburg a Vesnin. Moskva 68, Novinskij bulv. 32. kv. 63. Ročně 10 rublů. Číslo 2 50 rublů.

bauhaus. red.: hannes meyer & ernst kállal. čtvrtletník. ročně 7.20 mk. dessau, zerbsterstr. 16.

Index. Leták kulturní informace. Red. B. Vaclavík, Brno, Josefská 25-27. Číslo 2 Kč, ročník (12 čísel) 24 Kč.

Typografia. Praha I. Baženišské nám. 7. Měsíčník. Roč. 60 Kč, číslo 5 Kč.

De Stijl. red. Theo van Doesburg. Administrace: Kort Raperburg. 10. Leiden, Holland. 12 čísel 3 dolary.

Literární reviny. Nakl. Pokrok v Praze. Čtrnáctideník. Číslo 1 Kč.

Monde. Týdeník pro literaturu, umění, věda a sociální otázky. Paris IIe. 144, rue Montmartre.

Internationale revue I 10. Red. A. Müller-Lehning. J. J. P. Oud. Moholy-Nagy. Adresa: Amsterdam Centrum, Leidseche Gracht 48. 10 čísel za 10 fl. hol.

ABC. architektonická revue. Redaktoři: Hans Schmidt a Mart Stam. Basel. Grenzacherstr. 32.

Das neue Frankfurt. Měsíčník pro moderní tvorbu. Red.: Ernst May, Fritz Wichert, dr. J. Ganner. Nakl. Englert und Schlosser. Frankfurt a. M.

Der Sturm. Měsíčník pro moderní umění. Herwarth Walden, Berlin W 15. Kurfürstendamm 53.

Kritik revy. Red. Poul Henningsen. Sundvaegst 47, Kodaň.

Cahiers de l'Étoile 15. avenue de la Bourdonnais, Paris VIIIe. 6 čísel ročně pro ČSR 30 frs.

jako v kolektivní produkci (doba a slo, statické a dynamické, opoz a blýskno).

Koncepcí klasického umění zakládá se rovněž na této dualitě. V malířství se jí podrobují kompozice se sjezem i kompozice abstraktní. Lidský duch, deformovaný již symetrií právě tak jako dvojnárodností, usiloval spirituální hodnoty s přírodními.

Přítiv primordálních (prvotných) hodnot skončil chronickou dekadencí.

Moderní slovík sloužil úplně své vztahy k této epoše. Ačkoliv slívil mechanismu moderního života a divě si jin sloužil, jeho duch ne participuje. Vidí vesmír jen v průmětu a příčném řezu. Ažil by se separoval od světa, osvobodil se od světa spirituelně. Vesmír je mu toliko systémem vztahů. Našel jej v novém rozměru. Sestrojuje si z rezidu starého světa nový a proti ortogonálnímu systému klade lichomorácnost.

Škání dimenze neruší toliko náhledy prostředky ortogonálního výrazu (v hudbě, architektuře, v malířství, v sochařství, v tanci a p.), nýbrž probouzí současně novou optiku a fonetiku; tyto elementární obrazy mají svůj ekvivalent v relativně, v nových výtvarných o hmotě a v názoru o bezhraničnosti inteligence lidské bytosti a její tvořivé iniciativnosti.

Opozice náboženským dogmatům a absolutismu, elementarismus chápe život jako ustávanou transformaci a duchovou aktivitu jako kontrastní fenomen.

Elementarismus usilí se sjednotit v nové formě výraz dvou náhledů faktorů naší reálné aktivity, totiž klidu a pohybu, času a prostoru.

Elementarismus usiluje čas jako důležitý vektor výtvarného díla; tak se dostala také filmu, hudbě, divadlu stejně jako výtvarnictví a architektuře nových možností.

Elementarismus patří kompozici, dekadenci,

Industrialisovaná architektura

Poznámka ke knize H. & B. Rasch: Wie bauen, 1929)

K. Teige

Knize bratři Heinze a Bodo Rasche, těchto dvou nových a slibných architektonických talentů, kteří vypracovali řadu návrhů obytných i veřejných staveb pozoruhodných svou konstruktivní umělostí, předchází teoretická předmluva, dokazující jasně a přesně nutnost industrialisace stavebnictví a výhody z ní vyplývající, kritizuje případně aktuálně nedostatečnost a předstírá farnost stavebnictví. Podstata výrobního procesu industrialního přechází se naprosto podstatě tvůrčího procesu uměleckého. Umělecká tvorba opírá se o řemeslo; produkuje se unikátní zamýšlené formy; je to protiva standardu a průmyslové serie. Dodnešní „umělecká“ architektura je s rozložením Michelangelova; proto v ní převládá intence plastická, sochařská nebo malířská, nad stavební, užitek a technickou. Takto založená architektura mále ovšem jen nepříjemně používá nových technik, materiálů a konstrukcí. Vidíme, že umělci-architéti sahají často k moderním stavebním metodám, nicméně však nedovedou záplna vytěžit a využít jejich možnosti, protože se opírají o farnostnou, nikoliv o průmyslovou zkušenost. Užívají moderních materiálů a technik, železných, ocelových či betonových konstrukčních systémů k výrobě unikátů, ačkoliv podstatou nové průmyslové techniky je serie; užívají výrobků moderního průmyslu pro farnostnou koncepci stavby; technika je jim prostředkem architektonické modelace; staví betonové unikátní sochy a kulisy. Používají tedy moderních technik nikoliv pro jejich možnost ekonomisace a serie, ale protože dovolují, dokonce spíše než staré stavební materiály a způsoby, volnou artistní hru, umožňují realizovat nekomplikovanější kaprice výtvarné fantazie; beton je velmi tvárný a trpělivý. Logické použití a konsekvence využití nových průmyslově obráběných materiálů, racionální řešení konstrukcí — to vše vylučuje architektura jakožto umění. Zde není již místo pro ná-

skledky Michelangelovy. Industrialisovaná stavebnictví odlišuje se od starého „stavebního umění“ ostatně také tím, že forma není cílem, dále tím, že jeho produkty neaspírají na věčnost. Parthenon a gotické katedrály jsou stavby pro věčnost; totiž po dobu trvání uměleckého účelu a světového názoru, jehož jsou výrazem. Utilitární stavby, tedy i obytná architektura, musí však být co nejproměnlivější, ješto požadavky na ně kladené jsou, v souhlase s prudkým tempem dnešního života, v ustavičné výrobové proměně; nemohou tedy být zastřešeny „uměním“, t. j. petrifikací a neproměnlivostí.

Z dosavadních konstruktivních výkonů uvádějí autoři jako rekordní jednak Freyheimův projekt mostu u Brestu a oblouky o rozpětí 190 m. A. a G. Perretův stělicový magazín H. Esders a především konstrukci mostu Fifth of Forth přes East River ve Škotsku. Naproti tomu systém visících a zavěšených konstrukcí, podstatně neekonomičtější, je dosud tepce v počátcích. Čínské provazové mosty, lanové dráhy, Brooklynský most a především konstrukce pavilony, které přepíná několik čtvercých metrů a odolává náporům větru a zatížení těžkým hmyzem. Moderní architektura dosud málo využila možnosti „příkladu pavilony“. V tom smyslu možno uvést jen projekt školy od Hansese Meyera a H. Wittwera v Basileji se zavěšenými terrasy, Lisátského návrh řecké tribuny a zejménaž kolektivní projekt architektonické fakulty Wchuteleu v Moskvě; restaurant na převážném dšalci nad mořem, jehož budova a terasy jsou zavěšeny k této škole. Autoři knihy, bratři Heinz a Bodo Rasch pracují řadu návrhů použití podobných konstrukcí. Vycházejí od principu stanu. Přeměňují stan ambulantačního cirka ve velký sportovní stadion prostředím, že vztyčují stožáry, nesoucí zavěšený plášť stavby, venku a nikoliv uvnitř, čímž získávají velký, ničím nerušený prostor. Na tomto principu zakládají i svůj projekt stožárových domů jako dnes poslední konsekvence železného skeletové stavby.

Knihy je vypravena velmi bohatě; po-

HEINZ UND BODO RASCH: WIE BAUEN? (Akademischer Verlag, Stuttgart.)

drobný a četný materiál obrázkový, dále stejně podrobný popis a posudek jednotlivých materiálů a soustav, instruktivní výklady, číselné údaje, recepty konstrukce ploché sfery a. j. — to vše čítá z knihy neobyčejně cennou teoretickou a zároveň technickou a praktickou příručku moderního stavebnictví.

Pierre Minet

Za mýma zavřenýma očima první láskání se probouzejí s dnem

•

Rozervučení pobíleli otvírají své srdce a rozrypnou nostalgii

•

Dětičtí švábci anekdot klouzají nehláskně po rozkošnickém laně

(Prof. J. Seifert)

p a n o r a m a

FRANÇOIS BERGE: LA FILLE AZÉQUE. (Au Sans Pareil.) Od dob surrealismu je velkou modou literární směravecťví. Vypravují se sny i polospny bédní, dobrodružné a banální. „Astécké děvče“ je kniha, která vypravuje polospny. Či sem polobédní, který ostatně vždy je literaturfe nejpřístupnější. Vypravování poněkud nespočívá se symboly a se zmínkami osob, v nichž spočívá tajemné kouzlo snů, sen, který posléze přece končí dobře, probuzením: polibky a objetí ženy, která se ostatně o sny a symboly málo stará. — e.

„NEGR“ **PHILIPPE SOUPAULTA** (vyd. Aventinum) je podivuhodná kniha. Zrodil jej obdiv k vitalitě, nezávislé posty kultury, a perspektivy takto říšho života objevují dimenze života vůbec, nezakalené do relativních a šerých, společností jediné vmečovaných hranic. Proto křtí Soupaultova kniha lyrickou životní intenzí, ale ne lyričnou úrké vratvy sensibility, nýbrž samých dimensionálně vmaných záklád života. Po některých dosti klasicistických záložných dílech Soupaultových je podivuhodná ryze moderní kompozice, jež kvádry intenzivního posádní a produktů staví v lehkou stavbu,



Robert Delaunay (1885)

Kresba - Dessin - Zeichnung

pinou dobrých poetických nápadů a čistě průzračnosti. B. V.

ELISHA K. KANE: Gongorisme and the Golden Age. Don Louis de Gongora Argote, svými současníky nazývaný „Labut z Cordoby“, „Knížetem lyrických básníků“, „španělským Homerem“, básník intenzivního a ryzeho lyriismu, je symbolem nejvyššího napětí a odstranění všech brzdících prvků v umělecké tvorbě, symbolem osvobodění díla od předšitých regulí. — Intenzita Gongorova lyriismu je v dějinách světové poezie opravdovou vzácností. Zajímavá kniha E. K. Kane o gongorismu je nejdůležitější studií, která o tomto thematic byla dosud napsána. Vedle rozborů díla Gongorova a ocenění jeho slovesné, slohové a syntaktické revoluce, která čítá z Gongory před-

chůdce Šesté poesie Mallarméovy, uvádí tato kniha i předchůdce gongorismu v španělské literatuře od XIII. století; sledává rovněž gongoristické charakteristika v budbě (Juan Budo), v architektuře (španělský barok), sochařství (barevné plastiky Alonso Berruguetta, Juana de Juni, Montanese, Alonca Villabrille, i v malířství (Morales, Greco, Goya). Vývody knihy vymývají v odsouzení barokismu. Avšak významnější než stavebiško knihy je bedlivé prostudování materiálu, které může dobře osvětit zajímavý problém gongorismu.

H.

MICHAEL ARLEN: LILY CHRISTINE (Hutchinson & Co. 1939). Michael Arlen je rodem orientálec (jeho skutečné jméno je M. Konyoumdian) a národním snob. Žije v anglické společnosti a má pro si shovívavý a odměný obdiv outsidera. Před čtyřmi léty vydal knihu povídek s absurdním a lyrickým prologem a pojmenoval ji *May Fair*, a někde nedošel pokakdli omezo stupně absurdnosti a knihy jako právě tehdy, všechno co rapal před tím a potom mohlo by být též název, který by je stvořil a elegantní londýnskou žertví *Mayfair*. M. A. dovědli vytvořit šest knih. Jeho novely se situaci a minimální akci a s rozhovory, když právě nejsou zanechány snobské, mohou být proto zasměně a stejně kapitoly románů; ale je špatně, že si tvrdí vyplňovat mezeru introspektivními reakcemi. Tak Lily Christine je obklopena malými příběhy, kteří právě jen „znají“ a jediný dojem živosti, který poskytl, je hysterie. Samotná Lily Christine je však živá ševčí, básnická skutečnost, ročníkový protivník měřičky ženy. Kniha je historii jejího manželství, rozvodu a konce. Konstrukce je konvenční a jazyk je dokumentární pro rok 1938.

—1

NEJFOROVĚJŠÍ BOTY NA SVĚTĚ. V „Právo Lidu“ (27. 1. 39) píše A. M. Pila o novém vydání Bieblova „Zlomů“. Obsah, stavovská a úsudky tohoto referátu nezajímají ovšem nikoho na světě, tím méně naše čtenáře. Avšak sloh tohoto článku ukazuje cosi příznačného, co stojí za zaznamenání, jako se domníváme, že sloh je výrazem způsobu myšlení, že „sloh, ten ševčí“. Nuže, v Pílově verbalistickém referátu čteme: „... v jeho (tzn. Bieblův) tvůrčí fyziognomii (? je by fyziognomie měla plodit a tvůrčí schopnosti) jest cosi mlčky podléhajícího, vážně neurčitého.“ Ach, chováte se gasecká bítvle na horizontálním obzoru našeho literárního písemnictví, novinářský Bieblů, tak konvenčně nadané extravagantně výstřední a ex-

centricky odlehčenou imaginativní obrázkou, proč manifestujete a projevujete, ukazujete a demonstujete na grandiózní velkolepých a imbecilních (udržím se věru na řici po česku) větech a frázích svých rozjímavých meditací všechnu takhle osudovou a duchově spíše sněžní nádhernou splendorovost a svrchovanou superaci své pseudopronikavé a hipnotizující soudné kritičnosti? Koupíte-li si francouzské slovník či lexikon citích slov, za sobotě, který vám bude zajisté ochotně vést, vyhněte se takovým botám či blamám. Možná také, že později, až jak poněkud proniknete do vím sezónních končin vědy o umění, nabudete již označování postivismu, který jste právě popsal pár let před tím, než byl Bretonem formalován surrealismem, za dílko tohoto surrealismu, jak jste omylem učinil ve svém duchaplném referátu o premiéře Ribémont-Dessaignes: „Kata a Peru“ v Osvobozeném Divadle.

H.

PAUL SELVER: AN ANTHOLOGY OF CZECHOSLOVAK LITERATURE. (Regan Paul, Londýn 1939.)

Kniha obsahuje prómu od Husa po Čapka a poesii od Erbena po Wolkera, ale v celku silnější sbírky je v současném konce století. Hrdinský pokus byl podnětovat s O. Bězousou je podivuhodně, že Selver originálně do si míry rozuměl; jenže teno většek obratů, když není nejen rytmem, který spjí obrasy se slovy, jak je tomu v originále, nýbrž přepne významost a rovnost řetěže. Ze současně, nebo skoro současně poesie, Josef Husa je zastoupen básní „Práce“, která ani rhytmicky a Wolkera „Pořtovní schránkou“ a „Pohřben“. Předkládkám k posouzení dva verše a Wolkera:

„O hears, O gilded mouse, you are too small,
too small,

O coffee you are too empty“.

Walker by je asi vůbec nepoznal.

Bylo by silně předkládkám Nezvala nebo Štefana Současně s Bretonem, nebo Macharem, ale aspoň samostatnějším úsudkem by se dal očekávat od spisovatele, jehož příklady nejsou snad pozbí oficiální produkci zahraniční propagace. V historickém úvodu k anthology Selver věnuje odstavec postivismu a píše v něm: „Biebl a Nezval jsou vědci představitelé módy, která ažko by často překročila a národní, občas aspoň dílčí svědecky o slovní obrátnosti. Ale tak jako tendence, kterou nahradila, je asi symptomen přechodu.“ Ti, kdož vezmou anthology vůbec do ruky, měli by však poel podstatně větší zájem o tyto „symptomy přechodu“, než o zaběhovanou minulost.

Současně s českou anthology byla vydána

Russian Poetry u Martina Lawrence. Ukádky vybrali a přeložili Babette Deutsch a Abraham Jarmolinskí. Je také scavena pod historickým zorným úhlem, ale provedl díl, paměťový, kaňi Jessenem a druhý obsahuje jen básničky porevoluční. —

AD. G. SCHNECK: DAS MÖBEL ALS GEBRAUCHSGEGENSTAND. Stuttgart, Julius Hoffmann, 1928, kniha o moderním nábytku, provedeném podle arch. Adolfa G. Schnecka, prof. stát. württemberské umělecko-průmyslové školy ve Stuttgartě. Mnoho vyobrazení interiérů a jednotlivých kusů nábytku, kování, náb. konstrukcí, půdorysů atd. FRANK LLOYD WRIGHT: Collection LES MAITRES DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE. Paris, Ed. „Cahiers d'art“ 1928. Monografie o současném architektu amerického a jeho díle. Franc. text o 4 str., portréty umělcův a 15 listů s 42 vyobr. pohledů na provedené stavby v Illinois, Buffalo, New Yorku, Chicagu, Tokiu (Japonsko), v Hollywoodu a Pasadena v Kalifornii. Mimo to reprodukováno i 6 půdorysů několika staveb.

РЕВОЛЮЦИЯ И КУЛЬТУРА. 22. (Revoluce a kultura). Michail Šačkov otiskuje tu podrobný a dobře informovaný a informující článek o „Devětsílu“; seznamuje, alespoň povšechně, ruské čtenáře s pracemi J. Seiferta, Nezvala, Václavka, Wolkera, Vančury, Hoffmanna, Teigea, Štyrského, Štmy, Halase, Krejčara, Biebla, Fuřika, Homza a j. Vykládá názory o proletářském umění, o konstruktivismu a poetismu. V závěru mluví se i o Osvozeném divadle, o ReDu i o Frejkově zaniklém divadle „Dada“. F.

E. K. KISCH patří dnes mezi nejlepší představitelů „velké reportáže“. Je proto pozdraveni české vydání jeho spisů, jež v předkladu Jarmily Haasové počal vydávati Pěkokr. První svazek „Prasná brána“, jímž edice byla zahájena, obsahuje drobné próxy žurnalistické, na nichž Kisch začal svou dráhu. Vidíme tu již v zárodku jeho světlé reportérství, jež vám zde ukazuje Prahu z málo známé stránky. S tím větším zájmem možno hleděti vsiř jeho velkým reportážím ze všech konců světa a zejména též z SSSR. B. V.

LUB. MITZITCH vydal své senitistické manifesty „evropského barbara“, jež známe z četných překladů, též českých, francouzsky v Paříži u Josvea (Hardi! A la barbarie) a kresbami Branka V. Polianského. „Nekrolog“ mu k tomu napsal M. Mé-

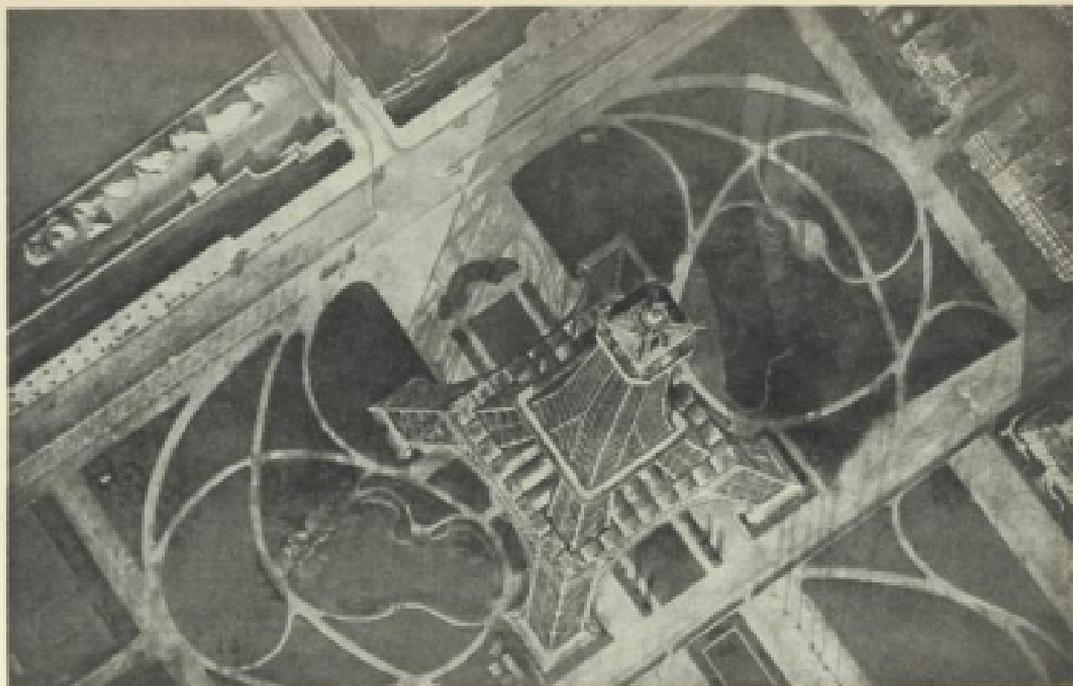
tèque, „Zem akademie smrtelných“ a hrob-ník montparnasský, jenž je nápadně podob-nem samému „pohřbenému“ emigrantu z SHS. B. V.

LA REVUE FRANÇAISE DE PRAGUE. 38-39. Jubilejní číslo, věnované desetiletí ČSR. Jubilejní obsah málo zajímavý, nekritické oslavné články, srovnávací fráze o česko-francouzském přátelství. Jak bez stanoviska a bez soudnosti, v neobjasně-šim eklekticismu mohou býti redigovány podobné listy, ukazuje článek p. Winklera o výstavě soudobé kultury, kde se píše o výtvarné sekci této výstavy a chválí se jed-ným dechem „avec un plaisir toujours plus vif“ práce Frolkoy, Pištělkovy, Gutfreundovy, Schovánkovy a Z. Braunerové — což jsou zároveň jediná zde uvedená jména. V tomto jubilejním dvojčísle jsou články H. Jelínka o Sovovi a Šfezinovi (s ukázkami překladů obou básníků), článek K. B. Jiráka o Janáčkově: mají pozitivní infor-mační cenu. Je tu rovněž, v předkladu po-hřichu, jak tomu v podobných časopisech bývá, tuze nepřesném, výtah z Šaldovy kni-hy „O nejmladší české poezii“ dvě zkrácen-é kapitoly o Wolkerovi a o poetismu. Tato Šaldova stať je zkomolená překladem a dokonce uvedena redakční poznámkou do-sti nejasnou, že jež „po krásném článku pí. Junia Letty, jenž vyšel dříve v témže časopise, úsilí F. X. Šaldy nemůže zůstatí lhotejnou čtenářům“. Po pí. Letty (která napsala několik zpátečnických a nepovrch-nějších článků proti české i francouzské moderní literatuře v „L'Europe Centrale“) — F. X. Šalda! Takováto urážlivá sdrůvo-vání a srovnávání nelze trpět ani redakčním oficiálně informativních listů. —

VÝTVARNÉ SNAHY (X., 3-4). Řada re-produkcí obrazů Bohumila Kubisty, iniciá-tora kubismu v Čechách, zemřelého před de-síti lety doprovázena článkem Fr. Kubisty malířova bratrance, o estetických názorech zesnulého malíře. Dále: reprodukce krásné-ho Picassova ztížení a podrobné reprodukce vynikajícího B. Fuchsova Hotelu Avion v Brně. — Z článku J. J. Ouda: „Kam vede nové stavitelství“ citujeme (to na adresu za-stanců „umělecké“ architektury): „Budme velkodušní: přenechme zatím umění do mi-nula orientovaným idealistům: národnímu umění a ochraně domova, uměleckému prů-myslu a domácímu umění. Mají už tolik ne-příjemnosti se svou nešťastnou láskou. — Konám svou práci, jak myslím, že ji čestný člověk konat má. To je: neobětují pohodlí



Fernand Léger (1928)
Zátill - Nature morte - Stilleben



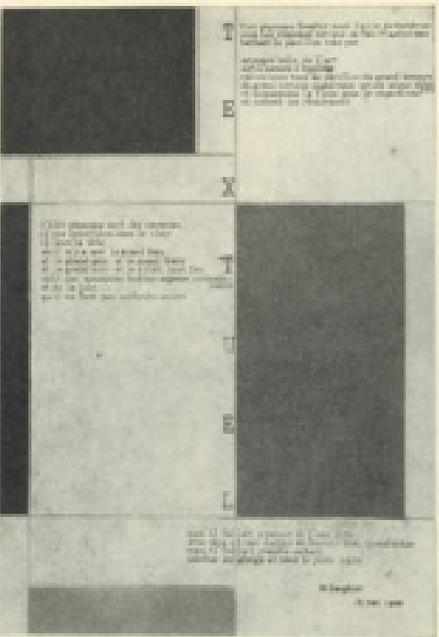
Eiffelova věž - La Tour Eiffel - Eiffelturm.

Čládek „Bauhaus“

Effellia, tři listy jako jedna síla. Letecký výhled Eiffelky, reprodukováný na str. 222 nalezl redaktor tohoto listu v křesle, ani se jej staral a nepočítal s ním. Oběhlo v časopise „Illustration“, kde byl otiskán jako dvoustránková velká příloha. Byla to jedna fotografie s epikou balonových, s káňáků ležtí aeroplánových, mládek Pallia. Byla rovněž, jak jsem psal dříve, reprodukována v našem měsíčníku v literární příloze Pallia, známá v „Illustration“ reprodukována jsem v 1925 v časopise „Scherer“. Obraz jej převzal Le Corbusier a přetiskl jej v jednom z posledních listů „L'Esprit Nouveau“, a posléh v knize „L'art décoratif d'aujourd'hui“ na obálce a na str. 149. 16. 1926, včty s uvedením „Photo Scherer“ (5) Nym, v Osmalstřední knize „ART“ D. 1928 nalezl nás Delaunayů obraz, jež pro zajímavost uvedl reprodukovana síla.

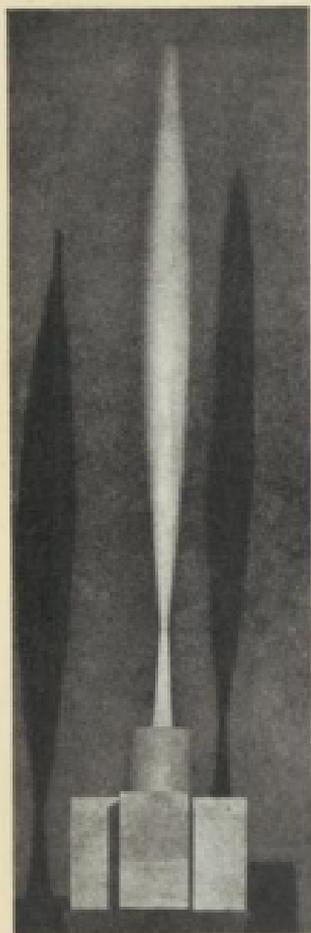


Robert Delaunay (1925)



Piet Mondrian & M. Seuphor:
Obrazová básně
„Tableau poème“ or „Manuscript Illustré“
Bildgedicht
(1928)

Obrazová básně v „ART“, „Illustration“ a „Scherer“, vřetování básněmi Seuphorova a mullerem Montierem a Pallia r. 1928 je postava de jiné míry estetičtější a obrannější básněmi ranného období geometrii, a jež 1929-35 (Verval, Te'ge). Seuphor a Montierova však předloží, spíše než ustanovení obrazova básně, takto jakousi reformovanou literaturu: pokud tak jako r. 1929, ovšem ilustrací byla Kerandova. Tejeova čtenářská básně „Co je nepřítomnosti v kaverie“ a „Přítomný“ r. 1924. Portlmanův list jež dělá se foto a typografickými nebo básněmi básněmi, které nikdy ilustrací nějakého obrazu, spíše namozujícího divocem. Montierova malostrana této básně má čtením, moderně, básně, čtení a textu plnosti.



Const. Brancusi (1925)

Plák — L'oiseau — Der Vogel



Const. Brancusi (1926)

Socha pro slepce — Plastique pour aveugles —
Plastik für Blinde

←
Ukážka z knihy

Amédée Ozenfant: ART

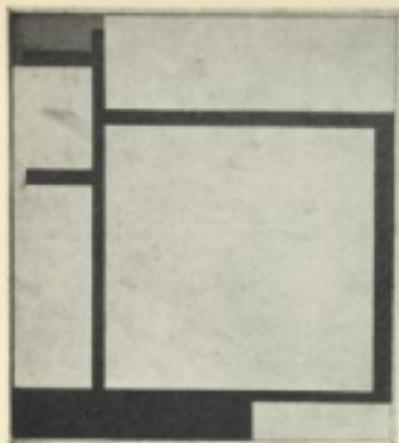
Editions Jean Budry et Cie, Paris

k dostání v Odeonu za 112,50 Kč

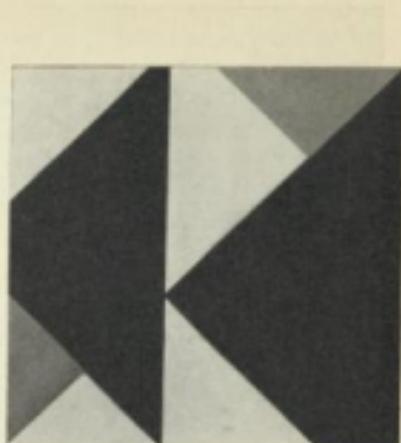
Elementarismus

Neoplasticismus

Elementarismus



Piet Mondrian (1922)
Komposice - Composition - Komposition -
Compositie



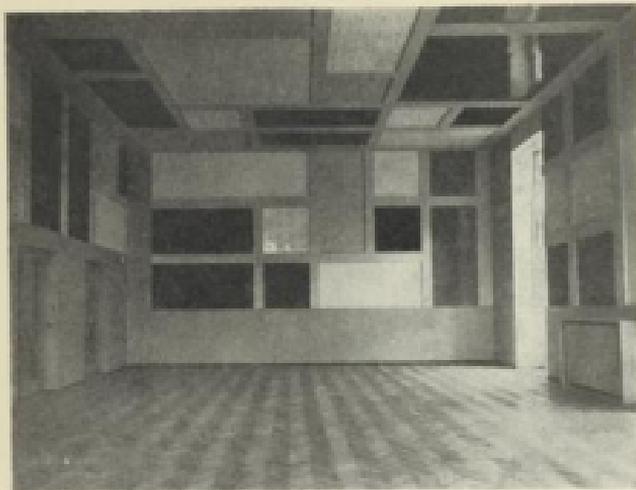
Theo van Doesburg (1926)
Kontra-komposice - Centre-compositie
Kontrakomposition - Contra-compositie

Elementarismus



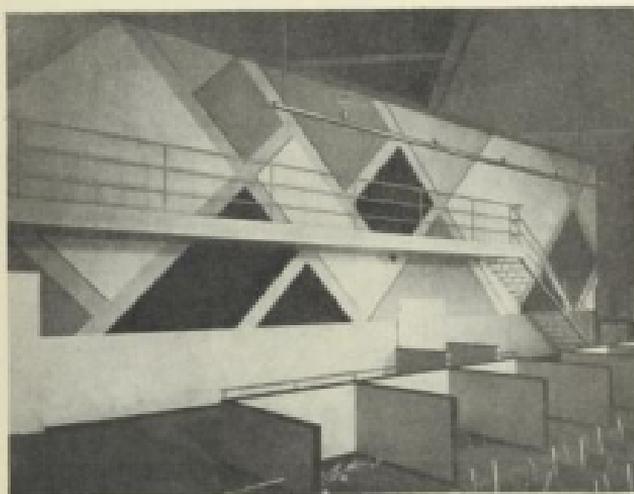
Vordemberghe-Gildewart
(1927)
K. No 52.

Neoplasticism



Slavnostni sala
Salle de fêtes
Festival

Elementarism



Theo van
Doesburg
„L'Aubette“
Strasbourg
1927–1928

Sala kina
Salle de ciné
Kinosaal

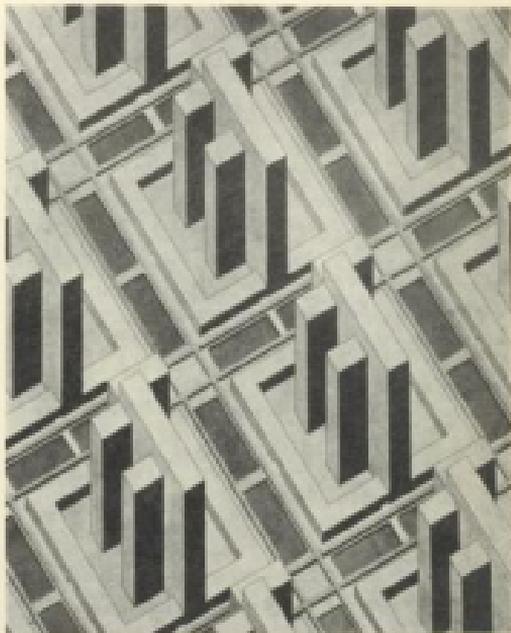
Neoplasticismus



Jan Wils (1927)

Elek obytných domů - Maisons d'habitation -
Wohnhäuserkomplex - Flatgebouw

Elementarismus



C. van Eesteren

Obchodní čtvrť současně velkoměsta
Quartier d'affaires d'une grande ville
Geschäftsviertel einer heutigen Großstadt
Gedeelte der zakenwijk ener hedendaagse Grote Stad



Osvobozené divadlo:

Georges Ribémont-Dessaignes:

„Kat z Peru“ Belle Jindřich Hanzl

Scéna: Jindřich Štyrský

(Théâtre Libre à Prague - Refreitos Theater in Prag.)



Adolf Hoffmeister (1929)

Georges Ribémont-Dessaignes

Lautréamont

Karel Teige

„Konec devatenáctého století užil svého bárníha, (avšak na počátku nemohl zařadit mistrovský dílem, vjbrl musí poslouchati přirodného zákona); narodil se na amerických březích, při ústí La Plata, tam, kde dva národy, když soupežili, osahli se vstříti předníhousi se v hmožděm a vrasením potěky. Kollouva Jhu, Buenos Aires a křehotni Montevideo si podávají přátelky více přes stříbití vody velkého moředu.“

„Chants de Maldoror“.

Báseň konce devatenáctého století, zrozená v Montevideu, vstoupil r. 1867 na evropskou perzinu v Bordeaux. Uprchl z pamp a divokých krajů své vlasti, unikl své rodnině, přitahován velikým světlem Paříže: přepul starý Occin, který odevdy a navždy miloval, a přibyl do Paříže v srpnu 1867, v dnech, kdy zemřel Baudelaire. Snad stin Baudelaireovy smrti přivlekal ze zmočinských krajů do Paříže nového básníka toho rodu, jenž po „Květech Zla“ zbírně nejpřílišnější více zla, zosobněného v Maldorovu, a poděpěl se jistěm hrěšiny z románu Eugéna Sue: Comte de Lautréamont. Paříž v těchto letech, „capitale infâme“, je plná kontradikejí: tu povolna a jiné rychleji mezi baudelaireovské pařížské obrazy: baron Haussmann proráhl velká bulváry, přestavuje, překresluje fyziognomií Paříže. Na Champs de Mars jsou vztýčeny J. B. S. Krassem a mladým Eiffelem ležící a skleněná konstrukce galerií „Soľňové výstav“. Život této nové Paříže maluje Manet a Degas; v Café Guerbois, na nároží avenue Clichy a bd. des Batignolles se scházejí jejich druží, impresionisté. A je to zároveň doba, kdy parnasismus a akademismus dostává se k sepyjnitějí vládě: studená, davnostní, monotonní forma, která poslední zdegeneruje a velkou oficiální slůvou v didaktismus a maloměšticou mravokárnost, sentimentalitu a vulgaritu takových Sully Prudhomme a François Coppéého, v nešťastnějším úpadu poesie.

Rok od smrti Baudelaireovy a deset let od vydání „Fleurs du Mal“ nedá se na povrchu literárního dějů ještě ani tušit reakce proti parnasismu, ještě i období třetí republiky zahrnuje slůvou a poetami Leconte de Lisle, jenž po smrti Hugově dědí jeho křeslo v l'Académie française. Heredu, Coppé, Prudhomme: Verlaine začíná pod protektorátem parnasismu: jeho Poèmes saturniens“ jsou „vers émus très froidement“, a následně v nich nalézá vteky poetické teorie Leconte de Lisle. Mallarmé začíná jako

baudelaireovský parnasista. Ostatně, podějí jest i Rimbaudův „Dormeur du Val“ také ještě dílem parnasistické palety. Ze vliv parnasismu trvá téměř až do předvečeru světové války, převládá se v něm v věch symbolistů a dokonce i v Apollinairových „Alcools“.

Reakce proti parnasismu začínala jinde a s dálky. Již v padesátých letech znal někdo monmartreský monologický pepěvek „Le Mareng sur“ a jiné monology Charlesa Crosse, velkého a dokonale zapominaného básníka, o němž Verlaine prohlásoval, že jsem a Rimbaudovi věřil, že je, a Rimbaud sám věděl, co věřil Crossovi, jehož některé básně v prose mohou býti pokládány za antioipaci „Záhlešků“. Přihlídneme-li pozorně k chronologii literárních událostí, můžeme výtrpek prosody, který nese „Opětí koráb“, počátek symbolismu jakožto tažení proti parnasismu, posunouti do doby o několik let ranějši, před Rimbaudem, Verlainem, Mallarméem, jejichž počátky jsou ještě poznamenány parnasismem, přitělpřed „Les Amours jaunes“ Tristana Corbière, před „Pohytem v pekle“ a před Crossovým „Le Coiffeur de Santa“ vycházejí roku 1868 „Chants de Maldoror“ (I. zpěv): a to je více než reakce proti parnasismu, více než počátek symbolismu ať ke kubismu, dadaismu a surrealismu, básnický zázrak, mizecek a nějaké proklaté, zlověstné a přece děmantové zářící hvězdy, jenž dopadl uprostřed nejtemnější noci, v předvečer výbuchu Komuny, na dlabku Paříže.

Všechna písníni po životopisných datech a po dnech Lautréamontových, do zedina zaprosto úbohých a mlhavých, nepřinesla mnoho výsledků: vše, co o Lautréamontově životě víme, jak zaznamenáno v knize G. & A. Guillot-Muñoz: „Lautréamont a Laforgue“, vydané v

Montevideo r. 1925. O údaje této knihy opírá se také životopisná a povahopisná Soupsaultova studie o Lautréamontovi, připojená k soubornému definitivnímu vydání Lautréamontova díla v nakl. Au Sans Pareil r. 1927. Je třeba podotknouti, že některé nové údaje a domněnky Soupsaultovy (jako na př. identifikace osoby básníkovy s osobou tehdy známého politického komunikačního řečníka Ducasse) neprokázaly se být správnými.

V knize essay a manifest „Les Pas Perdus“ konstruace A. Beoton: „Máme-li mluvit o Lautréamontovi, můžeme se držeti toliko jeho díla.“ Nule, životopis jeho díla, historie, které byly sdíleny „Zpěvům Maldororovým“, knize milované a neznámé více než kerikolův kniha již, zapadlé, neznámé a s oddaným nadšením opřované, po nadeset let téměř nepřístupné (tak jako dodnes, po více než sto let, jsou téměř nepřístupna díla Safova) a v posledním desetiletí vydávané v nových a nových vydáních, mohou nám pomoci zakredit úlohu Lautréamontova díla v dějinách poezie naší doby, opatří rozsah a pole jeho vlivu a dosah jeho šíření. Připojte-li k datům edicí Lautréamontových knih i barvu doby, vztahnou k příslušnému letopočtu, ukáže se tento chronologický výpis velmi výmluvným:

První ze „Zpěvů Maldororových“ vychází anonymně r. 1868. První úplné vydání s nakladatelství Lacroixova, které nepřílohu vůbec na knihkupecký trh a z něhož existuje jen několik desítek autorských exemplářů, je z r. 1869; je to jediné úplné vydání, jehož se Lautréamont dožil. Náklad tohoto vydání je poslán na knihkupecký trh teprve r. 1874, je to první úplné vydání, jež přichází na veřejnost širší ruky po básnickové smrti. Roku 1892 vychází nové vydání nákladem Louise Genouxova, společně a nástupce obchodně ztroskotavěho A. Lacroix. Ani toto vydání, v době nejsilnějšího rozmachu symbolismu, nezbudilo větší pozornosti. Teprve r. 1920 doporučuje Cesdras v nakladatelství „Société“ uspořádání nové vydání. Další, čtvrté vydání je nákladem edice „Au Sans Pareil“, kdež posléze r. 1927 přelí Philippe Soupsault vychází definitivní Souborné dílo Lautréamontovo: „Chants de Maldoror“ i „Poésies“, v jednom svazku. Pokud se týká „Poésies“, dává Lautréamontov výtiskovosti tuto předmluvu ve dvoustránkové brožurce vlastním nákladem půl roku před smrtí, v květnu r. 1870, pod svým pravým jménem. Tyto dvě brožurky nalezi v Bibliothèque Nationale Rémy de Gourmont. Roku 1912 je tu opisovatel Valéry Larbaud, jenž zamýšlel poštěji je publikovati. R. 1920 je tu opisoval André Beoton, jenž je publikoval v 1. a 3. čísle svého časopisu „Littérature“. Této literární revui přísluší

vlastně zaslaha, že objevila Lautréamontova dneška. První nové vydání vyšlo r. 1920 v nakladatelství Au Sans Pareil. Běsné, které snad měly následovat za touto předmlouvou, nebyly nakresleny a snad ani nebyly napsány. —

Stopy Lautréamontova díla právě tak jako stopy jeho života dovedou se utišit a mizet na celý obdobi v sílách nejistoty a zapomnění. Co nám však říkájí ta suchá data, která bylo možno nalézt v archívech historie? Ukázali jsme, co znamená r. 1868, první vydání prvního ze „Zpěvů Maldororových“; jedenáct let po prvním vydání „Květu Zla“ a rok po smrti jejich tragického básníka, před „Pobytem v Pekle“, je to poučné srovnání, které nám vnučuje otázky: četl autor „Une saison en Enfer“ „Maldororovy Zpěvy“? Mohl je snad znáti Tristan Corbière? G. & A. Guillot Muñoz znepoň pomenávají, že v době, než vyšly Corbiérovsky „Žluté léky“, byl už Lautréamont čten v La Plati. Není tedy vylouženo, že mořeplavec, v Bretagni lájící, ironický, divoký, brutální básník mohl Lautréamont znáti: jistě přibuznost mezi Lautréamontovým dialogem s ropachou (monarchem rybníků a balin) a Corbiérovou básní „Le Crapaud“ udí se tomu navědčovat.

Lautréamont je jediným básníkem své generace, jenž není naprosto nic dlužen parnasismu. Je přímou spojnicí romantismu se symbolismem, je, chcete-li, opeřidným romantikem a raným předchůdcem symbolistů. Od chvíle, kdy můžeme zařaditi Lautréamonta do dějin vývoje novodobé poezie, můžeme zároveň škrtnout a spustit ze živého literárního zájmu do propadlosti školních příruček celou tu celkem trapnou, stagnantní a akademickou periodu parnasistů školy. Lautréamont jako romantik: nejen elastický a rozčechřený rytmus vět a obrazů, prodlých a naléhavých, horečných vsí, v nichž defilují jako ve fantasmagorickém průvodu osoby, pluzi, dravci, věcka zvíř a věcka šlebláci se hrůzná monstra, nejen slovesný tvar básně v prose, sňběř dionýsimus, satanismus, vampyriismus inferniálního světa Maldororova je romantický. Lautréamont jako symbolista: básník sugerující, básník evokací: Hezzi Clouard jej označuje, nikoliv zcela neprávem, za čístoprevného symbolistu.

Avšak je nutno podotknouti, že originalita Lautréamontova, síla a velikost jeho díla nedí se dokonale určit povlechnými kvantitativními klasifikacemi. Dílo postavené mimo literární tradici nemůže být srovnáváno s jinými, leč přiblíženo a nepřesně. Není poukým šesomenem literárního světa. Je zároveň událostí ve hvězdicích, tvořících osudy duchovního života, spíše než faktem na dosah literárních novin. Záračná síla, ne-

v prostoru a v čase

Jules Supervielle

*Oba dva jsme zde jako před mořem
pod solnou výpou vzpomínek.*

*Od vzdušného klobouku k patám téměř špičatým
jsi lehká a citlivá,
jak kdyby ptáci proužkování světlem tvé vlasti
stoupali tokem tvých zdů;
Ach! Chtěla bys sklenout sluneční mosty mezi kraje,
jež dělí oceány a podnebí
a jež se nikdy nepoznají.
Večery v Montévideu korunovány nebudou nebeskými
růžemi pyrenejskými,
hory jancirské, vědy žboucí a nikdy nestrávené,
nebudou blednouti pod jemnými prsty francouzského sněhu
a neuslyšíš, leda ve svém srdci, přiliv
argentinského ovsa,
ani nestvoříš jedinou lásku z těmi všemi láskami, jež stoupají
ve tvé duši,
a jejichž tisíc dýmů nespojí se nikdy v tlánské
jediného dýmu.
Jak tvé čilé zřetelnice osudu se odevzdávají, ó, ty, jež zoufáš
nad Prostorem!
Nermať se, ty, jejíž muka nestoupají jako
moje až k věkům, jež se chvějí za obzory,
ty nevíš, co je to vina mrtvá již tři tisíce let, která se znovu ve
mně rodí, aby zase zašla,
ani co skřivánek nehybný již více desítek let, jenž stává se
ve mně skřivánkem docela novým,
se srdcem rychlým, rychlým,
jež touží přehnout:
nermať se, viděl-li v noci přitelkyňi, již udiví
tvůj úsměv zostřený pádem dne,
v noci z nesčetnými hvězdami a hemžící se věky,
která mě nutí, chci-li prudkost jejich změřit,
abych hlavu dozadu zvrátil,
jako to činí mrtví, má družko,
jako mrtví.*

Z „Débarcadères“ přel. Oustrta a Žantovský

delinovatelná poesie dekoncentrančního Lautréamontova díla jsou mimo jakoukoliv kritickou kontrolu mýt a vah. Kritický soud je způsoben myšlením naprosto nemožnou uchopití podstatu a vlastní život těchto věcí a halucinací; kritika nemá se zde za co zachytit a stoučí své něžlité. Surrealisté protestovali, že jsou máy přívěsem, ve svém pamfletu „Lautréamont envers et contre tout“ (poděpsáni Aragon, Breton a Éluard) proti tomu, aby Lautréamont byl zařazen do dějin literatury. Přece však, nemůže-li kritika, ne-

máme dosud dosti jemných a dosti citlivých nástrojů, podati nám ušlechtilí Lautréamontova díla, může nicméně literární historie, na základě přesné analýzy a podrobného srovnání pokusit se o zařazení tohoto nejvýjimečnějšího díla v lidské paměti, které nemožno být souzřím, může být milovno nebo nenáviděno. Surrealisté apokalyptičtí nechtě hlásají nadpřirozenost a nadčlovčeví Lautréamontova vesmír; slovený rozbor, bez nároků na placnost klasifikace a na posílení podstaty a jádra, omezil se za perife-

rické glosy na okraji tohoto díla, může sice někdo z určité stránky označiti jeho povahu a ukáznati na některé skryté souvislosti.

Literární historie dovodí Lastréamontův ryze romantický satanismus, jenž liže také v díle Byronovi, Barbeye d'Aurevilly, Huysmansovi a Pfládanovi, spojiti nejen s tradicí diabolismu XIX. století, nýbrž i se středověkou demonologií. Může uvést na vysvětlenou celý funkční ráz anglického romantismu od Johnsona až k Elisabeth Barrett Lastréamont, jenž, jak sám přiznává, četl Miltona, Southey, Byrona, Poesa, Anne Radcliffe, Mathurina, Lermontova, Mickiewicze (viz „Poésies”, kde obdávají tyto autory nevázanými a posměšnými epithety, sňžka se jich napřítiž slavoslovně), znal asi tendence raného anglického romantismu z XVIII. století (Thomas Gray, Macpherson, pseudo-Osian, Harvey, Youngovi „Night Thoughts”; „O suits de Young, vous n'avez causé beaucoup de mégraines” v „Poésies”) i tendence „jenerálních básníků”, jako vrstevníků romantičtí básníci francouzští. Avšak tato srovnání ukazují zjevně na hluboké rozdíly. Infernální vis Anne Radcliffe, Beckforda, Lewise, nadpřirozené figury „Melmotha”, inského reverenda Mathurina, jenž zabíjí literární módu satanismu, to vše jest — román. Naproti tomu (třebaž i Lastréamont je sám označoval za román) jsou „Zpěvy Maldororovy” opravdu zpěvy, jsou básně. Básně v prose. Řekneme-li „básně v prose”, ukážeme na jinou řadu souvislosti: vzpomeneťe Bertranda „Gaspard de la nuit”, Baudelaire, potom Rimbauda a Mase Jacoba. Rubén Darío ukázal na souvislost Lastréamonta a Poesa: oba, praví, měli nadpřirozené visy, oba dva byli pítavačnými matematiky. S Poesem, stejně jako s Baudelairem, sblíží Lastréamonta „lžič po nekonečnu”.

Vzpomeneť rovněž na „Epigraphe pour un livre condamné” z „Fleurs du Mal”, o „knize saturské, orgiastické a melancholické” a srovnajte s tím podobně pasáže „Maldororových Zpěvů”.

Lastréamontův satanismus a vanyprismus, úděsná sílba v hrůze, v perverzi a ukrutenství překonávají všechny příkrasnosti středověkého a romantického diabolismu, jenž byl jen katolicismem na ruby, negativem bible. Maldoror, toť sama síla pekla, jaké Dante nikdy neviděl. Zuhřívá všedkád než Borel, bez malefických chimer poučlivých „prokletých básníků”, špěl Maldoror asi pokřikl šaradistnic z „Macheta”: „Kra- za je hrůzná, hrůza je krásná” V „Maldororovi” žeme nejzatracenější a nejodsouzenější pasáže literatury. Sám Paul Souday, jenž se shrnul Lastréamontova díla, praví, le marquis de Sade je poněkud blízký ve srovnání s Lastréamon-

tem; jako Jarry zparoval královský majestát svým „Ubu-Roi”, tak Lastréamont vytvořil jakousi nestvůru „sburovského” baha. Diabolické XIX. století dávali Satanovi vanešenost baha. Lastréamont propůjčuje svému bohovi věcky nikosti a podlosti Satana. Jestliže první stav prvního zpěvu, kde proti Maldororovi, personifikaci Zla, je postaven Dazet (George Dazet byl Ducasseův společník) jako duch Dobra, byl, jako řím prokleti, nikoliv nepodobný Byronovu „Manfredu”, v druhém vydání nabrazuje Lastréamont nečekaně a samovolně věcky abstrakce (směy věci či nejšťastji směy zvířat, jež semají k obsahu básně prádelného logického vztahu: tak na místo „Daneta” píše tu o supovi, moškém medvědu, ropce a pod.

Lastréamont sám charakterizuje „Maldorora” jako poesii revolvy, v jednom dopise, kde čteme: „Ernest Naville kosal minulého roku, čtaje filosofy a prokletí básníky, v Ženevě a v Lausanne přednášky o problému zla... Chopil jsem se s větší silou než moji předchůdci této vlákně these...”. Romantické znal příliš dobře dílo marquis de Sade: „Justine”, „Julienne”, „Zoloe”, „Les Crimes de l'Amour”, „Aline et Valcour” ovlivnily jejich novely. Lastréamont nemohl býti nezasvěcen do těchto stře stromu ukrutenosti a zla. Hrůsné obrazy psů, ševčích se lidskou krví, popravy sladkých dívek, věcky ty inkvizitorské, ďábelské a lidskrotské fantasie o sukách a zločinech jsou podobny snovým halucinacím z psychanalytických a psychiatrických záznamů. Bylo podotčeno, že ďábelská ukrutenost Lastréamontových visí je analogická spíše určitým kriminálním nebo psychiatrickým případům, než případům literárním; spíše než u Thomase de Quinceye („The Black Idol”) nebo v povídkách Hoffmannových sazešeme děje a události podobně hrůzozrašené v určitých kriminálních populárních románech, vytvořivých se na konci XIX. století, vulgarisujících Poesova „Actura Gordona Pyma” (v šestém zpěvu Maldoror v pšetrojeví, pronásledovaný policií a lžiči popravy), nebo v skandálních „případu vdovy Rosy Kellerové”, G. & A. Guflot Muñoz podobnýk jěh, le Lastréamontova koncepce lidských neřesti má svůj zdroj v Pascalových: „Vanité de l'homme, Faiblesse de l'homme, Maître de l'homme.”

Vzrušující, halucinantní visy jsou ve „Zpěvch Maldororových” lženy krutě přemými popisy. Zlévatné fantasie jen to a tam vyjdějí se metafory; a zde setkáváme se s metaforami v literatuře dosud neznanými a neznanými, svrchovaně originálními. Maldoror bodil sursáském mystagogen jiného, nadkulného duchového světa svobody a smy; básník jeho zpěv, těch

dlouhých strof spádových, ocelově přímých vět, tvůrce metafor a obrazů jako: „Ruka hmatá pes prostora... zelené membrány prostora... věčka plimbovaná řesadami skromnosti... má oči rozbalavě včnou nezapavít lůvota... rolničky šilenství...“ a necovertatně monumentální hymny na Ocelia plati sítku poesie vice.

Co divé sítku poesie Lautréamontovo dílo, po celých skoro padesát let nezastírá a zapomenutí? Ona „Poésie horridique“, básnická stráždelnost, jel v sedmdesátých a osmdesátých letech stála se v prostředí montmartreských kabaretů, v Chat Noir a Aux Hydropathes určité oblíbená, díky stráždelnému, cynickému, pobízlivému, ale zase prostřednímu básnickému Maurice Rollinatovi, jenž od Poa a od Baudelairea si vypůjčil tvůrčí genitalkace a tenké, hbitovní stadike, nemá zajisté a Lautréamontovým dílem, jehož vliv vyzařoval teprve později a jinam, nic společného. Řekli jsme, že Lautréamontovy strofy byly od vstevské seve poznány a pochopeny. Teprve někdy počátkem let devadesátých (v La Plume, č. 33) Léon Bloy, první mluví o „Maldororových Zpěvech“ a časovým obdivem a těšil se zděním: nemůže označiti organickou, gródnou, pliběrnou fantasií tohoto díla za patologickou, šilenou. Rémy de Gourmont, duch nepromikavějí jasnoučivosti a vřící jemnosti úsudku, charakterisoval Lautréamontovo dílo slovy: „divé a neosklávaní originalita, chorobný, a dokonce, upřímně řečeno, šilený genius. Rovněž Rubén Darío tvrdí, že ten, kdo napsal „Zpěvy Maldororovy“, musí být šilencem. Naproti tomu Philippe Soupault s rozhořčením, a právem, odmítá jakékoliv domněnky o duševních chorobách Lautréamontových.

Dnes, kdy exaktní badání některých psychiatrů v otázce scovivosti geniality se šilenstvím (Prinzhorn, Vichon a j.) přimelo, zdá se, definitivně vyjasnění v tomto temném bodě psychologie i estetiky, bylo by skutečně už radno dopřít staré Aristotelově nauce o přibuznosti genia a šilence zeslouzeného zapomenutí. Sřezte se všech, jím v našem věku poesie a šilenství plati za synonyma. Poesie a delirium mohou se setkat v určitých bodech: osmíme však zaměřovati mezi sebou tyto dva krajní výběžky dvou vadilných ul, vytrysknoučích ze společného pramene, ze spontánního lřevta podvědomého psychiámu, zaveného rozumové kontroly a kritiky. Poesie a šilenství: paralela, zajisté, ale, což je důležitá: a n t i paralela. Je třeba si uvědomiti, že díla postavá a fantastická, která tvoří šilení umělci, nejsou symptomem nemoci, sřběží pojevem tvůrčího pudu, jenž je u šilence týž jako u zdravého člověka, že ani alkohol, ani narkotika, ani šilen-

ství, ani lásky nemusi nutně způsobit scelšení či zeslabení tvůrčí síly, že kategorie: zdravý — patologický — nemá pro umělní smyslu a ceny; neuznávajice „šlých“, nemůžeme uznávati ani „šilenství“; kalkulující konstruktivní intelekt právě tak jako sen schizofrenie může nám diti záživé poklady lyrismu. Dílo umělce, který scelil, není ještě nezbytně patologické, právě tak jako není auto, aby autor „šilencích“ visí byl bláznem. Šilencství Vincenta van Gogha (přes to, že Góarne označoval jeho malbu za bláznovu) nemění nic na povaze a hodnotě jeho děl; naproti tomu autor monstruálních obrazů, „násilník sov“, Munch, nepřelil v soukromém životě ve styk s psychiatry a s bláznem. Je známo, že v bláznicích se dělají blázní tak jako v šlých se dělají šločnici: do vězení a bláznic posílá však nejen lékaři a soudci, sřběží i literární kritičkové, důvěřující thesim Aristotelovým a Lombrosovým, Salomona de Cassis, de Sadea, Théroigne de Méricourta, Borela, Nervalu, Baudelairea, Nietzschea, Poa; podle jejich doberého zdání patřá tam patrně i Picasso, Tsarna, Paul Klee... Avšak estetice neslouží se hodnotiti klinické případy, právě tak jako hodnocení estetické nemá významu pro diagnosu lékařovu. Básnické dílo nřrodí se ani ze zdraví ani z nemoci, sřběží z tvůrčího pudu a jeho síly, která není rozlišována podle biologických soudil. Upráme-li lékařům právo měřiti sílu a mohutnost ducha, nedovolujeme ani estetickým diagnostikovati psychiatrické případy.

Plynoucí a prudké, drsné a monumentální věty Lautréamontových strof, zjelejších pliběrnější představami, nejsou výrazem šilenství, sřběží básnické. Jsou hrub oshadené myšlenky, inspiraci musy s vytělečným očima: díla démonická a smetonosé básnickosti: obrazy tajemné kostelní lampy, plující za temné hladině Seny, upří noci, černé labuň, metamorfovy lidé a zvířat zrodily se z tíže básnické prasty, která kdysi vytvořila sfingy, chiměry, kentaury, anděly, džbly, dořiny.

„Bylo třeba akuelní básnické renesance a regenerace lyrismu, aby mohlo býti Lautréamontovo jméno vřřčeno jako maják druhé třetiny XIX. století, hned po Baudelaireovi, za tíže rozsoběče jako Rimbaud“ prohlásuje Paul Dermée. Teprve v této době nalézá Lautréamont své místo v soudobé poesii. „Ten, jenž plati za blázna, plubí dnes, právě takovým živem jako Rimbaud: bylo třeba padesáti let, než se sám dostalo do rukou nové vydání „Chants de Maldoror“, jel přece datem svého prvního vydání znamenají počátek dnešního lyrismu.“ Po Bloyovi a Gourmontovi byli to teprve Valéry Larbaud a Léon-

Paul Fargue, kdosi dovedl vymanit svůj hluboký a upřímný úžas před Lautréamontovým dílem, aniž by zneškodnil svůj obdiv dobačky o literární síle básně.^{*)} Lautréamontovo dílo, nazívané jako *klaustrif*, *hrozná*, *jedovatá*, *pečeňivá* *sléva*, ale ryjí plod básnický a nikoliv patologické fantazie, může předsat celou svou schopnost inuace naprev na vrstevnickou pesnu: dává jí sílu odvahu, prudkost obrazovnosti, už si líznat pousta logiky a konvencí literárních gener. Nemůže být pochybnosti, že jednotlivé postavy a příběhy Apollinaireova „Zavrážděná básně“ a některých jiných povídek jsou modelovány do jisté míry podle Maldorora (Croniamantal, baron des Ygrés, Roi-Lune); tak odráží se Maldoror v dílech nejrozmanitějších a dokonce nejrozumnějších podob a barev. Nemí nepříjato sledovat výt státnictví a hrůsné představitelství Lautréamontovy v dílech malířů-vrstevníků symbolismu: stačí se stojet v monotonní misantropii Esenava jako v obecnosti některých Rodonových litografií.

Vše „Maldororů“ poznamenal uprvu nejintenzivněji díla románová a prosaická. Snad celá doba vlnit stavba Freudova není bez příkladu věty Lautréamontovy mystična. Marcela Jouhandeau „Paul Kruquin“ je Maldororovi příbuzný. Valéry Larbaud svědčí barokní lyrismu Julesa Supervielles („L'Homme de la Pompe“), rodilka Lautréamontova i Laforgueova, v příbuzenskou souvislost s Maldororem. Nedýchání prudkost, obecnost a zafixovanost fantazie Delucelovy v „Sur le fleur de l'Amour“ a v „Chelele“ dostala si patrně odvahu příkladem strof Maldororových.

Autentickými potomky a vlastními neovobitvily Lautréamonta jsou téměř všechny (organizované i neorganizované) surrealisty. Těm noc fantomů, kaluciací, v níž vycházel Maldoror, vládnou nad surrealistickými díly. Surrealisté zradili objevit Lautréamonta, porušili Lautréamont objevit jim jejich svět, svět nadsaductiva, svět vnitřních reakcí člověka, objímají rytmy sá, jež tu žijí, aniž se vědomi odvažuje mít o nich

údiel. Svět tajně borečky osobního osudu; dovolí jim sestoupit do podlépí ducha, dal jim ukročnost svých života, jen chce být rodučtím jako kryptogram. Zde lije „Maldoror“ v celí své mohutnosti; naproti tomu předmluva „Poisier“, jež jest jeho popření, užívá psychopatiné pro surrealisty zrovnu literou, třeba že účinnost a slovnost literárních součů a charakteristik v ní obsažených mohla by být také vhod surrealistickým pamfletem a proklamací. Cvičena příkladem Lautréamontovým rozšířil směle surrealistická zvednutí tinniv rámcu společenského života, literatury, umění, potřebuje hrát mezi realitou a irrealitou, otevřít neuvinné oblasti snů, v nichž vibruje citové i smyslové přiroda Šovtkova, rozvíjeje divotavý svět, kde nepolí zákony noci ani zákony rozumu, kde nak opory a míry jsou bez významu a bez účinku, kde nic není předem určeno a vynečeno posty logických vztahů, svět mimo zdraví a nemoc, mimo ano a ne, tajemství básně.

O přírodě

Marquis de Sade

Čím více jsem se snažil překvapit přírodu, abych jí ukofistil její tajemství, tím více jsem viděl, že jediným zaměstnáním jejím jest ikodit lidem. Sledujte ji ve všech jejích počínech, nalaznete, že je toliko hltavá, destruktivní a zlobná, vědycky nedůsledná, sama sobě odporující a zmičující... Zdaž byste neřekli, že její umění vraždy chce vytvářet toliko své oběti, že zlo jest jejím jediným živlem, a že jen proto, aby pokryla zemi krví, slzami a smutkem, jest nadána tvořivou schopností? Že užívá svých sil jen aby rozpoutávala své pohromy?

Jeden z našich moderních filosofů prohlášoval se býti milencem přírody; nuže dobrá, příteli, prohláste se býti jejím katem. Studujte ji, sledujte ji, tu surovou přírodu, uvidíte, jak tvoří toliko, aby ničila, jak dospívá ke svým cílům toliko vraždami a jak tloustne jako minotaurus toliko nešťěstím a zničením lidí.

(La Nouvelle Justine)

^{*)} Navštívil je třeba uvést, že v době, kdy Lautréamontovo dílo bylo zachycováno a mělo se vydávat, objevil se Miké Mátas se své „Kauze Běhák“ první a ne druhé (ne jedinou) částkou apod., a tuze pozastavit se nad faktem, že gene Louis Capla, publikovaná v knize „Lélo“ rovněž v době, kdy miké mohl Lautréamontovi číst, užívá nápodobu podobnost celých pasáží s celými strofami „Maldororů“ v uzavřených, v povzru slavní i ve sběru vlt. W. „Lélo“ i sama se vlt. a uzavřených, dokonce o „Sera Zla“, figuruje se celí rekvizitací a vlt.ve imaginare s Lautréamonta, stavie vlt. apod. jed o apod. vlt.ve citová, apod. vlt.ve dává a pod. podobně se „Maldororovým Zpěvem“ vlt.ve realitou svt.ve.

odeon:

E. E. BURIAN vydal v Odeonu dvě literární práce: Památník bratří Burianů, studii o obou pěvcích Karlu a Emlovi, která má dokumentární cenu množstvím detailů, velmi cenných pro příslušného hudebního historika, především pro biografa obou pěvců. Knížka, doprovázená obřadními přílohami je pokud možno zevrubná a velmi objektivní. Nutsu šlo, že je psána nezbytně pěknou češtinou. Druhá knížka je staro o černošských tancích. (Černošské tance) a zabývá se problemem tanců zejména afrických černošů, které známe ve zkrácené podobě v tancích Josefíny Bakerové a Hofmannových. Burian pozaučuje na vysoký kult tance a vrozenou černošskou tanečnost, inspirující se lekcemi listů a vassutis větra, na jejich nenapodobitelnou a akrobatickou techniku nohou a břicha, na přilivnost jejich pohybového projevu a vycerpenou formu jejich zrotických tanců. Burian se dotýká problému dosud krajně aktuálního, a s ním se česká kultura ještě nevyrovнала docela (nevadí, že Jean Cocteau nad ním v Paříži slyš): potřebujeme nejnově studií, největší velkou a podrobnou knihu a mnoho knih o černošské kultuře. Burianovi patří zásluha, že je z prvních a také skoro jediný, kdo se o černošský problém u nás zajímá. Ke knížce jsou připojeny velmi interesantní fotografie černošských tanců.

(„Respravy Anonima“ NIV Jitka)

PANTOMAS. „Moravskoslezský desát“ přišel dne 16. března 1929 tato kritika prvního svazku „Pantomasy“:

Okno a papoušek.

V sedmé části „Lidových novin“, které se ptaly po nejzájemnějších kněžích knize, dostaly detektivní románky také určitou procento bláha. Ale dostaly je rovněž Wallaceovy, kterými je má (a světový výběh) knihkupecský trh zahrnut přímou oblibitělnou kvantitou.

Na detektivní román se pohlíželo jako na čest méněcenného — je to smysl. Ale i když bychom tento náhled přehodili, stývá detektivnímu románku ještě jedno obzvláště: je vracím. Uspěje-li vás, že má dějství P o m a s a, M e s o d i t h a, že její řádí sáhnete po svazku detektivního románu, alypsé vztáhlovali, abyste si odpovídali. Chodí bych však odrazem úmloucky literární hodnoty této produkce, které Wallace a všichni jsou podobně výrobu jenom vzkročili. Neboť ona prosakovaná odvážlivá literatury má svoje veliké, či spíše dobré spisovatele (Eliwensat, Heller a j.) a má též své slavné díla. Ne tedy pouze díla, která se kupují, se pouze díla populární, ale díla skutečně slavná.

Několik měsíců v první řadě série „Pantomasy“, již právě začalo vydávání Frolového nakladatelství.

Ve francouzštině je toho na říkat starých, vyříděných na hanebném papíře a hanebných obdivů — v náhledu píseň Frolové prezentují se elegantní, silně svazky na dobrém papíře a množství, a byt sensační, přece je uviděte ceny nepoprdějí obdivu. A teď! Sensační, silně, naplňují (a to odrazem, neboť jsem už velmi dávno četli detektivák opravdu naplněný) historie tajemného vraha a lupiče, jenž dlel svou tajuplností celou Francii, mále vše, co mu přišlo do cesty a unikáče spravodlivosti správněji národněky genia. Naproti němu postavili znovu stejné geniašské policie Juva a souběž těchto dvou mužů je zároveň rozšířenou obzvu zápletek, osob, dramet a všeho toho, co je znatosti pořádného detektivního příběhu. To „příběhu“ myslím ve smyslu: když už, tak až to stojí za to!

Vešle však uvedených dobrých vlastností má Souvestre-Allainova dílo ještě to, že je jakýmsi rytmosem (vlastně serií románů — z. Frolové je hadí vydání kompletní) gamerace, neboť příběhy Fantomasovy byly naplňovány (řetbu básníků obse Apollinaira — básník — zakladatel nové poezie.

Chceme upozorniti na dílo, jež v záplavě t. zv. vadlají, či přehledně literatury vyniká nad průměr tak výskoc, že si ho musel povážime i literární laubalník. Zvláště chce-li se přilivně vyřaditi a odpočinuti si. Zé. Lorenz.

LAUTRÉAMONT. Mairova. Výbor se „Zpět Melissanových“, autorů Philippe Souvestre a K. Trapp (jeden k němu připoji osobitě smolu o básnické životě a díle, a má je vst úvek v tomto žánru RaDa), v předkládá J. Hrubého a K. Tereba, a drazimou Jindřicha Ševčíka vede v nejbližší době v bibliotéce odli Odeon. Tento první řezý příběh Launakomana a jeden z prvních příběhů jeho výbor (nekd více, existuje dosud také knižně příběh) vykládá právě Jitka: to po první originální vydání.

JEN PRVOTŘÍDNÍ PŘEVEDENÍ



NAVRHU
AM. RETUŠI
ŠTOČKŮ
PÉROVÝCH
AUTOTYPII
TŘIBARVOTISKŮ
LEPT.ŠITKŮ

B. PEJŠA & SPOL.
ČESKÉ BUDĚJOVICE

8

ročník 2.

duben 1929

o d e o n

RED

měsíčník pro moderní kulturu
rediguje karel teige



Pro ilustraci navrhl Karel P. Grandl / Převládá typ učitelů škol, (Karlštejn pro učitelství)

karel teige (1928): frontispice

foto
film
typo

ReD

Tiskárna 12510,
Č. s. 44, 476 20297

Revue Svazu moderní kultury „Devětsít“. Vychází měsíčně, kromě
prázdnin, (10 čísel do roka). Rediguje Karel Teige, Praha. Redakci
zastupuje v Brně Dr. B. Václavík, Brno XV, Židenice, Valtkova 11.
Vydavatel a nakladatel Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III.,
Vítězná 11. Předplácí se na rok 60 Kč, na 1/2 roku 30 Kč, Jednotlivé
sešity po 6 Kč. Pro cizinu valsetai úprava.

Redakce: Václavík řídí celý pro redakci ústředí: — Envoyez toute la correspondance concernant la direction de la revue
directeur: KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague - Tchécoslovaquie
Schiffmeister:

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

II. Ročník — 2^{ème} année — 2. Jahrgang
Číslo 8 — N° 8 — Nr. 8 1929
Duben — Avril — April

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

ZÁPADOČESKÉ OVÁRNÝ KAOLI- NOVÉ A ŠAMOTOVÉ

GENERÁLNÍ ŘED. PRAHA II., U PŮJČOVNY Č. 9.

Dodávají:

Telefon 298-4-1.

Šamot - ové cihly pro veškerá průmyslová

Dinas - topeniště, plynárny, zazdivky

Magnesit - kotle, pekařské pece a podobné.

Břizolit umělé omítky a umělý kámen pro fasády a práce kamenické,

Kachle tvrdé, bílé, hladké na sporáky a kamna.

Dlaždice - Vápenopískové cihly.

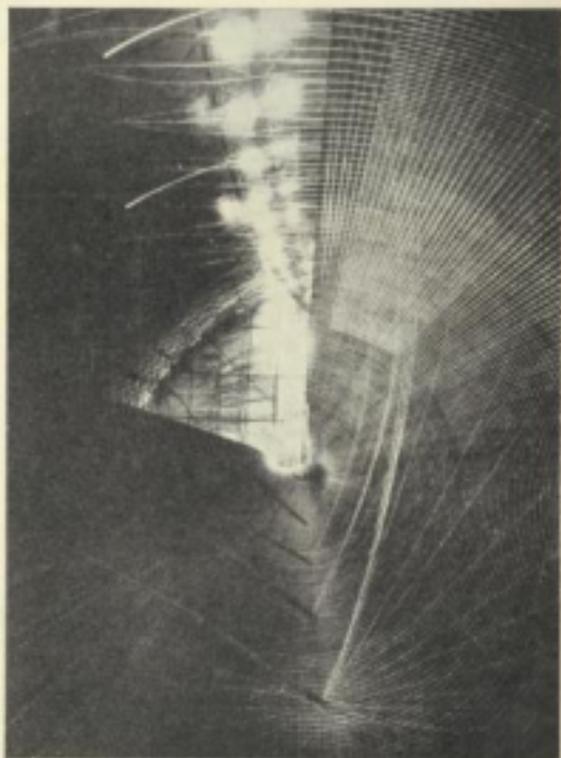
Kameninové kanalizační trouby, Hlasy, malířské hlínky pro malíře pokojů, Kaolin,
křemičité písky do betonu, pro dehtorou lepenku, k výrobě cementového zboží.

TOVÁRNÝ: Dobruška, Horní Bítova, Třemošná, Žlín v Čechách, Velké Opatovice a Janoušov na
Moravě, Hrádka, Levnobátka a Košice na Slovensku.

ReD ročník 2

8

foto
kino } grafie
typo }



ocelové struktury
říštné vzduchovody
planets de dirigable (acier)
stationnaire et en vol

237



max burchartz & johannes canis: prospekt
annonce



jam tachichold 1927: plakat kino — filmplakat
affiche



strženi — enlèvement — hingerissen
(fotomontáž - photomontage)

moholy-nagy (1927)



panenky - les poupées - puppen



man ray



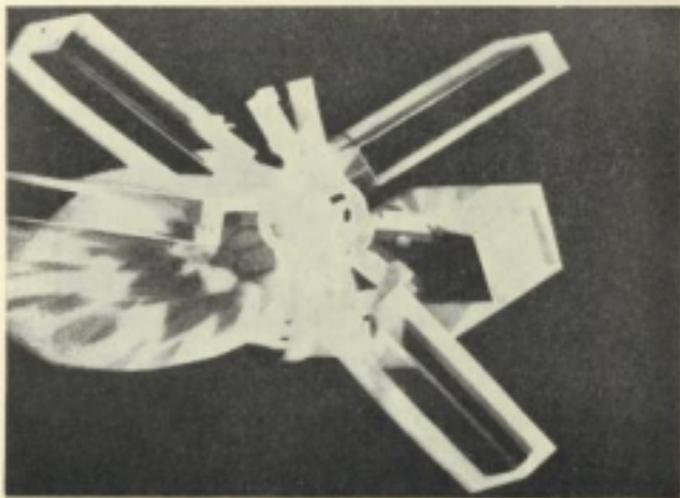
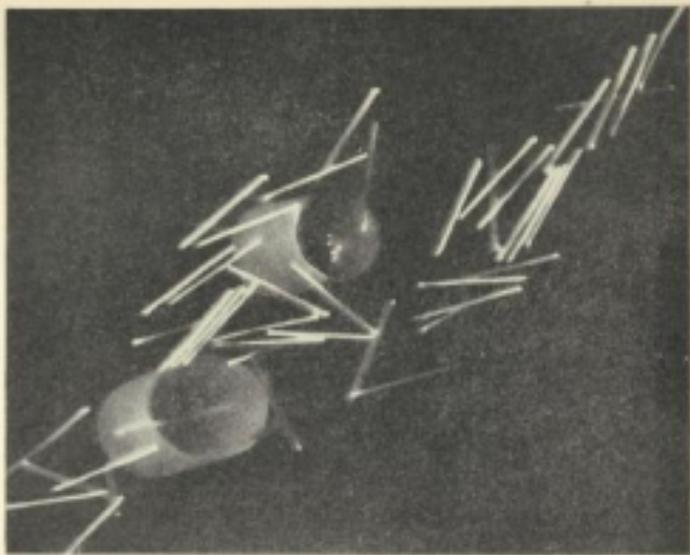
Kiki B. a film „Příchod do mat“ podle básně
Robertu Desnos

man ray

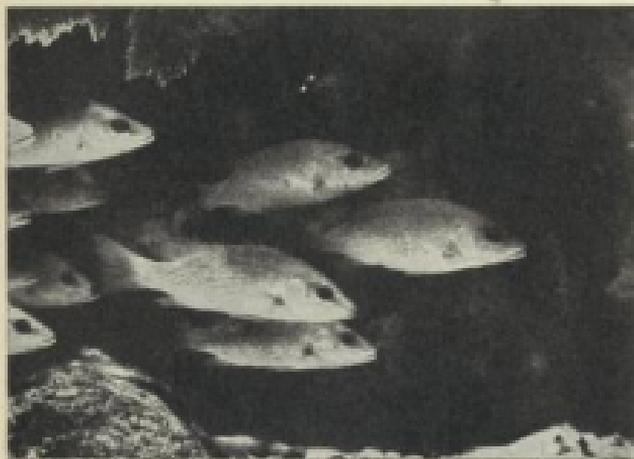
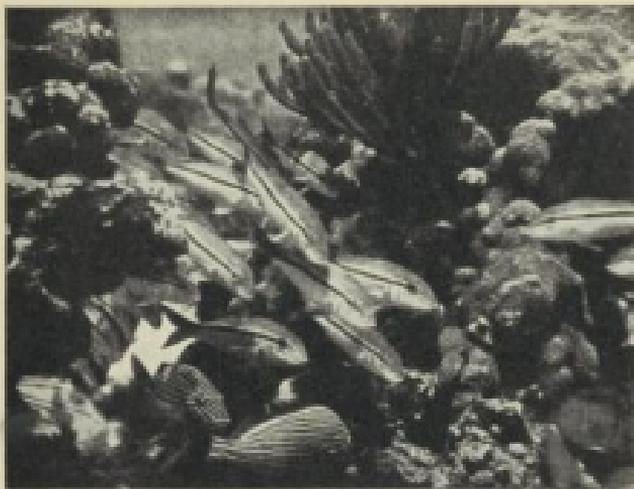
Je fotografie uměním? Nebo třeba příst, je-li uměním, umění jest překonáno, je třeba dělati jiného, je třeba se dívatí jak pracuje světlo, světlo tvoří, medna před citlivý papír a přenosfilm.

man ray

mcholy-
nagy



man ray

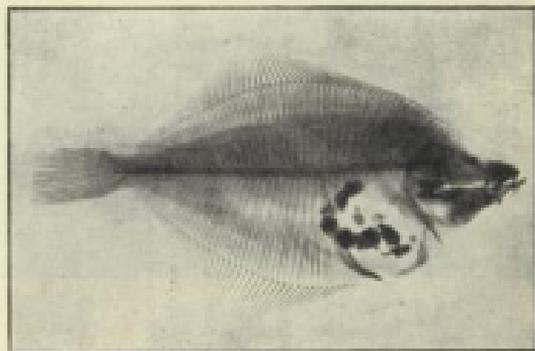


Photos By, W. H. Longley in *The National Geographic Magazine*

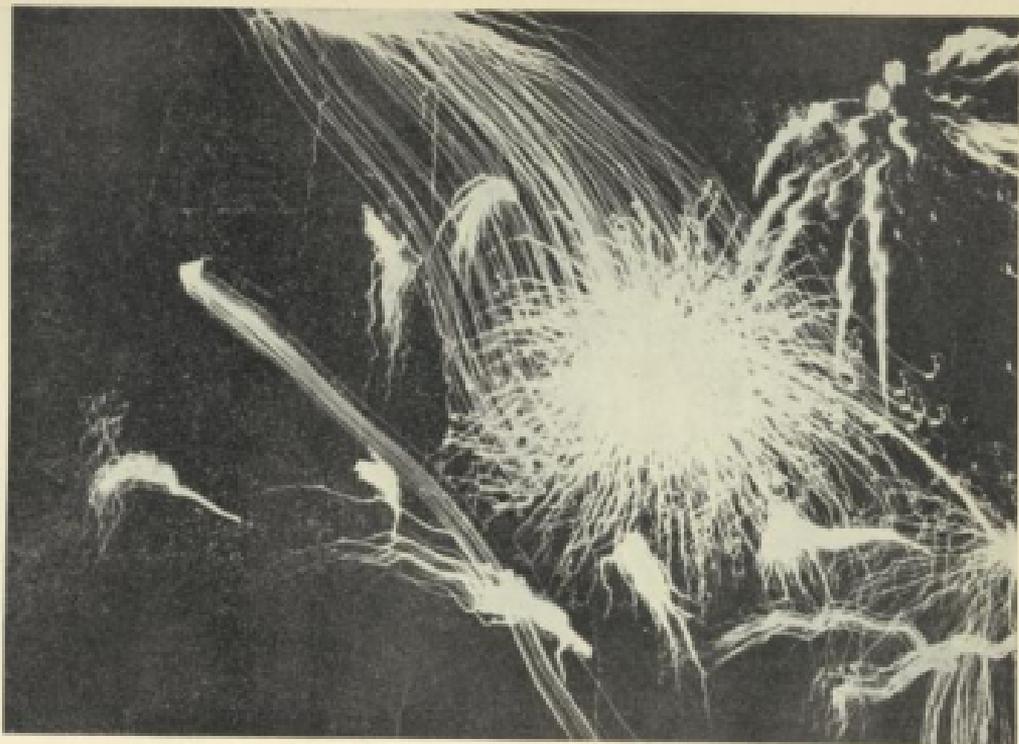
(Bild: „Die National Geographic Magazine“)



roentgenogram
roentgenogramme
roentgenaufnahme



243



anne biermann
ohnéstroj — feu d'artifice — feuerwerk

(Cliché Des Kunstblatt)



boston
u. s. a.



eadweard muybridge (1887)

fotografické studie pohybu a. muybridge z kalifornie jsou prvním krokem k filmu, před vynalezením přijímače kinoskopu, autor postavil do řady 50–50 fotoaparátů, jež postupně exponovaly.

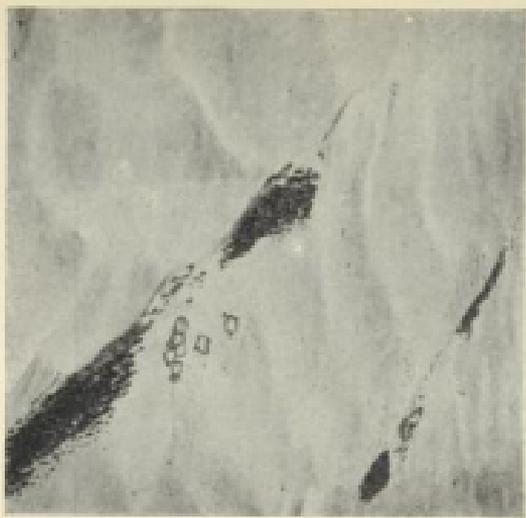
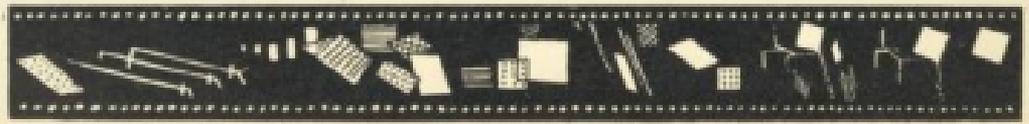


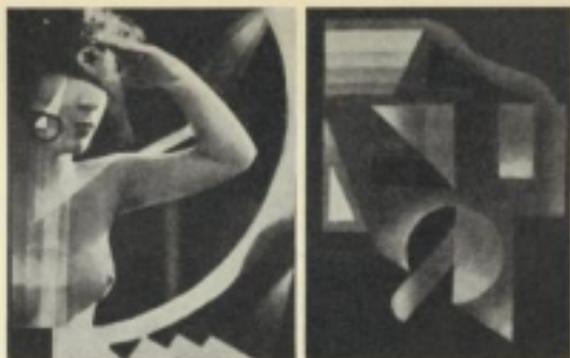
Photo: P. B. C. Green, „The National Geographic Magazine“

abstraktni film — film abstrait — abstrakter film

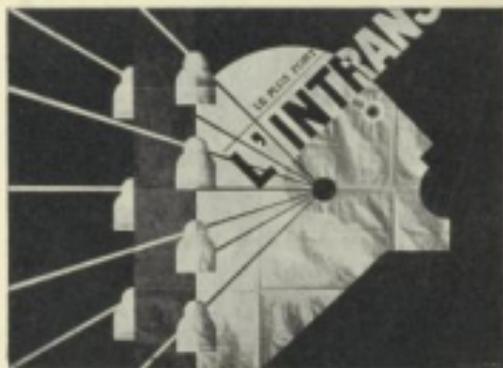




koosur felix

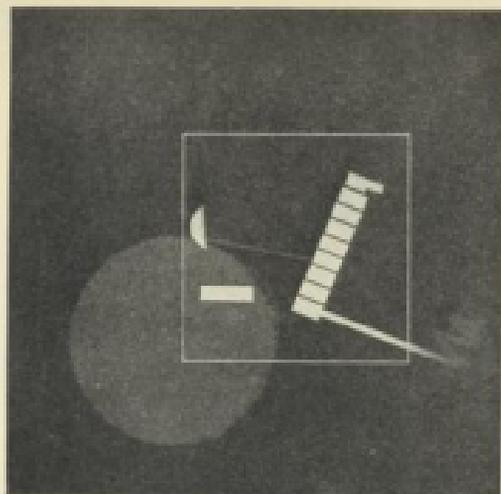


k. tráický



a. m. cassandre

plakát desku „l'intransigent“ - affiche pour „l'intransigent“ — setongplakat



jaroslav rössler



el. lissitzki

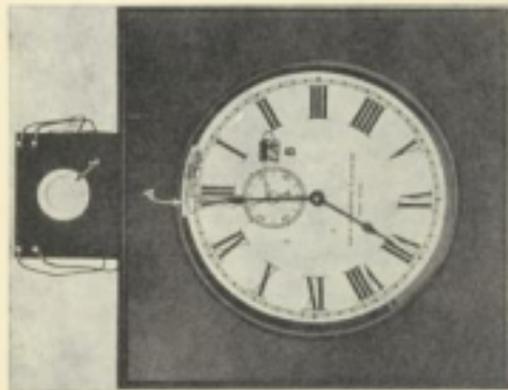
анонимно



vítězslav nezval & karel teige (1924)
obrazová básně — tableau-poème — bildgedicht



karel teige (1924)
odjezd na kythos — l'embarquement pour cythère —
abfahrt nach kythos



chronometr k vystálení času radium
produit horaire pour l'émission de l'heure par A. S. L.
sendereuhr

Unica z řady A. Orient.

L'ART

Na skladě v Olšanech za 107,50 Kč.



paul outerbridge (1924)

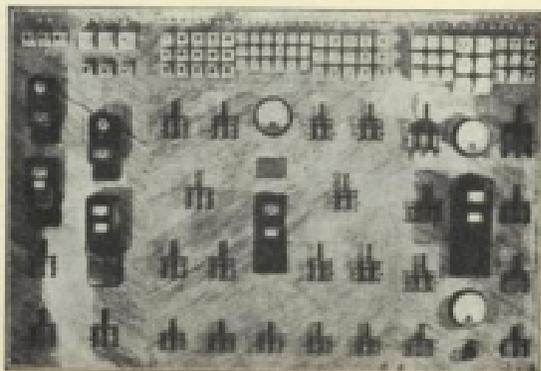
reklamni foto — photo publicitaino — fotoreklama



paul outerbridge (1924)

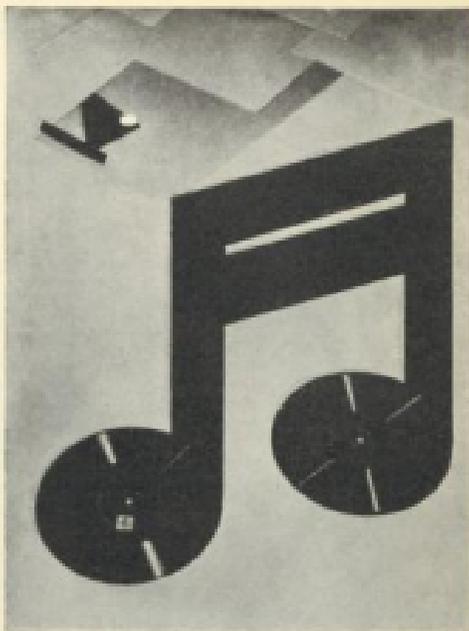


h. wiodack: morské řasy na písčitém břehu — les algues — algues au strand



clara de stijn

251



maxmilien vox

reklamní fotomontáž
annonce
werbefotomontage

**gustave
eiffel**

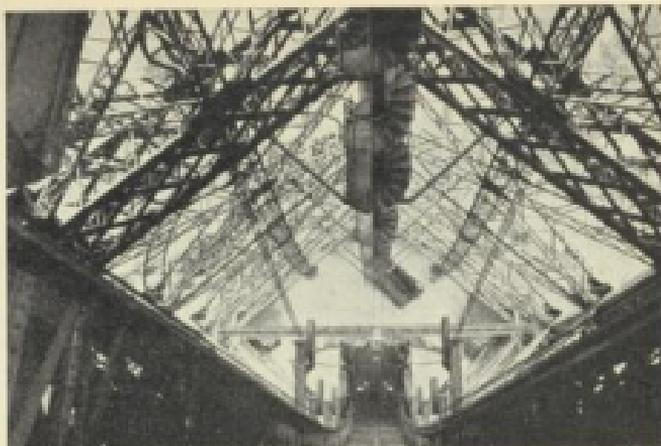
eiffelova věž
v paříži

tour eiffel

eiffelturm

1889

tato 300 m
vysoká věž byla
sestrojena
před 40 roky



Paříž,

*středisko vědy a umění,
ohnisko soudobé kultury,
kolébku moderní architektury -
pomůže Vám seznatí
nejobsáhlejší český průvodce
Paříží*

Štyrský-Toyen-Nečas: Paříž

*802 strany, 2 mapy, 14 plánů
25 fotografií. Cena 60 Kč*

*Vydalo
nakladatelství ODEON
Jan Fromek,
Praha III, Vítězná 11.*

252

Smuteční hrana za Otakara Březinu

Vítězslav Nezval

Když ztrácí v smrti duch svůj uzamčený kruh
jímá chrání věčný bláh svou modrou katedrálu
jde v tůpětu zlatých můch stín takve plně stuh
vstříc spánku bez předních jak svatě lízní Grálu

Kněz klečí v modlitbách a jak by chřestil hrách
při dlouhých neřporách za růžencové hrany
ho jímá dlouhý strach a líbá zbožně prach —
Král leží na mářech u dveří do dvorany

Je bez nástupce Král jak by se převod bral
a beze slova štkal pod tihou krutě tány
měsíc jak svatý Grál se světlem rozehrál
a hrana duní dál na všechny čtyři strany

Je opuštěný trůn v smutečním smyku stran
králové bez korun se rozpadají v prachu
a světlo sedmí lun jež hřídá texty run
se třští nad portál a uhasíná v strachu

Je bez nástupce Král jak by se posel bral
a třeče věřoval stín koně smrti kluše
v korunovační sál a jak by z hrobu vstal
se vznáší svatý Grál z hvězd bláskovky duše

k mluvicimu filmu

l. moholy-nagy

problém mluvicího filmu znepokojuje již mnoho měsíců kruhy filmařů, a to jak s obchodního tak i s uměleckého stanoviska. odborné časopisy a noviny přinášejí poplašné zprávy o rozmanitých systémech a rozmanitých možnostech použití, co soudí o realizování projektů mluvicího filmu přemysl, o tom se jenom šeptá v obchodních rubrikách nejlépe informovaných novin:

PROVOZ ZVUKOVÝCH FILMŮ NA NĚMECKÉM ÚZEMÍ. Následující rozhovor s ním sdílá telegraficky: Mezi Tuzickobrodské A. G. v Berlíně a Deutscher Lichtbildvertrieb A. G. v Berlíně, při s jednáními asi 800 německozemských majitelů kin, byla, jak se dovidíme, uzavřena smlouva, podle níž přestal Lichtbildar pro území německé být výrobce znanosní přístrojů pro zvukový film všech čtyř systémů, německých Tuschloredhau-se, aniž došlo, že zvukový film, sčkoliv je domů německým film, zbezecnstvom admistín, ustezno obliaru jil se své avadžilí fuz- mě u velkého množství návště- vaité mozlick kta.

(výstřížek z novin)



man ray (1916):

kresba - dessin - zeichnung

bespochyby příští sezony madří nám bezkou řádku zločinů, spáchaných obchodními loupežníky, kteří budou vyrábět mluvící film jako podružnou napodobu divadla, (v různojazyčném vydání). novota sensace zajistí jim nejprve peněžní úspěch.

z tvůrčího problému bude věc laciné reprodukce a dosavadní vymoženosti univerzální filmové tvorby budou banalizovány.

růstává úkolem avantgardy, aby zkoumala alespoň teoreticky možnosti mluvícího filmu.

není to lehká práce, poněvadž ostatně dodnes ani pro němý film nemáme zákoníku, jež bychom mohli vzít za východisko (měli jsme již dávno založit internacionální kooperativní avantgard ze všech zemí, jenž by vypracoval tak chybějící estetiku filmu).

možnosti pohybu, na příklad, jsou i v nejlepších nám známých filmech, dokonce i sovětských, jen neúspěšně vytěženy; otázky světla, prostoru, průsvitnosti hmot, jsou jen do té míry dotčeny, pokud to odpovídalo té či oné individualistické invenci.

mluvící film by měl v této chvíli právě-podobně prodlžat řadu experimentů toliko z v a k o v ý c h, to znamená: nejprve se izolovat od optického filmu; prakticky; zvukovou část filmového pásu odstříhnouti a jednotlivé její části spolu pokusně kombinovati, tudíž, bylo by možno učiniti to čistě úkolem „hudebníka“, avšak je to zároveň úkolem souborného režiséra, jenž musí hrát na všech rejstřících svého materiálu. je jasno, že tu hudební tradice a zvyklosti mají právě tak málo místa jako populární šarvotě malířství nemůže mít nic společného s optickou stránkou filmu.

primitivnost máli akustické vnímavosti musí být mocně rozšířena a uvolněna, dříve než budeme sméti od mluvícího filmu očekávat opravdové výkony, hudebníci nedospěli dodnes ani k produktivnímu užití gramofonové desky, nemluvě ani o radiu a ceterových vlnách. v těchto oblastech musí me mimořádně mnoho dokázat, návrhu experimentovati toliko se zvukovými pruhy filmu jest rozumné i v tomto smyslu:

1. vytěžení reálních akustických jevů, jak je způsobuje přirodní hluk, lidský orgán či určitý nástroj.

2. vytěžení jen opticky znamenaných, avšak od reální existence neodvšlých zvukových útvarů, které budou optickou cestou fixovány na zvukovém pruhy filmu, podle předem stanoveného plánu (při trigonsystému na př. temnosvitovými pruhy).

k tomu se druží ad 3. směs obou způsobů.

k 1. a): mluvící film nemusí nutně obsahovati kontinuálně akustický děj; akustické efekty mohou působit a dvojnásobnou intenzitou, ohlásí-li se nečekaně, rozděleny po kratších či delších přestávkách.

b) jako optický film má možnost fixovat určitý předmět rozmanitě, shora, zdola, se strany, zepředu, zezadu, průčelně či ve zkratce, musí být možno docílit něco podobného se zvukem. Rozmanitá zorná pole a směry musí odpovídati rozmanitým sluchovým polím a směrům.

v mluvicím filmu musí optické simultánnosti události odpovídat i určitá simultánnost akustická; to znamená, jest třeba odvážit se promístit jakýkoliv akustický proudek, třeba dokonce obsahově souvislý proudek řeči, také jinými zvukovými útvary, nebo jej náhle přerušit a vsunout jinou akustickou dimenzi a teprve pak pokračovati v prvotní linii a pod.

(o přenášení zákonů z optické oblasti do akustické nesmí býti přirovnané řeči, uzavření zákonitosti jedné oblasti musí odpovídat uzavření zákonitosti jiné oblasti.)

k 2. a) právě výše tvůrčí práce dostoupí mluvicí film teprve tehdy, až budeme ovládati akustickou a becedu ve formě fotografováních temnosvitových projekcí.

to znamená, až budeme bez skutečných zvukových dějů zevního světa zaznamená-

vat plánovitě na filmový proudek akustické fonemány.

b) mluvicí film bude vytvořen tím, kdo touto či jinou metodou vytvoří akustické samohlasy — či události a uvede je ve vztahy a v řád.

c) to by nám umožnilo určití akustické obrysy jednotlivých dějů a jednotlivých předmětů, jako — nedostatečně přirovnání — na středověkých obrazech kolem tváří vidíme svatozář, jež zdůrazňuje cosi, co nelze jinak zobraziti.

d) na této cestě bylo by mimo jiné možno vytvořit i premier plán (grossaufnahme) akustického filmu, totiž zdůraznění, nikoliv detailování.

1928.

(z *internationale revue „J 10“*
auctoris. překl. j. n.)

nové typografické tendence

O. Poškočil

Retrospektiva t. zv. typografických „slohů“ podává zajímavou klívkou postupu myšlení; také konkurenční zápas s litografií v mezích možnosti speciální techniky, nebo s novodobými sdělovacími prostředky (foto, radio, film) možno tu pozorovati. Stručně vyjádřena jeví se ona retrospektiva takto:

1. Bohaté rámce sestavované z renesančních ornamentů. (Text řádek na osu podle přesných pravidel a za účelem docílení nestejně délků řádků voleny typy různé šířky i velikosti, čili dojem nearticulované řeči; rámce: boj s litografií.)
2. a) „Volný styl“. (Původem v Anglii, asymetrie v rozvržení textových skupin a směšná fantazie ve výzdobě, ohýbané linky, spirály, ornamenty jemných kreseb, vlastovky a pod. jako prostředek k vyplnění tekstem neobsazených ploch.)
b) Pozdní období tohoto stylu u nás a dvojbarevným (kontura, plocha) národním ornamentem (prof. A. Kouly).
c) „Jugend“ (vliv v malířství hlásaného návratu k přírodě, stylisovaná května, hlavně leknín, a celým vodním příslušenstvím) a z toho se vyvinuvší.
d) Období podtisků jemných barev. (Sazec kreslí a ryje v Mässerových deskách nebo v hlazené lepence své ozdoby, takže tu není odkázán na písmolijnu.)

3. a) Krátký vliv secese. (V typografii znamenala zjednodušení ozdobných prostředků, přinesla však zmrzačené typy.)
b) Způsob blokový, vlivem prací a písma W. Morrisse. (Dobrá vlastnost: konkrétní forma, špatná vlastnost: veliké a kompaktní plochy textu nečitelné, protože sázeny versálikami.)
c) Dekorativní způsob blokový. (Pracovní postup: daná základní plocha, parcelovaná linkami ev. ornamenty a do povstalých plošek vsazován text, podřízený tedy dekoraci; také podtisky sytých barev byly používány.)
4. Řádkování na osu. (S počátku jednoduché, později složitější orámování, Příčina řádkování: písmo Tiemannovo, Ehrmckeho a Bernhardovo vyžadovalo větší volnosti.)
5. Vliv kubismu bezprostředně před válkou. (Nedokončeno, lomená linie jako nedostatečný prostředek k vytvoření prostoru.)
6. Poválečný chaos, volání po „světázku“ a práce nevyvírající z povahy typografického materiálu.
7. Navázání na t. zv. klasickou typografii, t. j. konec 16. až počátek 18. století.



jos kasasák (1926)

prospekt - annonce - warenprospekt

8. KONSTRUKTIVNÍ TYPOGRAFIE.

Tyto změny nebyly vždy přijímány hladce a také konstruktivní typografie neobešla se bez odporu takřka všeobecného, avšak málo věcného. V odborných kruzích činila se přirovnání za vlasy přitažená a pomáhalo se jim nevtipnými vtipy. Argumentace spočívala v obligátní „dobré tradici“, (kterou si vyhradili vždy epigoni), „učení se od sedníků“ a pro naše poměry přiznačným „je to není české“. Mezinárodní charakter knižtisku však nezná hranic a typografové jedné země přejímají myšlenky svých kolegů z ostatních států. Příčiny, proč četní typografové dříve nebyli ukazateli nových cest, možno hledati v nedostatku naší písmoličké produkce. Nutno však konstatovati, že jejich přínos tomu kterému údobí měl vždy dobrou hodnotu. Osou těchto bojů je spolek Typografia v Praze se svým listem téhož jména (již 36 ročníků!)

Ideový rozpor posledních dvou etap je rozporcem dvou myšlenkových způsobů, jaký jest ostatně patrný i v jiných oborech. Okupované metody staré typografie hovi dekorativním zálibám uměleckého průmyslu a běží po době vyjetých kolejkách. Porovnáme-li tyto práce s tisky impresorů předěšlých století, neujde nám — nehledě k nevhodnosti pro dnešek — jich myšlenková nezásaditost. Rovněž tak „dnešní“ typografický ornament a jeho upotřebení je zajímavým poučením o tvořivé schopnosti starých impresorů a jich pochopení tehdejšího (pro ně současného) slohu života. To by mělo být dnešním typografům příkladem k nalezení raison d'être své práce.

Od svého počátku je určován knižtisk dvěma zásadními momenty:

1. Sdělovací prostředek. 2. Optický účinek. To jsou opravdu „tradiční“ vlastnosti knižtisku, které však každá doba naplňuje svým způsobem pod vlivem nových a nových poznatků lidského myšlení a formy života. Odpárci modernosti tobo ve svém „tradičním“ zanicení nechápu a proto namítají, že se konstruktivní typografie opírá o stará hesla.

Práce typografa spočívá ve vytvoření harmonie mezi oběma vlastnostmi tiskopisu (obsah a stylová forma textu není ovšem jeho věcí). Optický rozvrh je podmíněn mnohdy přáním zákazníka a také zařízení tiskárny, koupené na počkádě individuálního vkusu a peněžních možností majitele, znamená často omezení možností. K tomu si přimysleme nepoddajnost typografického materiálu a uvědomíme si, jak pracovní možnost typografa je omezena.

Nové typografické tendence předpokládají alespoň nejprimitivnější, ale rozumné zařízení sazárny; (písma dobrých řezů a materiál elementárních forem.) Stará typografie využíváje několik druhů dekorativních písem, neústatečně využitých, a množství ornamentů. (Na příklad ornament potřebný na orámování 4 kvartových stran není nijak lacinou věcí a při tom není možno použít ho v každém případě.) Proto také typografický vývoj posledních let zatlačil do pozadí celou řadu závodů, neboť konečný výsledek nespočíval v důvtipu, ale v použitím dekorativním písmu a ozdoběním materiálu při předpokládané dokonalého technického provedení.

Technický rozdíl mezi dosavadním a novým způsobem jeví se u prvního v symetric-

kém, u druhého, moderního, asymetrickém řešení textu. Při symetrickém řešení (na osu) podléhá text formě. Nová typografie vyvíjí formu z textu a přenáší logický postup čtení od pravé k levé na systém stejných zářezek. Tím také docílaje se větší užitelnosti sázečního stroje, neboť vyplňování řádků na osu znehodnocuje jeho výkon.

Ukolem typografie je zprostředkovat způsobem nejjasnějším, nejjednodušším, nejdůraznějším a nejsrozumitelnějším text tiskopisu, který jako daný podklad typografovy práce vyžaduje promyšlení a odstupňování v hlavní i podřadné skupiny, ujasnění si funkce a disciplíny řádků, čímž se automaticky vytvoří vzájemný vztah jednotlivých partií. Tímto naprosto logickým, věcným a samozřejmým postupem docílaje se dělení základní plochy v členitou optickou osnovu. Tak povstávají protiklady ploch velkých a malých, světlých a tmavých, které, vědomě organizovány, stupňují barevý výraz a způsobují vyvážení forem rozličné hodnoty.

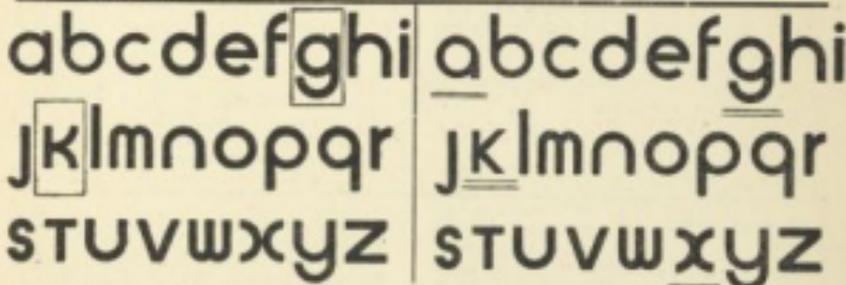
Požadavek artikulované řeči přenášíme na formu písma budovanou z základních tvarů. Dosud se pracuje a písmo individuálního výrazu, jako důsledku psací techniky, které svou dekorativní formou odvádějí pozornost od obsahu. Proto je třeba dáti přednost písmům výrazným (grotesky), která však, jsou-li použita ve velkých plochách a dlouhým textem, tedy jako dílové písmo, způsobují neschodnost

orientaci a unavují zrak (knihy J. Tscholdy: Die neue Typographie byla celá vysázena ze slabého grotesku). Námitky proti vytvoření nového písma, které by odpovídalo vědeckým, fonetickým a srazkovým požadavkům, nemožno respektovat, nehledě k tomu, že se veselé „tvoří“ písma dekorativní a prodávají konglomeráty písem dob minulých, aniž by se finanční stránka věci brala v úvahu.

Nová typografie nepoužívá ornamenta. Základními tvary (linka, čtverec, kruh ať v kontuře či ploše) třídí a zdůrazňují se jednotlivé partie textu. Využití fotografie jako věcného prostředku znásobuje sdělovací funkci tiskopisu.

Jako rozvržení textu a použití písma, vyžadují i barevné kontrasty účelného uspořádání. Při pracích jednobarevných využívá se výrazové schopnosti písma, při pracích vícebarevných jeví se nejkontrastnější černá a červená. (Tím není řečeno, že by ostatní barvy neměly být zužitkovány.)

Papír, jeho struktura i barva, mají být uplatněny. Strojová výroba dodává dnešní době množství kvalitních papírů a chemický průmysl zasáhl velice účinně v jeho zbarvení. Stará typografie nevyužívá funkce papíru (příčina v řádkování na osu) jako důležité součásti tiskopisu. Nová typografie svým asymetrickým systémem uplatňuje papír jako optický prostředek. Nejednotnost základních formátů papíru, svízelná a nevhodná, je jeho nepraktickou vlastností. Všeobecné užívání normalizovaných formátů vyžadá si asi ještě dlouhé doby.



herbert bayen: návrh jednotného písma

k. teige: návrh reformy bayerova písma

písmu bez rozdílů mezi velikou a malou abecedou. Písmeno g a k považuje bayen za nedělitelné, teige navrhuje reformu písmen a, g, k, z.

Nynější přehášky nemohou zneškodnit normalizační úsilí, jehož ekonomický a praktický význam je nepopíratelný a prostě vymyká se diskusi.

Změny typografických úprav odchráby se většinou v t. zv. abyzideně sazěbě, t. j. u tiskopisů příležitostných, obchodních a reklamních, které svým posláním jsou v těsnější souvislosti se současným životem. Konservativnější charakter knihy nebývá jimi většinou ve své podstatě dotčen. Většina literatury svým obsahem i stylistickou formou není podnětem k novému vytváření.

Vedle ideových směrnic má provedení důležitost prováděcí technika. Tiskopis projde rukama tří pracovníků: sazěbě, tiskaře a knihaře. Každý z těchto úkonů je podmíněn řadou technických okolností, které nutno respektovat, neboť zde se nejedná jen o konečný výsledek, ale i zjednodušení výrobního procesu.

Konstruktivní typografie nepřináší vždy technické zjednodušení speciálně sazěběcké práce. Pro ekonomizaci a racionalizaci práce byl by žádoucí úzký kontakt mezi projektantem a prováděčím praktikem.

Prozatím nově typografické tendence, vodor nepřístatosti i některým vnějším příznakům (nedostatek písmo a pod.) přinesly již u nás mnoho významných komerčních realizací. Nezáleží přirození i časté nedostatky (jako násilná prostrkávání liter za útelem docílení bloku, nadměrné používání versálek [čili chyby t. zv. blokového systému, jímž konstruktivní typografie není] a častější používání kotoučů, linek a pod. než toho třeba, tedy pak ke škodě věci). Příčinou těchto a podobných chyb patří logice konstruktivní typografie býval větší zdůrazňování optické efektivity na úkor funkce sdělení při určitých tiskopisech.



neue typographie

4. Teil
 Neue funktionelle und konstruktivistische Typographie bedeutet und setzt voraus:
 1. Befreiung von Traditionen und Vorurteilen: Überwindung des Archaismus und Akademismus, und Ausschaltung jedes Dekorativismus. — Nichtrespektieren d.

akademischen und traditionellen Regeln, die sich nicht auf optische Gründe stützen, sondern blosse starre Formeln sind (goldener Schnitt, Einheit der Schrift).
 2. Auswahl von Typen vollkommener, klar lesbarer u. geometrisch einfacher Zeichnung. Verständnis für den Geist der betreffenden Typen, deren Verwendung

- nach dem Charakter des Textes, Kontrastierung des typographischen Materials zwecks stärkerer Betonung des Inhaltes.
- Restlose Erfassung des Zweckes und Erfüllung der Aufgabe. Unterscheidung der Spezialzwecke. Die Reklame, die auf Entfernung sichtbar sein soll, stellt andere Forderungen als ein wissenschaftliches Buch und andere als die Poesie.
 - Harmonische Ausgewogenheit der Fläche und der Satzanordnung nach objektiven optischen Gesetzen; übersichtliche Struktur und geometrische Organisation.

- Ausnützung aller Möglichkeiten, welche von den bisherigen und künftigen technischen Entdeckungen geboten werden. Verbindung von Bild und Satz durch Typophoto.
- Zu wünschen ist engste Zusammenarbeit des entwerfenden Graphikers mit Fachmännern in der Setzerei, ebenso wie die Zusammenarbeit des entwerfenden Architekten mit dem Bauingenieur, des Projektanten mit dem Ausführenden notwendig ist; es bedarf sowohl der Spezialisierung u. Arbeitsteilung als des innigsten Kontaktes.

Deštivé obrazy

Vítězslav Nezval

1

Postel rozházená do poledne
v kamnech skočí vichřice
Dům bez lidí

Den se krátí
Kdo zamete a uklídí
než se svatebčané vrátí
Pod oknem chodí černý pták
Na stole cylindr a frak
Uchází kytičky a paví péra

Postel rozházená do večera

2

Ráno s lucerničkou a dřeví
V zrcadle padá snůž
Šuška vstala Den se dlouží

Kdo mluje stále touží

3

Celý den
kouří se z komína podél střeš
Dřáteník přišel k nám na nocleh
V rakvi leží mrtvá paní
kočka se dívá na ni
a všichni pláčí

Po celý den se mraží

4

Ráno u holíce
střhá se zedník v kolichu
Při práci potichu
Láhev se rozbila na sto střepů

Půjdem se obřát do výšepu

5

Zámecký dvůr
čtoličtá zimomřivých ptáků
Šaty à la Pompadour
visí na věšáku
se stahou na pohřební věnce

V komíně našli oběšence

6

Můj klepe
ve vánici
Nad splavem hrají na harfu
tři slepi huďebníci

Tři slepé
zamčený v kuchyni
zahly sokyni

Můj klepe

Ráno ve zpodobnění
pan děkan v táhru
zpodobí krásnou mladáčku
Je hlýl den
je ráno v táhru

Snih padá v jasných vlnkách na lesu

Prší prší
na oknaš plech
Je ráno
v honu plně blech
V domě zvedají se
žerné stácky

Prší prší na zvony

Koa sedí v bušce na hroch
uprostřed staré štěpice
Je sycharvý den
Je vánice
Na stole za kamny bryče a kniha
světlo se ve starém kalendáři mlhá
a lampy vyskakují do oken
Je zamračený den
je tmavá noční hodina

Kouří se kouří z kominu

imaginace a snění

Vítězslav Nezval

Když se imaginativ probouzí o nezvyklých hodinách nebo na neobvyklých místech, kterýchkoliv kus nábytku se stává proutěným básnickým obzorem, nachloubávajícím vajíčko nákloněho, do té doby neurovědomilého komplexu a jako hubička motív hledá v něm své obdrží. Tato intuitivní činnost od předmětu k obrazu, od obrazu do elektrického, metaforického smyslu a odtud buď k náhlému zahlýbknutí nebo zahlubání (k vlastní metafoře), nebo zpět k jinému předmětu jako intervalu (k invenční tematice) je charakteristickou dráhou nositelů silného podvědomí, jímž není třeba cirk, děje a přemístování k uzavření onoho stále trvajících proudů imaginace,

jenž se stává na hradě nejvšednější představy a jasně je třeba příznivého počal organismu, jako v tomto případě nervový způsob průběhu, jel může být nahrazeno žitkově.

Opesit typu imaginativ jsou snilkové. Tím, že u nich intence nepostupuje tak rychle od předmětu k předmětu (představový kontrast-punkt), nebo od předmětu k jeho metaforickému dením (představový harmonie), nastává u nich vlivem latentního dráždění podvědomí stav dlouhých melancholií, jel tápají po slovech jako mládeček komponista, jel vyhmátní na klavíru tak dlouho, až ho kterýsi intervalový nebo akordový spoj náhle oslní, natukáve sympaticky na neurovědomě komplex.

Tato vyhmátní je klamáním a drak, jejichž názory jsou u vyloučených imaginativ již samy o sobě organicky vcelkové.

Někdy předchází snilkovské stadium stadiu imaginativního. Jsou to předpubertální lita klamání, a nichž se dostávají, vedeni svými Mlékami osaní, láskou, estetickou krásou nebo revolucí — k poezii. Zatím co nejgeniálnější z nich odvíhají své Mléky, méně nadaní jsou odvíhají po celý život od jejich dobování.

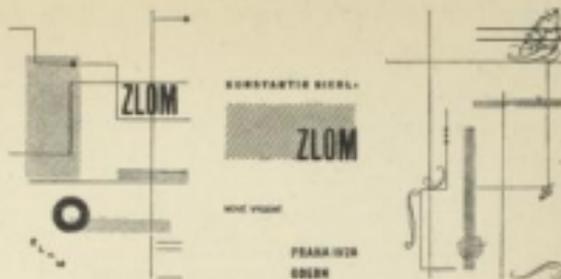
Konečně, zbývající mládežná a smutná stádo věčných snilků, ti, které lidná z Mlék nepřetáhla do země na velkých pých, do imaginace, odvíhají se mládkami, na které hraje okolohodící poezie, souloží s nimi pro okamžitě úlevy.

Zatím co nitrové intence silných imaginativ chodí a provozněpochopnostem po nejkrásnějších intervalech, takže výsledkem je suggestivní prostota, zatím co u diskretnější vidové vlny spojuje nejvzdálenější, příbuzně ladné stánie v metaforické fontány, zatím co libující se zobčický-rýmy, letmo, avšak jasně se dorozumívají pohledy-sonance, harmonicky se prolínající síla-rytmu, nádherně uzavřené sluje klamných úvěrů-sonny, rychle a nárazně se přetočují klubko-píseč, protivají své uměly, organický život, a prodražících se snilků jsou prolnány tyto žitá a jasně krásy a faktičnými úbovy jak u začleňcích hrůž píse.

● Mám před sebou básnický debut (Zdeněk Vavřík: Elegie, básně — Čin, Praha 1929), v jehož básních je považována melancholie a srdní prorvina na několika místech soubovými intenzivními obraty. Zprvu hloučnoucí žití, bílé ruce, nervosní prsty, lílová korunka, žerý pláň, hluboké vody, luna, louza, cypřiš, Mimi, bal-kony, dělá (slovník romantismu) poddři „by slavnosti se žitými lamposy“, u-cadla, moderní trubadři, alkovy, ječ, mláček, sítny, viola, harfa, van snrti, žití potisky,

k. teige (1928)

typomontážní kompozice
typomontages
typomontages



z knihy básní
Konstantina Biebla
„ZLOM“

lanatické dívky, Židovka Salome, Boudclaire, panychidy, kurtizány, alabastrové věže, (slovník nečivno travestovaného romantismu), nakonec několik intenzivních metafor: „hvězdy, šleplje karavan avionů“, „palmy, hvězdy pouští“, Evropa, která „usoudla slůvko prostřed vzorné louky, na zít se pase býk“, „anžby v Sautisů“, nehty, stříbrné zvonci, „gong tenno“, jel svědčí o tom, že je básník na nejlepší cestě k imaginaci. Ovšem, zdá se, že vyčerpal svůj dosti monotónní, melancholický slovník tímto několika krásnými metaforickými výskazy, a že nezástane například jeho vědom. Svědčí pro povahu, lidagici si umě-
lých rájů, a pokud lze souditi z nejlepších jeho

metafor, jame si jisti, že mu je imaginace objeví i mimo oblast slovníku, jehož prozatím užívá. Po stránce rytmu a zvukohry jsou jeho básně pod měrou a nenačítou sugesci tohoto jeho prozatimního slovníku a mládky v nich najdeme rýmy nebo asonance tak intenzivní jako nejlepší jeho metafory. Jeho asonance tepr nejvyšší chybami, na jaké jsem, před půldruhým rokem, upozornil v tomto časopise u příležitosti Halasovy „Sepie“. Lze říci, že básník vytvořil své desavadní nejkrišnější básně ve spánku. Ve bdění mu z rouch zůstalo jen echo jejich krápy. Bude třeba, aby se k nim dobral co největší koncentrací.

podzim na jaře

františek halas

*Dým jara duxi šiléného ptáka
posledý dětstvím v lese kde se hraje
zabijím stín který kráčí*

*V houštinách bronz slepých se tavi
modře srší fiskry pomněnek
v jich ohni ledňáček si hájdo stavi*

*Malá souhvězdí v travách blyskotají
oblohu si skliven zmelodisoval
hadí jak hříšni v modlitbách svou kůži vysvlékají*

*Snad zkamarádím se dnes znovu s anděly
snad zabrajeme si a snad si vzpomenu
vždyť Františku mně kdysi říkali*

*V koutku paměti se choulí zbytek ráje
anděl nepřilétá anděl se nehlásí
posledý dětstvím bloudim v lese který hraje*

*Tak zkrácen bez slzi jen hlube štkám
jak strom v podzimu své listi
tíle slova setřásám*

Moderní architektura a sovětské filmy S. M. Eisensteina

Le Corbusier

KINO A ARCHITEKTURA JSOU JEDINÁ UMĚNÍ PRŮTOMNOSTI. Mysím ve své tvorbě tak, jako Eisenstein, když tvořil svůj styl kinematografie. Jeho díla jsou proniknuta citem a smyslem pro pravdu. Směřující výhradně k přítomnému, jsou blízka rytmickou tématu, co usilují vyjádřit ve svých pracích.

Positivní příkladem zůstává se o svém nadání nad jeho způsobem uvědomení jeví a udělení ve filmu od všeho necharakteristického a bezvýznamného. Hlavně na skutečnost nejen že popisuje jeho dílo nad dokumentární film, ale popisuje ve filmu libovolně, vědecké a obyčejné jevy, působí na povrch našeho vnímání, na stupni monumentálních obrazů.

Na příklad prací v Eisensteinových filmech „Generální linie“ a jeho „dynamickým sloupovím“ šlo na šerdich a se zachycením li-

gar mohu srovnat jedná s vtipností a charakteristickými figur Donatellových. Podobná jasnost a dokonalá obraznost pronikají i architektonickou koncepcí vytvoření „Fotémkina“. Vždycky vítám metoda práce s typickým, nikoliv s herci. Typy tvoří své obrázky 40, 50, 60 let, celý život — a s nimi chytří konstrukovat herci, tvořící své obrázky ve 2, 3 akcích!

Budovy, jež jsem si přivlastnil na západě nazírat jako „vly“ a rodné domy, jsou v sešlém hospodářství SSSR, stavěny pro účely sešlého hospodářství. A mohou být nazvány architekturami skutečně vzornými.

Jsem přesvědčen, že toto bude nově nákaznictvo moderního architekta a moderní architektury vůbec.

(„Tvorb“, r. IV., č. 14.)

MALDOROR

Předmluva Nerval

Báseň „Maldoror“ se jeví jako spolehyticky a jasnějším názorem, jeví obzorem duchem k řádu, napsaná věsky hrůzy pekla. Peklo náleží v lidském srdci, hrůzném skládání žla, jeví lidský rozum nadal všelijak hrůznou neží krev srdce zvítat, v srdci, do kterého umístovali hrůznou sentimentální dobovu a soust, v srdci, objevují se a letivější než srdce psů, ropuch a vlků.

Není náhoda, že spolehyticky Maldororových jasnovějších zpěvů jsou nejodpornější zvůlata. Báseň, jeví před lidským důsledkem poznání nezavírá oči, poznává ve vlastním srdci a ve vlastním podu dědičnou souvislost s rodem bycn a ploditelskou evaku. Ve válkách i v lásc, v celém životě se objevuje „dobrý člověk“ sentimentality jako nejradějiší a nejodpornější pesonek zvířete a je jim i schdy, když se zdá nejnevinější.

Báseň, jeví se zhuslá romantická převrta a člověka romantických, odkový podstatu lidskosti, klasického souhrnu zvířecí, ašerbového a ašerbového zneškodnění rožanu, a klade proti němu jako ideál matematiku, odkový, odlišný výtvor rožanové ryžnosti. V intelektu, odporstím od lidskosti, v harmonickém počtu a řádu nachází okno k vřivosti a bohu, po nichž prahne. Avšak, aby nastal boha — žla — řád, musí svržnouti lidského boha, uzavřít zvířeco-lidskosti, boha, kterého stvoří

člověk k svému obrazu. Dřáha, jeví začla v Lautréamontu posobením se do obřadných, lidsko-zvířecích stavení, je dřáha a pekla k duchovnosti abstraktního řádu a něla pokračování v jeho Poesech. Toto dílo, ze kterého se zachovala toliko předmluva, je všeobecně pokládáno za parodii, vzhledem k Maldororovi. Žáť se mi, že je východiskem k Maldororu. Ta ryžost lidského ducha, která stvořila matematiku, je jeho záchranou a zrakou pro zpěvy naděje, které chlejí splnění báseň v Poese. Pohoděli romantickými optimisty, citiči dobrého lidského srdce, pobíral pod torzním obřem své vysoké naděje i pesimisty-romantiky, neletě ani Baudelaire, pročle nezalí šly, fascinováni hrůznou žla, k vysokým vřivtím spiritualismu.

Maldoror, geniální báseň (k jejímu podrobnému rozboru se jeví vřivtím) vřivla v nádherně úpravě a obrazy štyrakého, jeví vřivtují a jedinečnou originalitou jeví hrůznou krásu, a s doslovně Karla Teigheho, který na 30 stránkách nás seznamuje s dobou, životem a poudy básně tak přerod a hrůzou, jak by to nedovedla mnohá obřirná monografie. Překladý Teigheho i Hořížného se čtou jako původní díla.

Lautréamont: MALDOROR

plekl. J. Hořížného a K. Teigheho, ilustrace
Jindřicha Štyrakého. Bibliofin.

První vydání. Kč 90.—, na hotovost Kč 120.—

WURFELSPIEL (Hra v kostky)

In bunten Schauern
am Spieltisch unser Schicksal rauscht
so wie's das Untier will das lauscht
und dessen Masken tückisch lauern

Wird deine Liebe dauern
selbst wenn mich Haschisch wiederum berauscht?
Den Browning hab ich für die Flöte umgetauscht
und spiel' den Eulen die auf der Laterne kauern

Im Couloir zwei Schüsse fallen
Vom Glockenturm zwölf dumpfe Schläge hallen
Von der Marionette fällt das Kleid

Zwei Hände überrascht von einer dritten
Ein Siegel bricht Ein Brief wird aufgeschnitten
Das Ungeheuer wartet — es hat Zeit.

RAST (Odpočínati)

Einmal erwachte ich in tiefer, klarer Nacht
auf dem Gebirg, weit von den Sternen und den Quellen
und glücklich war ich wie der Wanderer, der lacht
und singt, wenn hinter ihm der Städte Glocken gellen.

Andächtig schritt ich durch des Fließers Pracht
und liess die Zweige mir ins Antlitz schnellen
und wie geführt von einer süssen Nacht
schwamm ich tief atmend in des Mondlichts Wellen.

Die Strahlen trank ich, so wie Diamanten bebten sie ein wenig
an denen Duft und Mondenschein in Tropfen hängen,
so wie beim Frost die Sterne klüfte sich mein Herz und brannte

Und glücklicher war ich als der gestürzte König,
der zwischen Hirtenknaben bei des Pastoralen Klängen
die Schäferin erkennt, die er nur von Bildern kannte.

Deutsch von Ferdinand Bartelt

NEJEN KDO NEUMI PSÁT, ALE I TEN,
KDO NEDOVEDE FOTOGRAFOVAT, BUDE
PLATIT V BUDOUCNOSTI ZA ANALFA-
BETA.

(2 internationale revue „I 10“, t. 6.)

Vyučování fotografování na ber-
línských školách. Pruské ministerstvo vy-
učování vyzvalo školní úřady, aby zavedly vy-
učování fotografování na školách. Pro učitel-
ské přednášky vld jsou pořádky fotografické kurzy.
Žactvo má být na školách seznámeno nejen
s jednoduchou momentní fotografií, nýbrž s por-
tréty, s mikrografii, s röntgenofografií a
barevnou fotografií. Fotografování má být př-
ičleněno k přírodovědeckým odborům.

„Berliner Zeitung am Montag, 20. 7. 1928.

DLO MARCELA PROKTA
HLEDÁNÍ
ZTRACENÉHO ČASU

© MARCEL PROKTA

U SWANA

(KOMERČNĚ)

U SWANA
JINÁK



PRAGA
1927

K. Teige:
typografická úprava dvořbůla

Deppolizabatis
Page de titre

LITERÁRNÍ NOVINKY:

- Balzac H. de: Prokleté dítě. Kč 25.—
Blezina O.: Zrcadlení v hloubce. Kč 27.—
Buchan J.: Klub tuláků. Kč 9.—
Crevel: Těžká smrt. Kč 24.—
Cerný V.: Ideové kořeny současného umění. Kč 15.60.
Demí J.: Můj očištěc. Kč 37.50.
Dumas A.: La San Felice, 3 díly. Kč 60.—
Eisselt J.: Sport a camping. Kč 9.—
Erakineová M.: Pfirožená ochrana před poletím. Kč 15.—
Fedin K.: Narovčatská kronika. Kč 20.—
Fracchia U.: Baterie. Kč 5.—
Friedland L. S.: Zápisky lékaře pohlavních chorob. Kč 20.—
Gregory: Lesní vlk. Kč 25.—
Hamsun K.: Tuláci, 2 díly. Kč 50.—
Heichen W.: Hraběnka Dubarry. Kč 36.—
Heller F.: Odyseus. Kč 9.—
Horák K.: Půl čtvrté odpoledne. Kč 30.—
Chalupný E.: Sociologie a školy. Kč 12.—
Chaplin Ch.: Hurá do Evropy. Ilustrované. Kč 36.—
Ika: Šrabky. Kč 13.50.
Klika: Rostliny ve vztazích k vnějšmu světa. Kč 28.—
Kijučevskij V.: Ruské dějiny. IV. díl. Kč 48.—
Konrád K.: Dinah. Kč 18.—
Kölpe O.: Úvod do filosofie. Kč 35.—
Lautréamont G. (Isidore Ducasse): Maldoror. Ilustroval J. Štyrský. Pouze 300 čísl. výtisků. Kč 80.—, na holandu Kč 120.—, na holandu čísl. a kolorované Kč 200.—
Majerová M.: Pohled do dílny, Causerie o tom jak se dělají romány. Kč 5.—
Pejr: Truchlivé radosti. Kč 5.—
Masaryk T. G.: O ženě. Kč 5.—
Masaryk T. G.: Americké přednášky. Kč 18.—
Millerová E. a Dr. Brabec: Působivá reklama a jak jí psát. Kč 45.—
Neumann Št. K.: Francouzská revoluce. I. díl. Kč 75.—
Pelikán F.: Fikcionalism novověké filosofie zvláště u Humea a Kanta. Kč 36.—
Pelikán Fr.: Boj za svobodu české filosofie. Kč 5.—
Platon: Obrana Sokratova. Kč 13.50.
Poe E. A.: Dobrodružství G. Pyma. I. díl. Kč 2.—
Quintus Horatius Flaccus: Satiry. Kč 18.—

- Quintus Horatius Flaccus: Listy. Kč 18.—
Nor A. C.: Povídky o nich. Kč 9.—
Raffel: Obchodník sympatiemi. Kč 30.—
Rolland R.: Dobrý člověk ještě žije. Ilustr. Toyen. Kč 37.50.
Ronsard P.: Výbor z básní. Kč 5.—
Roslálek J. V.: Tři carští oficiři. Kč 25.—
Sandová G.: Malá Faletka. Kč 18.—
Scheinflug K.: Německem, Holandskem, Belgií. Kč 22.50.
Štechová M.: O ženě. Kč 4.50.
Toman J.: David Hron. Kč 15.—
Trnka T.: Člověk a svět. Kč 24.—
Valéry P.: Duše a tanec. Kč 18.—
Van Dine S. S.: Vyvraždění rodiny Greenových. Kč 26.—
Verbická A.: Kůže ke štěstí. 5 dílů. Kč 130.—
Vlasák: Z téplušky do téplušky. Kč 17.—
Wolf: Kvanon Okaderská. Kč 20.—
Vrba Jan: Chodské rebelie. 3 díly. Kč 120.—
Wallace E.: Splacený dluh. Kč 20.—

Všechny zde uvedené knihy i jiné dodá:

KNIHKUPECTVÍ ODEON

JAN FROMEK, Praha III., Vítězná tř. 11.

p a n o r a m a

KE KRISI KOMUNISTICKÉ STRANY ČESKOSLOVENSKÉ. Sílák říká, která v tomto období vznikla v té komunistické straně, vyzvala jako předseda úze vládních dceří. Sám komunistický aparát — Mlýnský, Májová, Olivač, Hroz, Neumann, Bekler, Vanžura — vydali praxe proti dceří hrd a upatru bolševické lize strany a zotavili v období svého zotavu na platformu praxe, organizace opozice. Proti tomuto praxe vyzvala jednání komunistických intelektualních pracovníků se sládku stanovisko v „Tvorě“ IV. 11.

Přední sdílání v Komunistické straně Československa a předním vstoupení sdílání opozice dceří mladá, organizovaní v KČM, nadí i ná, organizovaní a organizovaní pracovníci v moderní kultuře, lize slava, která nebyla přehodnotit mezi náli komunisty, která však chce (ne) vymazat stanovisko, je i po ní z a m o l s k i m e.

Jane přehodnotit, že skuteční tvorci moderní kultury se stávají na revolucích sdílání hrd a i je sdílání v podobného vztahů sdílání sdílání, Jane přehodnotit, že je to komunistická strana, která má a sdílání sdílání vzhledem revoluce, a tím i moderní vzhled sdílání kultury sdílání sdílání. Pochopovali jako sdílání jako sdílání sdílání sdílání hrd, který a sdílání a sdílání sdílání lize. A to dceří, právě dceří, kdy zcela jasně vidíme, jak stoupá její revoluce sdílání sdílání, dceří, kdy komunisté sdílání sdílání vzhledem revoluce, právě dceří vyzvala sdílání sdílání, sdílání sdílání sdílání a sdílání v tom, kdy sdílání sdílání sdílání sdílání sdílání sdílání sdílání sdílání.

autorů jako: Moholy-Nagy, Tschichold, Bayer, Casareto, Burchart; Československo je tu zastoupeno plakátem pro „Lidovky“ od J. Čapky a obálkami pro Apollinaireovu „Sedící ženu“ a Kandinského „Pantofle“ od K. Teigeho (nakl. Odeon). Cena těchto jednotlivých alb je 1 100 Kč. Vydětel je nakladatel Charles Morris v Paříži.

—4.

CHARLIE CHAPLIN. HURÁ DO EVROPY. (S úvodem K. Teigeho, vydal A. Synek, Ilustrováno.) - Cesta do Evropy, již v této knize Chaplin popisuje, nabyla mu jen cestou za odpočinkem, sňběl cestou studijní. Chaplin-báseň byl ustavičně a neodpočívá: vidí a poznává upravený svět poválečné Evropy, její lesk a blůdo. Na státních své knihy je Chaplin fotografován bez masky a umělosti, uprostřed živého filmu skutečnosti, tjiž na transatlantiku, v londýnských předměstích, v Paříži, v Berlíně: všude se střihaje s těmi, jimi majetně označení přímě pohled na svět; s dělníky a s básníky. Pozoruje život ve všech podobách a chce by poznat tu jeho „povon lat“, která se urodila v evropském Rusku. Chaplin, druzký a osamocení člověk, cítí v prostředí amerického dolarismu, vgn staré Evropy, poslouchá v jejích městech koezračnu tepu srdce světa.

5.

ČESKOSLOVENSKÁ CENSURA provedla opět mistrovský kousek: zabavila knihu básní Johana Rictuse pro básně „Strašidlo“, románem a časopisem „Kamer“, kde byla v překladu J. Holického nezvládnutá otřelka. Je to nový úsah policie do dějin literárního života: kronika policejní persekuce moderního umění neposlouží ke cti domácí společnosti. Masaryk řekl kdysi, že celé dějiny moderní filozofie začínají na pařížském sedru. Policie se snaží, aby scipie zabavených děl byl úpinou a přelichednou historií moderní literatury. Umělecká Rada zvolila voličně permanentní komisi pro boj proti cenzurování uměleckých děl; je nasejvíř na čase! Podobný kulturní výbor proti cenzuře byl usazen i v Německu: sviak ten cenzura a úřady ptece jsou svobodoumpodnějí! George Grosz, oblatovaný pro urážku náboženství, který se měl dopustiti svého výkonu kresb k Maškova „Ševčkov“, byl berlinským soudem nevoloben a konfiskace byla usnáena. U nás je urážkov Krista básně katolického básníka Rictuse! Sám oficiální týdeník „L'Europe Centrale“ musil v tomto případě protestovat proti naší cenzuře. — Připad Rictuse ovšem není ojedinělý: význačné literární díla jsou konfiskována jedno za druhým. Debat mladého autora, romáka „Tři a umělecký řád“ od Karla Trčického, jezdí měl vyjiti v komisi nakladatelství Odeon, poboril nezav-

ADOLF SYNEK

nakladatel
nabízí
knihy a novinky.

**HURÁ
DO
EVROPY!**

Jedná
knihu
napisatel:

**CHARLIE
CHAPLINEM**

Knihu, jak byla přeložena do vlastních slov, jezdí umělecké dílo rvevi jeho filmů. Jezdí to chaplinův ve slovoch

**ÚVOD:
KAREL
TEIGE**

Velký formát
Město litovický
knih. příloh
Cena
Kč 98 — brož.
Kč 52 — vst.

**U
VŠECH
KNIHKUPCŮ**

nost venkovského cenzora a celého nákladu se ujali dášní Komilové.

ANDRÉ GIDE: KONGO (nakl. Pokrok). Cestopis: Objektivní a dokumentární reportáž, a jako takový strážník obžaloval koloniálního režimu, který probudila strážlivou tvář francouzského imperialistického tlaku. Civilizační úloha Francie v koloniích je, jak úkazuje Gide, úlohou lichtsitého a sadistického otrokáře. Neslýchaná krutost francouzských úředníků ukazuje, že, i když ještě někde „dobří ševčí“ humanistů a sentimentalistů, není jim ještě běloch v koloniích: ostatně dobaota humanistické končí tam, kde není strachu před třesením zločiny, a tohoto strachu je otrokářský úředník přirozeně prost: je dokonce za svou statečnou složitost vyznamenán. Krvavá civilizace ve francouzských koloniích nebí se ovšem v podstatě od poměrů v domácnosti ostatních imperialistických států: systematické zotročování a masakrování domorodců ničennou kolonizací, opáření se prakticky o zbraně a mravně o křesťanství, nemůže nevyvolat mohutný odboj kolonů, dnes ještě potlačovaný, ale třeba výhrn: domorodci vyvrátili jednoho dne úředníky, vojáky a misionáře, aby dobyli lidských práv a svobody.

OSVOBOZENÉ DIVADLO končí 1. květnem svou pevnou scénou a nastupuje turek po venkovských městech. V období 1928—29 tvořila repertoar komorních her tato díla, vesměs režisrovaná J. Hozzlem: Vančera: „Nemocná dívka“, Neival: „Depeše na kolečkách“, Cocteau: „Orléans“, Ribémont-Dessaignes: „Kat z Peru“, Marinetti: „Zajatci“, Romains: „Jizra“, Lunz: „Mimo zákon“, Jarry: „Kráč Ubu“. Revoluční a veseloheral repertoar s dvojicí Veselovec & Verich v čele přinesl letos „Premiéra Skafander“, „Gonilla ex machina“, „Kosky jsou vršky“, „Si pořádek záleží“ a mimo to byly znovu opakovány revue „Vestpocket“ a „Smoking“.

GUILLAUME APOLLINAIRE: RÁSNĚ (Výbor přeložený M. Hlávku, Avestinus.) · Tímto výběrem svých překladů z Apollinaira podněl pan Hlávka kurážně zneuctění památky velkého mrtvého básníka. Čtené to básně, knoz z velké části známe z jiných a zdařilejších překladů. Od výborného překladu Čapky (Pismo) měl pan Hlávka záleci své nesnadné psaty v uctivé vzdálenosti a seriformovat jej tak změlným způsobem. Překlady nejsou ani přesné, ani výstřední, úvodní star je ve stybě předních ke stránkám školní četby. Několik hrubých omylů. Ostatně hrubým omylem je celá tato publikace, jejížto věštní jest litování.

BERNARD FAY: PANORAMA SOUDOBĚ LITERATURY FRANCOUZSKÉ. (Nakl. Alois Sedce.) Je to obratná a svěže, není psaná příručka o novodobé francouzské literatuře od romantismu až po naše časy, stručná a přirozeně že velmi povrchní: jejíž úkolem je asi seznamit čtenáře naprosto neznalého moderní literární historie s hlavními jejími proudy a osobnostmi: je to elementární škola. Je třeba proto doporučit tuto knihu všem, jiná moderní literatura je dosud pro nás málo známou, tedy především českým literárním kritikům. Pp. Pila, Rozze, Frankl, B. Fučík, Knap, Veselý by si ji přečti a prospěchem, jenou by snad nebyl špatný a naivní český překlad tuze na závadu.

SOUVESTRE & ALLAIN: FANTOMAS. (Nakl. Odeon.) Je to velká, opravdu monumentální cyklus detektivních románů, jehož osou je postava penálského zločince, představitel zla, vraždy, úskoju a lži — Fantomas. Není to leda jaká literatura, není to zapově a na létní „dobrá“ literatura pro školní četbu: a přece jsou to romány klasiké. Proti sentimentálním románům měřičkých mrazů a duši, úkritka proti románské konvenci, dovolávali jsme se už před léty literatury dobrodružné a detektivní, proti Šrimkově, Čapkově, vynášeli jsme svůj obdiv k dílu Julia Verne, k Halkovu Ševjkovi a k „Fantomasov“. Tehdy ovšem bylo hříchem proti dobrému literárnímu zrazu mluvit o Ševjkovi a o detektivních nahla. Zatím však i literární snobové a pokrytci žurnalisté si obližli detektivky, ovšem především ty literární fabulované, v lepším případě tedy Chesterona, v horším Wallace a v nejhorším imbecilní novidažky z Čapkyvy kapey, a sláva Ševjkova, dobytá v cínu, našla místo i v nás. Fantomas ovšem není obyčejnou detektivkou: není obyčejným zločincem: „Fantomas — Co to znamená? — Nic a více! — A kdo je to? — Nikdo, a přece někdo — A co dělá tento někdo? — Vzbuzuje hrůzu“ — tímto úvodním slovy prvního svazku je charakterisován nejvýšněji. Fantomas, jakžto „lidová“ obdoba Maldorona, personifikace zločiny a zla, je hrdinou nejvzrůstlejších dobrodružství, jaká literatura zná. Jeho přiblíhy jsou orgie úšleu, překvapení a tajurnosti. — Fantomas stal se symbolem, jenou Apollinaira, Max Jacob, Alb. Bieet a mnozí jiní moderní básníci otevřeli přístup do svého díla. Dva dosud v českém překladu vyšle díly tohoto cyklu, jehož oficiální autory jsou Souvestre a Allain, ale jejíž ve skutečnosti je kolektivním dílem asi čtyřiceti spolupracovníků, postačí, aby ukázaly, proč Fantomas musí se dočkat tak obrovského úspěchu v sepišských vestev čtenářů a oblihy a obdivu u moderních básníků: Philip

NEBEZPEČNÉ ZNÁMOSTI

proslulý román francouzského spisovatele CHODERLOS DE LACLOSE v překladu básníka St. K. Neumanna a jiné pozoruhodné knihy obsahuje prospekt Sbirky „ZAHRADA PŘÍRAPOVA“ vložený do tohoto čísla. Vydané dosud svazky této ilustrované populární sbírky monografií a dokumentů k pohlavní otázce za vedení MUDra H. Záruby a St. K. Neumanna. Žádejte u Vašeho knihkupce, neb přímo u

nakladatele Ladislava Šotka, Praha II., Na Poříčí 24 n.

pe Soupartů označil kdysi v „La Vie des Lettres et des Arts“ přívěsem tyto detektivní historie za prototypy moderního románu.

MALÁ KRONIKA. Polský moderní architekt, člen skupiny, sdružené dříve kol časopis „Blok“ a „Prace“, Jan T. Sykutis navštívil na své studijní cestě Prahu, aby poznal dějství stavební tvorby a navštívil styky s našimi moderními architekty. Při návratu z Paříže do Moskvy zdržel se znovu několik dní v Praze Vladimír Majakovskij. Jean Cassou pořádal v Praze letošního jara přednášky o současně francouzské poezii.

■ Toto číslo ReDu, které vychází opodléhá z technických důvodů, nemohlo obsahovatí veškeré obrázky a textový materiál a oboru foto-, kino- a typografie, který byl pro ně přichytliv: zápisnice v našem časopise stále se značným nedostatkem místa a píse to. Za jsme tentokrát zdvojnásobili rozsah ilustrační části na úkor části textové, nemohli jsme zařadit do čísla vše, co bychom si byli přáli tu přinést, tím spíše, že v textové části bylo mnoho otázkami ladu spíše a referátů, které odkládáme od čísla k číslu a které už dáleho odkladu by neznamenaly. Malým rozsahem čísla trpí pak přirozeně nejvíce jeho spravovatelská část, panorama aktuála, která by si ládala rozhodně více místa, než jaké jí můžeme v ReDu poskytnout.

odeon:

Nevěste „Židovský hřbitov“ je barbaos, jež proniká k hluboké souvátosti životů a mrtvých, dnů a minulosti. Tato lyrická baladince, na níž záleží kus pozemského temnoto, toho chladního opojení příkrasí a krátní horočníků snů, vyběhl z několika postič a postičků, jež měl básník při procházce lidovskou červí. Ale tyto vizuální postičky rozrůstají se v jeho fantasii k dřívě fantasmagorii, jež sdržeje erotickou rozkoš se zábróbím, a jež je samotná symbolem toho, co vztahuje básníkovu tvořivost. Pociť hluboké souvátosti erotiky a smrti a pocit spojitosti a mrtvými rozvíjejí jeho fantasii a jsou zdrojem jeho mrtvé lyrické estaze. Je to skladba, jež je rola nečasová a neaktuální, v duchu těch časanků věčnosti, jež je dnes stále plno. Je nejatější fantastickými sny, v nichž se básníkovy vykušuje tajemství jeho tvorby. Tato nadrealistická skladba, jež je lyrickou zpodobnění svých starů, má všichni lyrické klady Nevěstovy. Je to velmi kondensovaná lyrická esence, jež má fyziologický podklad. Číslo je, sava přehere několik věstí. Je to hlasitá lyrická erotičnost. Je to výkonná formace obrazová.

(P. Gita, Národní Osveobození.)

Upozornění. Zároveň s 10 číslem vydáme opět krásné celoplošné desky na tento 11. ročník ReDu, podobné těm, jaké jsme vydali pro loňský ročník, odlišné toliko barvou. Cena desek bude 10 Kč, a poštovým 1950 Kč. Přihlaste se závazně nejdříve do 15. června, ježto desky zhotovíme podle počtu přihlásek! Objednávky přijímá každé knihkupectví jako i nakladatelství **ODEON, Praha III., Vítězná 11.**

RED

měsíčník pro moderní kulturu

ročník 2
květen 1929

9



ODEON
PRAHA

6 Kč

Inogen Cunningham (USA): — Foto — Photo

ReD

číslo 4295,
Čs. tel. číslo 22827

Revue Svazu moderní kultury „Devětlát“. Vychází měsíčně, brožová příloha, (10 čísel do roka). Redigoje Karel Teige, Praha. Redakce zastupuje v Brně Dr. B. Václavěk, Brno XV, Žitovská, Vaňhova II. Vydavatel a nakladatel Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III, Vítězná II. Předplácí se za rok 60 Kč, za 1/2 roku 30 Kč. Jednotlivé sešity po 6 Kč. Pro cizinu valutní úprava.

Redakce: *Vítězná II, PRAHA II.* Křídlo sčítáků pro redakční sborovnu. — *Ensemble toute la correspondance concernant la direction de la revue*
directeur: **KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague - Tchécoslovaquie**
Schéflisten:

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

II. Ročník	— 2 ^{ème} année	— 2. Jahrgang	
Číslo 9	— N° 9	— Nr. 9	1 9 2 9
Květen	— Mai	— Mai	

Adresa administrace a expedice: Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III, Vítězná II.

ZÁPADOČESKÉ TOVÁRNY KAOLINOVÉ A ŠAMOTOVÉ

GENERÁLNÍ ŘED. PRAHA II., U PŮJČOVNY Č. 9.

Dodávají:

Telefon 298-4-1.

Šamot - ové cihly pro veškerá průmyslová

Dinas - topeniště, plynárny, zadrživky

Magnesit - kotlů, pekařské pece a podobně.

Břizolit umělá omítka a umělý kámen pro fasády a práce kamenické.

Kachle tvrdé, bílé, hladké na sporáky a kamna.

Dlaždice - Vápenopískové cihly.

Kameninové kanalizační trouby, řílny, malířská hlína pro malíře pokojů, kaolin křemičité písky do betonu, pro dehtovou lepenku, k výrobě cementového zboží.

TOVÁRNY: Dobřany, Horní Břiza, Třemočná, Žiliv v Čechách, Velké Opatovice a Janušov na Moravě, Hrušťa, Lovčobáňa a Košice na Slovensku.

MEZINÁRODNÍ SOUDOBA ARCHITEKTURA

Karel Teige

Jest třeba zamítnouti dvě významných a velkých manifestací mezinárodní soudobé architektury, uspořádaných v Praze na jaře 1929: výstavu a publikaci, jež obě přinášejí ucelený a jasný přehled evropské i americké stavební tvorby moderního epocha.

1.

VÝSTAVA MEZINÁRODNÍ ARCHITECTURY, totiž putovní výstava říšskoněmeckého Werkbundu „Neues Bauen“, k níž byla v Praze připojena i obsáhlá kolekce československé stavební tvorby, byla uspořádána při časopisu „Stavba“ a Klubu architektů (v ústřední knihovně města Prahy, od 15. V.—3. VI. 1929). Přehledka moderních architektonických tendencí, jak se projevují a s větší či menší energií uplatňují v Belgii, ve Francii, v Holandsku, v Itálii, v Německu, v Rakousku, ve Švýcarsku, v SSSR, v ČR a v USA, založená vlastně retrospektivně, avšak ukazující dnešek nepoměrně podrobněji než včerejšek: tím, že zaměřen je zájem diváků právě na dnešek, na nej-

novější projekty a realizace, nabývá výstava jisté výhody živé aktuálnosti a působí sympatickou neakademičností. Zdá se však, že by pro informaci širších a laických vrstev poskytla více, kdyby ukázala logickou vývojovou linii moderní architektury, která v posledním desetiletí čím dále tím mohutněji krystalizuje v jednorodý mezinárodní moderní sloh (pojem sloh však třeba chápat v podstatně jiném smyslu než v jakém mluvíme o historických, dekorativních slozích manufakturních feudálních civilizací), která však není začínajícím se experimentem dneška, nýbrž vyústěním a logickým vyspěním mnohonásobných předchozích úsilí, pokusů, koncepcí, návrhů a vynálezů. Abyste pochopili podstatu nové architektury, abyste ocenili vnitřní pravdu jejích projektů a realizací a mohli je ocenit, je třeba, abyste poznali, čím moderní architektura byla, než dospěla k svým dnešním zralým útvarům, jaké možnosti slibovaly jí její počátky a tedy také jaké přání vymoženosti od ní smíme očekávat. Neboť nová architektura a dnes vítězí mezinárodní stavební sloh není zajisté

VÝSTAVNÍ SÍNĚ ŮSTR. KNIHOVNY HLAV. MĚSTA PRAHY

(Nalostř skok)

M VÝSTAVA MEZINÁRODNÍ NOVÉ ARCHITEKTURY

První světová výstava architektury v Praze a v Berlíně

Pod
KLUB ARCHITEKTŮ
STAVBA

Pod patronátem p. ministra veřejných prací Dra Spilky a ministra národního školství Dra Štálova

Obřadní síň 21-24/2, č. 202, síň 21-24/2 b. - Nášp 4 80, studentů a dělníků 2 80

Anglo - ČSR - Francie - Německo - Itálie - Švédsko - Rakousko - SSSR - Spojené - USA

Karel Teige: Vystavní plakát (dvojbarevný)

Atička / resp. občan
Ausstellungspostkart

jen novou formovou módou, v tomto případě snad módou formové akcese. Jednoduchá, přísně geometrická forma, hladké plochy stěn, pravohlíbká a přímkové obrysy, rovné střechy, velké okna, vymizení architektonických „detailů“ a ornamentů jsou zevně, na výstavě při prvním pohledu nejpatrnější znaky tohoto slohu a této architektury; avšak nejsou to předpisy nové mody, nýbrž výsledky a důsledky nových způsobů práce, nových konstrukcí a užívaných materiálů. Dnešní architektonické dívry jsou jen určitým stadiem složitého do budoucna směřujícího vývoje, započatého již před stoletím. Obvyčejně se mluví o moderní architektuře jako o události posledních tří desetiletí; dává se od chvíle, kdy byly opuštěny historické slohové dekorace, aby byly nahrazeny novými; — tehdy vznikla jedna architektonická, esťty vyspekulovaná móda, nikoliv však nové stavitelství: tehdy vznikla secese, Jugendstil, nikoliv nová architektura. Putovní výstava Werkbundu, zařadivši do svých souborů díla van de Veldeova a Behrensovy továrny AEG, chce, zdá se, odtud datovati zrod nové architektury. Pak měla ovšem přinést i ukázky z díla Wagnerova, Berlageova a Sullivanova, snad i Olbrichova, Endellova a Messelova: hala Wagnerovy vídeňské Postsparkasse je chronologicky

časnější, ale vpravdě pokročilejší než düsseldorfská úřední budova Mannesmannových závodů od Behrense a než van de Veldeovo divadlo v Kolíně n. R. Avšak zrod nové architektury není dán vznikem určitých módních a umělecko-přemyslových idejí, jež se vynořily koncem 19. století, nýbrž tkví hlouběji ve změně výrobních procesů a společenské struktuře světa. Nová architektura vzniká se vznikem strojového průmyslu a s konsolidací kapitalistické společnosti, ustavené na industriálním základe: tehdy, někdy kol r. 1830 začíná ten veliký převrat, nikoliv protiklad dvou mód, ale převrat dvou výrobních soustav: od manufaktury k industrii. Nerovnoměrnost architektonického postupu v Evropě 19. století koresponduje s nesouměrností industriálního kapitalistického vývoje. Zpěv vede v této architektuře Anglie (londýnský Crystal Palace 1851), avšak záhy přejímá vůdcovství průmyslově méně vyvinatá Francie a dává r. 1889 světu dva konstruktivní rekordy: Galerie des Machines od Cottancina a Duterta a Eiffelova věž. Kapitalistické století věnuje zpěvu největším zájem utilitárním stavbám, inženýrským dílům: staví továrny, viadukty, obchodní domy; jeho technická tvorba vystačí tu již bez dekora, bez umění, bez umění: forma neobvyklá, nová,

směla a lehká není tu estetickým principem a postulátem, nýbrž technickým, konstruktivním výsledkem, a přece má své nesporné estetické momenty: pregnanci linií, čistotu proporcí, vzornost, světelnost. S pozdějším vývojem, s koncentrací kapitálu v epoše imperialismu nastává přelidnění měst; komunikační poruchy a bytová krize. Teprve v našem století a vlastně až v našem desetiletí přistupuje architektura k problémům urbanistickým a habitačním s takovou energií a důsledností, s jakou pracuje od třicátých let minulého století při stavbách průmyslových, dopravních a obchodních. Město a obytný dům feši tu nikoliv jako moment, palác, nýbrž jako instrument, jako účelovou utilitární stavbu. Nová architektura našla svou dnešňku odpovídající orientaci na příkladech technické a průmyslové tvorby. Nový architektonický „sloh“ vyhranil se zvidňnutím nových materiálů a konstrukcí a vyřešením nových stavebních programů. Mnohostranná architektonická aktivita vyžaduje si specializace a dělbý práce: nerozlišujeme dnes inženýra-konstruktéra od architekta-dekorátora prostě proto, poněvadž architekt-dekorátora vůbec neuznáváme; a to však specializují se jednotlivé odvětví (specialista obytných domů, specialista pro stavbu měst, specialista pro obchodní domy atd.; a kromě toho specialista instalace, specialista konstrukcí železnic, betonových a pod.). Architektura není dnes uměním, nýbrž organizací práce specialistů; vedle přesné dělby práce je ovšem právě tak důležitý dokonalý kontakt mezi specialisty, vědomí společných cílů, pochopení sociálního vývoje, revoluční perspektivy, nikoliv neblaze známé „odbornické idiosyncrasy“. Změna formového vzhledu novožobých architektur je dána nikoliv uměleckými intencemi, nýbrž konsekvencí a věcným využitím nových materiálových a výrobních podmínek a konstruktivních metod: nové stavební účely a programy, nové formy sociálního života vynutily si zároveň zásadní změny v řadě vědeckých badav. Důkazem věcné správnosti dnešních architektonických realizací je jejich internacionální charakter. Výstava, která podává panorama stavební činnosti několika architektonicky vyspělejších států, nutí diváka, aby kladně zodpověděl technickou otázku, proslavenou O. Starým v úvodu výstavního katalogu: „Není veliké svědomělé úsilí přes hranice národů a států známku rodící se veliké epochy?“

Putovní výstava Werkbundu má nejobohelejší soubory architektury Německa a Holandska, kde v posledním desetiletí doznalo nové stavebnictví nejhlubšího rozvoje. Německá a nizozemská architektura nedovedla se dlouho zřavit násilného formalismu a pseudomoderního dekorativismu: (Mendelsohn, Poelzig i Jan Wils); dnes však v těchto zemích pracuje několik nejpokročilejších autorů: Hannes Meyer, Gropius, Mart Stam (abychom jmenovali zde jen autory na výstavě zastoupené), k nimž druzí se několik autorů ze Švýcar — Artaria & Schmidt, Werner Moser, a mohutná skupina architektů sovětských. Nová architektura SSSR. Je na výstavě pohřbu zastoupena žalostně nedostatečně: s tímto nad jin významné architektonické oblasti je vystaveno jen několik málo, byť velmi zajímavých a významných projektů: chybí tu ranné manifestace konstruktivismu, které, (třebas že „utopické“) měly tak obrovský vliv na evropskou modernu, i ty nové realizace a práce mladších autorů, jež představují vrcholný vývojový bod architektonického děníka. Architektura francouzská, reprezentovaná bratry Perrety a Le Corbusierem je velikou iniciativní složkou, která se však ve vlastní poměrně málo prakticky uplatňuje. Spojené státy dobře reprezentuje Wright, Neutra a Mc Chase. Přiměřené v zemích soubořech je vystavována architektura belgická (Victor Bourgeois a Huilbrecht Hoste), rakouská (chybí tu však nejvýznamnější: detailní ukázky ze staveb obytných domů města Vídně, zajímavé řešení bytové otázky jakožto otázky sociální, Brenerovy typy „Kleinstwohnung“), italská, která je dnes teprve v diletsantských počátcích, (bylo by spravedlivě vystavit alespoň rovnocennou počínající moderní architekturu uherskou, polskou, španělskou, anglickou a jihoslovanskou) a několika čísl je zastoupena i moderní československá (Krajcar, Loos, Obrtel, Špalek). Zastoupení české moderny v putovním souboru Werkbundu je jistě nedostatečné a nedostí vhodné vybrané. Proto pořadatelé pražské výstavy připojili k putovní expozici ještě velmi početný (109 čísel) přehled architektury československé. Je-li možno vystavit 109 čísel československé moderní architektury od asi 60 autorů (!!!), je to znamením, že u nás moderní architektonické tendence dozraly naprosto, bo vítězství a velikého rozvoje a rozlišení. Výstava ukazuje však i stinné stránky tohoto

vítěství: a všeobecným rozšířením a uplatněním nového architektonického názoru nastalo u nás jeho zbláznění a zbanalizování. S výjimkou několika děl evropské úrovně, převážně vítějná československá kolektiva ukazují dobrý stavební průměr, ale připouštějí dokonce i pustý, bezduchý podprůměr. Shovívavost jury byla tu nesmírná a nepochopitelná: dokonce velmi povážlivá, neboť není sřístě radno podporovatí vystavováním i taková díla, která svou náskok, nekulturní úroveň dřevěné diskreditují tímce ty lepší nebo alespoň průměrné práce, které chce a má československá kolektiva propagovatí. V českém souboru mnohem méně bylo by bývalo daleko více: v těch sto vystavených dílech je nejvíce prostřednosti, nejvíce banality, dokonce nejvíce podprostřednosti a celé výstavy. Kdybyste na pražské výstavě měli vhlédat deset nebo patnáct nejvlábních prací, našli byste je pohříbkou vlečky pohromadě v československé kolektiva. Několik při nejmenším dobrých prací evropského průměru, několik málo děl vynikajících je tu ubženo soustedivím výkonů hodných sotva venkovských zednických mistrů: putovní expozice Werkbundu vystavuje celbom rozvádně vybraná díla reprezentací; československá kolektiva pubřkuje a přináší i stavby posledního řádu: Holandsko je reprezentováno 10, Československo 60 jmény! Tento poměr je zarážející. Tristní stav obecného zbláznění, v jaký ve svém celku naše architektura propadá, její poměrně nízká úroveň není ovšem jen vinou našich domácích malých a chudých poměrů. Česká architektonická moderna byla před pěti, osmi léty jednou z nejzraněnějších a nejpříběžnějších skupin evropského hnutí: dnes je předstihena architektonickými skupinami zemí, které se přiblížily teprve později. Česká architektura, dobovší snadného vítěství, ustoupila v zakázkové práci: nemá ani konstruktivní vynáledivostí Francouzů, industriální kulturu a organizace Němců, revolučního elánu Rusů: Vidět vyřešila bytovou otázku na socialistní hnutí, československá architektura pracuje však jen při-ležitostně, na objednávku: nevyřešila a nerealizovala nic zásadního a důsledného. Vlna, opakujeme, není v malých poměrech, zpřehť v autorech samotných. Sovětská architektura dovedla pracovatí nekompromisně za nejvlábních poměrů hospodářského rozvratu a občanské války. Nepřítel reálních po-

měrů dědních a pod, v jakých musí pracovat na př. mladá architektura španělská nebo italská je patrně tížší, než u nás. Československá architektura se přiblížila radikálního řešení, riskantních, prý utopických experimentů: naklonila se kompromisům, zavřela oči před revolučními perspektivami nového architektonického světového názoru. Avšak tyto revoluční experimenty, někdy snad bládné a scesné, nejsou největším nebezpečím: více než architektonické práce jsou to často utopie, které ověří obrazy a bývalí sítva nějakým, byť jiným způsobem realizovány. Největší nebezpečství je snadný povrchní úspěch a návrat mitaliferů a epigonů, kteří snaží se profitovatí z vítězství nového hnutí. Tak byla zaviněna dnešní naše architektonická stagnace, kterou lze překonatí jedině radikálním architektonickým myšlením a především neadaptivním, nemilozrádným kriticismem, rozlišením opravdu moderního architektonického díla od bezduchého stavitelství. Architektonický oportunistas, u nás vládnoucí, musí nás, abychom tu znovu doháněli Evropu. Srovnání československého celkového stavebního průměru se soubory ciziny a putovní kolektiva Werkbundu by mělo býtí výstrahou a momentem!

2.

Panorama mezinárodní soudobé architektury, jaké nám přehledně poskytlá putovní výstava Werkbundu, podává v přiblížení podobného rozvratu architektonický almanach MEZINÁRODNÍ SOUDOBA ARCHITEKTURA, který vychází letošního jara v nakladatelství Odeon a zabýváje edicí architektonických publikací, které budou pod tímto názvem vydávány několikrát do roka, aby tvořily dohromady jakousi velkou, vždy aktuální encyklopedii nové internacionální architektury. Nyní vydaný první svazek MSA shoduje se počtem reprodukcí asi s dílem vystavených prací na pražské výstavě. Nepřítel nám kritika tohoto architektonického sborníku, jenž byl redigován jako jakýsi říšální orgán ReDu. Jméni si vědomí, že nemohá býtí oceněn a špiný tak, jak by snad název „Mezinárodní soudobá architektura“ vyžadoval: avšak je teprve prvním svazkem celé edice. Jeho výhledem, vzhledem k výstavě mezinárodní architekta-

ry, je okolnost, že zachycuje mnoho novějších a méně známých architektonických děl, že dává větší místo oné nové vrstvě moderní architektonické generace, reprezentované jmény Mart Stam, Hannes Meyer, Marcel Breuer, Ginsburg, Leenidov, a j. a že uvádí velmi obašhle tvorbu architektury sovětské. Vedle toho však ukazuje zároveň na hluboké — chcete-li „tradiční“ — kořeny moderní architektury v inženýrských stavbách z počínající industriální epochy. Prvý svazek M. S. A. přináší ukásky stavební aktivity Anglie, Belgie, ČSR., Francie, Holandska, Itálie, Japonska, SHS, Německa, Uherska, Švýcarska, SSSR, a USA: větším počtem nejnovějších děl jsou tu zastoupeni Le Corbusier, Gropius, Stam, Ginsburg; československá architektura je tu reprezentována jmény: B. Fucha, Jar. Pražner, A. Loos, Jar. Krejcar, Jos. Hausenblas, O. Starý, O. Tyl, E. Lishart, Jos. Havlíček, K. Honzík, Pavel Smetana, J. E. Kouzla, K. Hannauer.

Ve vydávání sborníků MSA bude se pokračovat. Budou redigovány tím způsobem, aby každý tvořil samostatný celek, chtěli-li, samostatnou knihu. MSA nehodlá být periodickým časopisem, výběr serií publikací o moderní architektuře, která bude přilnáletí to, co dnešek ukazuje nejvýznamnějšího, směř by se zastřežovala tím, co aktualita obsahuje efemerního. V některých dalších svazcích mají být monograficky pojednána speciální témata, tak na př. obytné stavby, průmyslové a dopravní stavby, regulace měst, zahradní města, školy, hotely a pod., dále instalace a bytové zařízení, zahrady, moderní stavební materiály a konstrukce, technika osvětlování, poslední monografie architektonické aktivity jednotlivých zemí či jednotlivých vůdčích autorů.

Úkol, který si edice MSA klade a účel, důvod proč vznikla, bylo by možno naznačit asi takto: znovu dohonit Evropu, otevřít okna do Evropy, ukazovat cizí poučné příklady, přesně a věcně informovat o zahraniční tvorbě a při tom zároveň podporovat rozvoj nové architektury Československa, pokud je kvalitní prací evropské úrovně, přičemž je bez ohledu na spolkovou příslušnost jednotlivých autorů: propagovat zkrátka moderní architektonický program a názor bez kompromisů a bez oportunismu, věnovat se podstatnému, především ideové práci a věcné kritice, tedy také i boji proti pseudomoderní stavitelské šablóně a proti zastaralým zvyklostem a stavebním fádům.

Jme přesvědčení, že taková architektonická edice, řízená na všechny strany nezávisle, bez jakýchkoliv spolkových a stavebních interesů, ale věrná programu konstruktivismu, vykoná své dobré poslání.



K. Teige: Obálka - Couverture de livre - Buchumschlag

M. S. A.

sborník
mezinárodní soudobé architektury

Právě vyšel 1. svazek!

ODEON

176 stran
přes 200 vyobrazení
cena Kč 55.—

273

Honba za stylem

E. F. Burian

Není to eklekticismus, tak často předhazovaný „geniálními“ sběrkami romantické svobody genia. Styl, to je také něco více než škola, více než vykrádání tvořivé potence velkých předchůdců. Impressionismus, poslední nářek minulých epoch, kladl důrazu a formě (určitě vnukly nám touha po čistotě a účinnosti myšlení, po jasné podobě, nezastílení povrchní spoutou barov a perverzí odstínů. Říkalo se tomu vltjak: neoklasicismus, a v Německu „Neue Sachlichkeit“). Avšak de facto Stravinský napsal několik děl (Sonáta, Koncert a j.) a bylo po něm. Ovšem, hudba doposed patří vládnoucí třídě „oficiálních“ i tam, kde mají k nápravě míle, v Sovětském Rusku na příklad. A tak tedy styl vltjak pronikl problémem několika extrémistů, jimiž rozšířili na veřejkovém stupně proměně, aby ještě horší chovatelnou pompatosti a pseudomoderním ušlechtem.

V Paříži, která doposed udává tón světového hudebního proudu (nechť se na několik čestných výjimek v Německu a na hudební berlínskou bursu i la Klopener) rodl se útočnické jako houby po dešti. Milhaud, do nedávna sentimentální skladatel „do očka“, upouští staré partnery a hledí, stejně jako Auric, nebo Honegger co možná nejvíce čitostí vyniknout ze starých „rytích“ skladeb, k nimž není dnes možno mít jiný poměr než přísně technický. Nelze to nazvat obratem k absolutní hudbě. Řád bych věděl, kolik je absolutnosti v skladeb těchto autorů pro ruské balet. Nevěřím, že by skladba baletu byla skladbou absolutně hudební. Je to při nejmenším spojený dvou předstev: hudební a scénický. A i kdybych viděl jenom své skordy a instrumentaci, nebude moje „vidění“ absolutním slýcháním. Jde zde spíše o něco jiného: Auric komponuje na příklad tak, ve starém smyslu, nezabývá, jeho harmonická i polyfonická struktura je tak „neintenzivní“, že nebyť obdivných vybočení ze rytmicity, bude vaše ucho brzy uzavřeno posloucháním těch lidkých strének. Mým speciálně na balet „Les Fiches“ (Molotov), který je protokomponováno arytmičky a veskrze konsonantně. Je to konsonance šlehaná, halděna dikramatického ducha. Každý srácha je naplněna citovou asketou. Nikde lidé

dole, nebo amoro, které jsme byli zvyklí vidat v tichu každé skladby latinského skladatele. Jeli Auric ještě trochu sentimentální, je to tam, kde se jedná o náznak klasického tance. Někdy mu zapadne tempo di tango, ale ušká a něho jak mlčí. Vltbec úšk od vltcho sentimentu je pftaněný vltm současným „stilism“.

Sauguet také tak daleko ve svém „Davidovi“ na příklad, le komponuje v samých funkcích a úvedech. Jeho balet jako by troubil na paplach a svolával vltchay myšlenky na pomoc. Něco takového lze komponovat jen po Dágileu. Dokládá-li Rusové vytancovati „Les Noce“ od Stravinského, došlou tanči i při Haydnově hromě. Jde ovšem o to, komponuje-li potom ten či onen balet skladatel, nebo choreograf. U posledních větvorů „stilist“ je celkovost a úroveň vltmalé myšlenky na povolenou. Povrchní formou nejso daleko od Satieho „La Parade“. Ale tam, kde Satie psal uzavřené formy a jednotlivou myšlenkou, tto jeho dltčí komponují na nápad. To je vlastně to jediné „absolutní“, co pílí „stilist“, pílí-li pro jevíte.

Koncertní hudba, tekuáme Auricova „Sonatina“, nebo Stravinského „Koncert“ je absolutní sama sebou, ale tou byla vltcky. I nejvtší hudební ilustrací nedostali se nad absolutnost hudebního projevu na koncertním postu. Omyl programní hudby spočíval spíše v omplu nahlárání na ni se v kompozici. Normálně poducha byl na program skladby upozorněn. Nebýt encho upozornění byl by vltmal skladbu absolutně a renešl by ani trochu z toho programu, který si skladatel post formou vymyslí. A individuální povzry postuchačovy nebají příkladné úlohy ve skladbě, protože každý si může při vltmalní díla myšleni co chce (a také si myslí) a revidovat těchto myšlenek, tohoto odtvoření došlo by k propadivším výsledkům, ba někdy by byl výsledek vltzer vulgární. Koncertní skladby „stilist“ (Stravinského, Milhauda, Aurica, Saugeta, Pleyela, Hindemitha a snad také Křenka) vymačují se stejnou technickou askou jako jejich vltmalní díla. Speciálně Stravinský, mezi ním a ostatními je kardinalní rozdíl jak v potenci tak v technice, opouští tu vltchry své krkolomné rytmy a barbarské harmonie a „dopouští“ se

sadpravidelných struktur à la Bach, ale nikoli eklekticky, aby ukázal, „že to také umí“, ale jako Bach, který by se narodil v tomto století a komponoval balety na Ribémonta-Dessaignese nebo na Taura. Je tak příbuzný Picassovi, le se obává, aby jednoho dne nezaměnil partiturový papír za plátno. Staré klasické rozměry nabývají v jeho dokonalých ruských baletních rozměrech (šlyby jeho starého roztomilého). Dokáže na dvaceti strůnkách variovat jeden motiv nejednodušší stavby. Konec zajímavým harmoniím po vzoru Debussyho nebo Skrjabinů. Konec rozdílným skladbám s šustřací instrumentací. Milhaud na pohled zcela bezúspěšně se inspiruje Čajkovským(!), leč co z toho povědí, není ani romance ani polytonální pastorelek, nýbrž holá, očividně skladba, skvělá ve své stejné struktuře a chová jako kostelní liturgie.

Šel a potom skládat. Co by asi řekl středověcí kanonikové tohoto rebusu! Nechybí nič

kek, a račí kánon nebo trzadlové hádanky budou nejvyšší domácí poválečných boulelvků. Je třeba ještě mnoho věcí pochopit těm, kdo nepochopili ještě Stravinského „Le sacre“ nebo Milhaudova „Vola na střele“. Němci z „Neue Sachlich keit“ komponují stupnice à la Gradus ad Parnassum. A nejsou v tom dokonce ani vtipní. Máte dojem pota, těžké námahy, kteros ani u Saugqueta nenačtete. Ale stojí to za to poslechnout si toto „mlánské“ klávesení v dokonalém ladu a skladu. Jednota by tomuto mlá nechyběla, ale romantičtost je chudá. Konečně, všechny „mlánské“ jsou si podobné jako vejce vejci. Je to orchestr skladatelů unisono, a dejme tomu že opravdu. Výhoda je v tom přece. Poznáte mezi nimi skladatele jako mezi fotografy umřice. Je to uniforma, ale divá individualitě možnost daleko větší než šilve, kdy existoval jen a jen zápas dlouhověkých genialit. (Pisno pro „Red“ - Veřkerá práva vyhrazena.)

J. Leonidov (OSA)

И. Леонидов (ОСА)

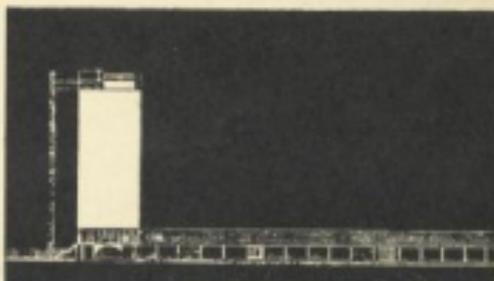
Palác Centrosojuz

(soutěžný návrh)

Centro s "osuz"

„Zentrosouz“

Dve dzerprozosa

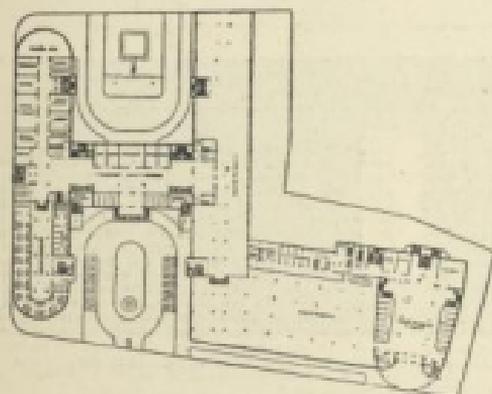
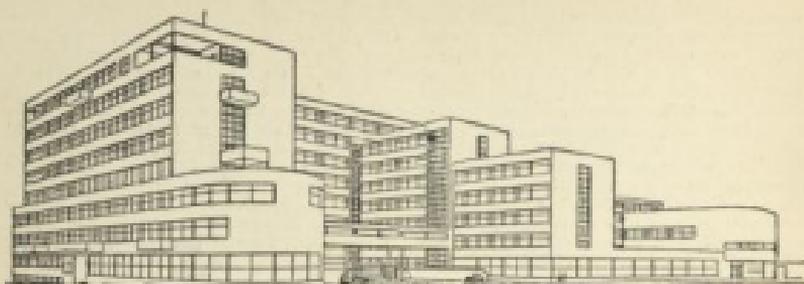


Nová díla sovětské architektury

K. T.

Měli jsme již několikrát v našem listě příležitost upozornit v reprodukční části či v textu na novou sovětskou architekturu, jejímž orgánem je časopis CA (= СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА — Современная Архитектура, S. A.) čtená skutečně nejlepších architektonických revue celého světa. Poslední 3. ročník tohoto listu seznamuje nás s řadou významných prací Leonidova, Ginsburga, Vesniak, Barova, Golosova a j., přičemž zvláště zajímavější nové díla předvádějí umělec Le Corbusier, Gropius, Hannes Meyer a v některých z příloh částí největší CA ukazuje nové architektury z Československa. Vedle CA je tu dobový architektonický měsíčník a zpravodaj o stavební činnosti Moskvy i ostatních měst sovětského svazu „Stroj-

šilovo Moskvy“ (= СТРОИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ), vydávaný nyní již v šestém ročníku moskevským svěřem. Tento list, zejména v posledních dvou letech, se značně zmodernizoval a oděnalil. Politická velká revue Cahiers d'Art přináší v 1. 4. IV. roč. větší počet vyobrazení z nové sovětské architektury a to včetně stavební realizace, několik projektů: díla Vesniakova, Ginsburgova, Zeltovského, Kolina, Barchina, Velikovského a j.; některá z nich jsou také švedským umělcem z minulých čtenářů našeho listu — tak na př. Ginzburgův obytný dům (II. 7), Velikovského Gostorg (I. 10), Barovův vankovský dům (I. 7); jiné přináší J. vranek M. S. A., kde je obšírný soubor sovětské architektonické moderny, a některé oděkujeme v tomto čísle. V článku



Bratři Vesninové

Vesnine-frères

Brüder Vesnin

Soutěrný název
paláce Centrososjuza

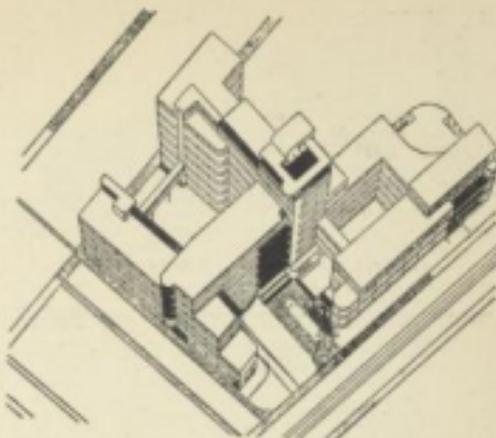
„Centrososjuz“

„Zentrososjuz“

Центросоюз

a sovětské architektury v „Cahiers d'Art“ (1928): „Máme a rádi konstruovat, že nová architektura nahradí v SSSR tím dále tím význačnějšího rozšíření. Sovětská vláda podporuje se všech svých sil tvorbu moderní architektury, která obnaví architekturu vlny evropského sklonění, jenž nepřetržitě ruce stavěnkou po světě. Tato pomoc a podpora vlády by se dovoztí i k tomu, aby se lidé v sovětských městech, architektů a výtvarníků, aby mohli stavět, aby mohli sovětské architektury mohli i doma poznat všechny problémy, zejména svými dříve se západu“. Moskevská vláda posílá mnoho se mladými inženýry a mladé architekti na studijní cesty do Francie, do Německa a do Ameriky, aby se to zúčastnili v moderních konstrukcích.

Bruno Taut konal v SSSR několik přednášek. Erich Mendelsohn postavil v Leningradě veřejnou uměleckou budovu (byla reprodukována v Brno, I. 3, str. 185), a nyní je Le Corbusier, jenž v soutěži s výtvarníkem, sovětskou státní paláce dostal, svou budovu „Centrososjuz“. Na palci Centrososjuzu bývaly se tři součásti; v celku byla to nepřipravená a neokázalá přípravená součást, která se v posledních letech klonila v Evropě. „Kirovskaja Moskva“ přeměnil v č. 1. r. 4. moderní návrhy o této výstavě součástí. První součást byla přípravená, byla to veřejná součást, a s ní byla vřevána Společnost sovětských inženýrů. Druhá, s ní součástí byla vřevána k práci Le Corbusier, Max Taut, Peter Behrens, S. Taut. Třetí součástí se moderní architektury anglo-



Soutěžný návrh paláce
Centrososjuzu v Moskvě

„Centrososjuz“

„Zentrososjuz“

Центросоюз

Арх. А. А. Ои при участии студ. К. Иванова.
Аэроперспекта.

ké) a architekti Centrososjuzu. Konečně, třetí soutěž byla obecná pracovní soutěž Veselov, P. N. Machomova & A. V. Samoilova, Nikolajčeho & Galperina, Oja & Ivanova, Leonidova, Žolotarevského, a kolektivního projektu OSA (Pesterčak, Vladimirov, Slavina a Voroninova), a celých architektů pak Behrens a Le Corbusiera & F. Jeannereta. Porota, v níž kromě sovětských architektů a inženýrů zasadali i zástupci Centrososjuzu, Mosstroje a Moststroje, samela mimořádně vysokou úroveň celé soutěže, a s ní přinášíme ukádky v tomto čísle. Projekt bratří Veselovů byl posuzen jako jeden z nejlepších: ekonomický, dobrého půdorysu a krasakara, avšak velmi vážně byl usazen na rustičtý a zakulacovaná křídla se nerovně. Vadou projektu Machomova & Samoilova je uzavřený dvůr. Projekt Oja a Ivanova má dobrou konfiguraci a ušlechtilé vady osvětleného systému bloku. Behrensův projekt byl pro své formalistické verunkání členěná přebíhá, dává okna a nerovně podporu velmi příjemné zemitum. Soutěž byla porotou odmluvně návrhy OSA, návrh Nikolajčeho & Galperina i návrh Leonidovův. Přesto však jsou to, zejména poslední dva, architektonické výkony pozoruhodných kvalit. Zejména ucelený projekt Leonidova, jež veličkou hledal a klavírové mlstnosti i a divadelním sálkem koncentracie v jednom masoobtořivém křídle. Vystavěná síť pak stavi mlkou a na pilotech, pod níž mlstí probíhá park. Porota samela za nejlepší návrh Le Corbusierův, Machomova & Samoilova, Žolotarevského, Oja, a Le Corbusiera & Jeannereta. Rozhodla, aby byla stavba zadána, jestliže Centrososjuz se započetím prací postpíká, sdělujeová a těchto architektů sovětských. Jestliže Centrososjuz mlstie ještě se stavbu nějakou dobu počkat, má být stavba zadána Le Corbusierovi. Představenstvo Centrososjuzu na základě úřední poroty zadalo práci Le Corbusierovi, jež byl uvěřá, aby vy-

pracoval definitivní plány, v nichž, na základě požadavků poroty a Centrososjuzu, Le Corbusier provedl novou souhrnnou projekci tyto zóny: celou budovu stavi na pilotech, dmal vůbec odpadá příměstí, stánuje jediný centrální vestibul, orientuje jinak klub a divadelní sál. Porota rovněž žádala, aby klubovna nebyla situována nad divadelním sálkem, protože by se tím velmi obtížně podřadila konstrukce, dále připsala toliko jedno výtahové hlavní rampe a ostatní schodišta nahradit schody a výtahovody, posléze rampe osamostatil velkou střínu mlstie, a posléze žádala, aby v průběhu do Moskvičké ulice pechaly tři výtahy, rovněž požadl pe obvodních. Le Corbusier vyhověl téměř požadavkům a vypočetl nový definitivní variant, který ovni reprodukujeme. Schodišková výšková nového projektu je ovšem nemístná.

Le Corbusier vyvolal v několika řílech a rozhovorech svki dětem a úřední a dních Moskvy. Otázkl jemu v *Redu* (II, 8, str. 262) jeho oběvy sovětských, znamenitě Eisensteinových filmů „L'Art Vivant“ (č. 105) plše Le Corbusier, že se domníval jevi do střediska svých neprosměrných architektonických odvětví, když na podzim z 1928 odjížděl z Prahy do Moskvy. Moderní architektonické hnutí sovětské probíhá, jak praví Le Corbusier, do Německa, kde dozrlo mnohých deformací a špravaci. Štoupenci německého hnutí „die neue Sachlichkeit“ pokračují při Le Corbusiera za romanika a akademika; Le Corbusier tedy smodil, že toto mlstní hnutí pochází z Moskvy, když ruský konstruktivismus ml na německou architekturu tak velký vliv. Avšak byl příjemně sklánda v tomto odvětví. Při příjezdu do Moskvy byl ml na sděvali mlstie akademova. Za svého pobytu poznal organizaci ruských architektonických a inženýrských korporací a pochopil, že více a energie sta-

KONSTRUKTIVISMUS

v soudobé ruské literatuře

Michail Štačkov

Byl jsem poládan svými českými soudruhy, abych napsal všeobecnou informační i principiální stat o konstruktivismu v SSSR; jelikož však je československá inteligence dostatečně obeznána s konstruktivistickými tendencemi v romantických oborech, na př.: v sovětské architektuře, na divadle, v malířství, kinu, jelikož konstruktivismus v SSSR vůbec je velmi obšírné téma, omezují se v tomto článku na konstruktivismus v současné ruské literatuře.

Pokud jsem obeznámen s hnutím a se směry soudobé československé tvorby, literární konstruktivismus u nás nenabývá určitých forem a nerozvíjí se jako literární škola. Teprve postismus jakožto teoretická koncepce, poesie Seifertova, Nezvalova, Halasova a ostatních, volná analogie konstruktivismu u básníka Vančury, mohly by snad být nazývány jako skutečné pokusy o rozšíření tohoto směru, avšak šli se přece jen nato-lik od ruských pokusů, že jsou zde možná — přes internacionální charakter tohoto směru — jen velmi vzdálená přívorná.

Především je třeba vyznačit, koho pokládáme v literatuře za konstruktivisty. Je to tak zvané Literární centrum konstruktivistů, jemuž stojí v čele významný básník Selvinští, kritik Želinskij a teoretik-básník Kojatkovskij. Kromě této významné skupiny jsou ještě z. zv. konstruktivisté-funkcionalisté v čele s básníkem Čerinemem, ale tato skupina je nepočtená. Snad se septeže, v jakém poměru je „Literární centrum“ k (znamená rozpádě) „Levé frontě“ (Lef), v níž byli zastoupeni konstruktivisté jako Rodčenko, Eisenstein, Štepanova a jiní. Rozdíl mezi těmito skupinami je ohromný. Především šlo generaci konstruktivisté — mladší generace inteligence, jež vystředala imáinisty (Šerkenzvič, Mariengof, Jesenin) a stopneva Lefu, dříve nazývané futuristy (Majakovskij, Asojev, Trostjakov, Kručnych), díle: konstruktivismus jako literární směr je reakcí na imáinismus (v SSSR byl to jen po-vechný směr) a futurismus. To činí tří pochopitelným, proč k „Levé frontě“, jež pretendovala na spojení všeho levého u umění nepřistoupili zástupcové literární školy nepokročilejší — školy konstruktivisté.

Další rozdíl nacházíme téměř na všech liniích. Futurismus v té formě, v jaké došel svého rozvoje v SSSR, byl především zcela negativním směrem. Vyjádřili-li to jazykem otce ruského

futurismu Bjerščuka, futurismus „ahodí klasiky a koežbu současnosti“; futuristé podněcovali re-estit staré kultury, v dílech básníků-futuristů přeládal emoční proud (u Majakovského — hyperbolický emocionálníismus, u Kručnych z. zv. zaum t. j. tendence vyjádřit city mimo kontrolu rozumu) a futuristické hnutí v ruské literatuře nese bobémno-anarchistický charakter. Naproti tomu konstruktivismus je v literatuře organizačně-racionalistickým směrem; jeho cílem je organizace společnosti literaturou. K tomu je ovšem nejdříve třeba, aby i literatura byla organizována. Konstruktivismus vy-udvíhuje v literárním díle jako kdysi Břusov a symbolisté (ve Francii René Ghil a „scientist“), prvky racionalistické. Konstruktivistický směr v literatuře u nás i v Evropě je především odpovědí na sebývalý vzestup techniky. V soulase s tímto všeobecným technickým rozvojem snal se konstruktivismus reformovat technické prostředky literatury a rozsoudit veškeré její technické možnosti. Konstruktivismus jakožto škola lze definovat takto: „Je to škola, ve které smysl díla je zároveň hlavním nástrojem, jehož pomocí buduje se celé dílo“ (Želinskij). Konstruktivismus zavádí princip podřizování techniky díla jeho ideologii (T. j. ideologie (idea) daného díla diktuje technické prostředky a ukazuje na zá-kladně pořadačky při výběru materiálu. Nebo také: Od obsahu díla závisí jeho materiální vý-rob: rytmus, rým, epiteta, přívorná atd. To je z. zv. „princip lokálnísemantiky“). Jeť stanovou nutnost výběru rozměru, charakteristik a rytmů blízkých tématu, a je specifickým principem konstruktivismu. Co do své tendence je to princip mechanický, který, byv použit v poe-zii, činí verš kompaktnějším, masivnějším a „nosnějším“, je-li možno vyjádřit se takto o verši. (Týká se to více poesie, neboť prosa, jak teoreticky tak prakticky je zpracována slabě). Tentýž význam má konstruktivisty vypracovaná teorie taktometrického verše a verše hudebního počtu, která spočívá v tom, že za míru verše nebere se obvyklá jednotka dě-lení verše — jambus, trochej a anfibachyry, ný-brž hudební takt. Tato teorie zavazuje až dosud převládající systém tonického složení ruského verše a otevírá neobyčejně technické možnosti ruské básnické kultury. Tato teorie je konstruktivisty již dávno užívána v život a rychle získává na popularitě. Nový taktový verš je už-

Cinéma

A. Ozenfant

(suédit)

Plusieurs des critiques du dernier livre de M. Ozenfant *« Art »* s'étonnent et regrettent: « que l'auteur ait omis de traiter précisément des arts mécaniques, étroitement liés ceux-là à l'époque présente: la photographie et le cinéma ». Nous avons demandé à l'auteur les raisons de cette abstention.

Voici de bienveillants critiques qui n'ont même pas lu ma préface: j'y dis expressément que l'un des buts de mon ouvrage est justement de montrer que l'Art est en dehors et au-dessus des techniques. Les techniques sont les domestiques de l'Art. Il lui fait des domestiques. Mais pas de trop. Sinon, c'est l'art qui devient leur esclave.

L'Art a pour but avant tout d'évoquer et par cette émotion de nous soulager de la réalité immédiate, en y substituant cette autre réalité qu'est l'oeuvre d'Art. Si le but est atteint, les moyens employés importent assez peu: formes en pierre, en couleurs, en photo, en ciné; sons, idées, etc. . .

Une technique n'a d'importance en Art que lorsqu'elle sert de véhicule à des sensations, des émotions et des idées de haute qualité.

L'homme dispose pour les traduire de toute espèce de moyens, les uns très simples: le dessin, un bout de noir, un bout de papier; les autres très compliqués: le cinéma. Rembrandt avec un peu de noir et un peu de papier nous étreint; certains films milliardaires nous font fuir en bavant, tout parlants, chantants, bramants, vagissant qu'ils soient. Charlot: technique photographique que beaucoup d'amateurs de Pathé-Baby décréteraient primaire . . . si pauvre, si grand!

— Ne pensez-vous pas que le cinéma constitue un progrès sur la peinture puisqu'il se déroule dans la durée?

— Peinture et Cinéma, tous deux se déroulent dans le temps: car enfin, la peinture ne s'observe pas seulement dans l'espace. Le fait que vous attendez devant un tableau prouve que vous le considérez dans le temps. Un détail vous frappe d'abord sur une toile, et puis des chemins tracés par le compositeur vous amènent à d'autres détails

Redace BaDa požádala p. Ozenfanta o odpověď na několik položených otázek. Otiisneme tu tento interview a film, který je odložen z minulého čísla. Je p. Ozenfantem urben vyhradil BaDa, jení si vyhraduje veličnost práva.

du tableau. Un déroulement se fait, comparable à celui d'un film sur l'écran. Il n'est d'ailleurs que les bons tableaux qui se passent dans le temps; les autres, nous les quittons après un clin d'œil, en vitesse: très cinématographiques encore.

— Et le cinéma en couleurs?

— C'est encore une technique, et pas autre chose. Encore une fois une technique n'ajoute rien à l'Art. Tout dépendra de celui qui l'utilisera bien ou mal. Bien ou mal c'est à dire si, à travers ce procédé, il réussit ou non à toucher ce cœur de notre âme (dont notre cœur physique est l'image) et pour qui formes, couleurs, rythmes, sons, gestes, etc. . . n'ont aucun intérêt intrinsèque, mais seulement celui de nous éveiller en suggérant faits, actes, idées capables de nous faire oublier notre condition d'humains mortels et pas très sûrs des Paradies.

— Ne pensez-vous pas que la peinture subisse l'influence du cinéma?

— Il me semble que jusqu'ici, c'est plutôt le cinéma qui s'est inspiré de la peinture. Par exemple les cinéastes ont fréquemment pensé à Degas quand ils tranchent dans le vil des créatures ou des décors (il est vrai que Degas imitait en cela la photographie: échange de bons et de mauvais procédés); un Griffith avec ses effluents artistiques fit penser à Rembrandt et surtout à la photo d'Art qui elle, pense à la peinture tout le temps depuis 1900. A vrai dire le ciné fait presque(?) toujours penser à la peinture ou au théâtre ou à la photo dite d'Art. (Remarquez que les ancêtres photographes « d'Art » tout d'abord réalistes ont passé par les mêmes phases, crises, attitudes, modes que les cinégraphistes de nos jours.

Soyez certains que sans les œuvres de grand style et particulièrement les nées authentiques et les simili-nées de l'art moderne, jamais les cinéastes n'eussent pensé à déformer aussi copieusement certains visages. Est-il nécessaire de rappeler de quelle façon le cinéma fit du simili-cubisme? Pour être juste, peut-être le ciné fut-il à l'origine du futurisme italien.

Voyez-vous, de nos jours, la technique fait trop oublier l'Esprit.

Il faudrait que les ingénieurs s'occupassent de découvrir des techniques capables de créer de grands esprits . . . Pour les vrais grands, il sera très commode parfois que le cinéma parle, reproduise la couleur et même — qui sait — demain

les odeurs de la nature, la température . . . Le film odorant n'est pas encore possible, mais le film chauffant est très réalisable dès maintenant. Je tiens le procédé à la disposition de qui voudra bien.

Nakonec

Jaroslav Seifert

**Dny, jež jsem miloval
a jež mi prechaly na hřbety červánků,
bodajice je ostruhami hvězd,
chtěl bych si přivolat nazpátek,
leže ve stínu plynoucího času.**

**A prvé polibky zejména,
chuť jejich cítím ještě na svých rtech,
slyš tak hořké jako zklamání a pelyněk
a pokušení sladká,
která si uvědomujeme tehdy teprve,
když nám již dávno nepatří.**

**To je však příliš intimní
a konec konců lhostejné pro širší veřejnost,
lépe jest ukrýt svůj žal veřejně lhostejností
jak nás to učivali bílí pteroti,
dnes již na vymření.**

**Zbožňuji vás, milá Markétko,
přinesl jsem vám květiny, které jsem natrhal
— tou hrou můžeme oklamat každého
i sebe konečně.**

**A jaro jako zběsilé tančí po hrobech,
budu se usmívat, očekáváje hnědé stíny podzimu
a nové jaro,
klidnou číši vína a píseň pohřební.**

**To je vše, co jsem vám říci chtěl,
ach, nic víc než říci.**

(1929)

2 gedichte

hans arp

1.

die kunst ist doppelt so gross als der vater
und die mutter dient als linker schuh

ich bin ein kreisrundes stück pappendeckel
und möchte auf einer praktischen herne entfliehn
ich beneide die milch um ihren tiefen schlaf

mit taubstummen wänden und kurzen küssen
dreht sich der raum auf seinem rechten schuh
dennoch sieht man das kleid von oben bis unten
die leiter des kleides lehnt gegen die flügel

auf den ästen sitzen die lippen
auf den knien des tisches sitzt die stimme des stuhles
der himmel muss sich nach seiner decke strecken

die augen springen in den montag der steine
der stamm der hände schläft nicht mehr zwischen körpern
was hängt noch an der stange
wann naht die oft erwähnte seele

2.

täglich kommen die tische flügel und beine und versuchen uns
täglich setzen wir uns an die tische
fliegen mit den flügeln
und hüpfen mit den beinen über die hülle
selbst wenn die treuesten flaschen von uns abfallen
bleiben wir den vasen ähnlicher als den hemden

auf den naturfassaden sitzen die grossen ohren und lauschen
die bärte verkleiden sich als verbotene früchte
und treiben die küsse vor sich her
die augen ruhen auf schwarzen kernem

die tische sind mit reinen seelen gedeckt
die körper werden auf- und zugeknöpft

(inédit)

(Plauder / plâturek pro Red)

o plakátu

Fernand Léger:

Robert Delaunay:

Óčko, majoritní orgán tisícirobné odpovědnosti dnes více než kdy jindy ovládá člověka. Od rána do večera registruje nepřetržitě. Rychlost je základem moderního světa. Mimo to obchodní napětí dostoupilo takového stupně, že podivánka na masekyn u prosulého krejčího má takovou hodnotu divadelní, že se vyrovnává, či dokonce předstihuje větinu prostředních soch. V téměř smyslu převyšují hodnoty plakátů na ulici obrazy uměleckých výstav. Odtud plyne nutnost organizovat ulici jako podivánku. Ulice je plná dynamické, varující a nervy bičující. Náš tak napjatý a chvějící se život v přítomnosti potřeboval by klidnějších, uspořádanějších ulic, v nichž by si mohly nervy odpočinout, místo aby se rozdráždily. Plakát by proto neměl být pojímán jako jazz, nýbrž jako orchestrální skladba.

Plakát je buď barvou nebo vůbec není. Forma není v podstatě nic jiného než dimenze barvy. Z fyzického stanoviska je tedy nejlepší ten plakát, který je nejjednodušší a z největší dálky viditelný, jako telegrafní signál. Jak dospějeme k nejlepšímu výsledku? Tím, že se budeme všírnout a jednat srozumitelně o rytmus a vřabhy barev. Ostatní nepadá v úvahu. Nesmíme tedy barvy libovolně uspořádat, intuitivně, abychom vytvořili něco „bezúho“ či „krásného“. Musíme naspak s barvami zacházet vědecky a dáti jim věnovat jako tónům. A musíme vycházet z předpokladu, že plakát není svodem pro oko, nýbrž výzvou či sdělením. Musíme s ním tak zacházet. Nepokoušet se jít, abychom z plakátu udělali nějaký více či méně vibrýjící obraz, napodobující určité předměty, nýbrž musíme od plakátu žádat i vymoci, aby nás podmanil více či méně intenzivně vibrujícími dojmy, které vyvolává.

Demeter

Vítězslav Nezval

*Du bist erhaben wie die See die ruht
Das Meer im Sternenregen leis nur heht
In deiner Stimme klingt so warm die Glut
der Sonne die im Abendpurpur schwebt*

*Zum Tempel zieh die Pilgerscharen wallen
durchs rebenreiche azurblaue Land
Du gehst durch weisse Marmorsäulenhallen
wie ein Hellenenweid im Festgewand*

*Doch erster ist der fernen Orgel Brausen
als hier der Teich mit den Zypressen und den Schwänen
Ich liebe dich und läute Sturm voll Grausen*

*O Schwanentochter die im Schaum der Flut du prangst
Vergeb dem armen Narren seine Tränen
und seine Zärtlichkeit und Wut und Angst*

(Deutsch von Ferdinand Barták)

Upozornění. Zároveň s 10 číslem vydáme opět krásné celoplošné desky na tento II. ročník ReDu, podobné těm, jaké jsme vydali pro loňský ročník, odlišné toliko barvou. Cena desek bude 18 Kč, a poštovným 19-50 Kč. Desky zhotovíme podle počtu přihlášenek! Použijte objednačního listu, přiloženého k tomuto číslu

Objednávky přijímá každé knihkupectví jakož i nakladatelství **ODEON, Praha III, Vítězná 11.**

(La Mâture inspiratrice d'art, L'art Vivant)

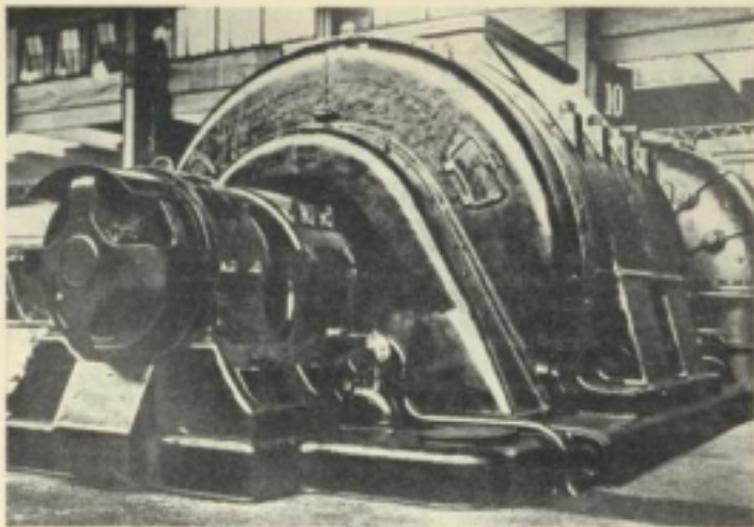
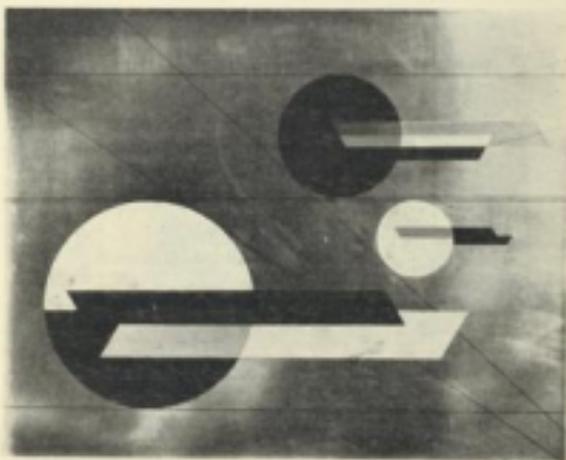
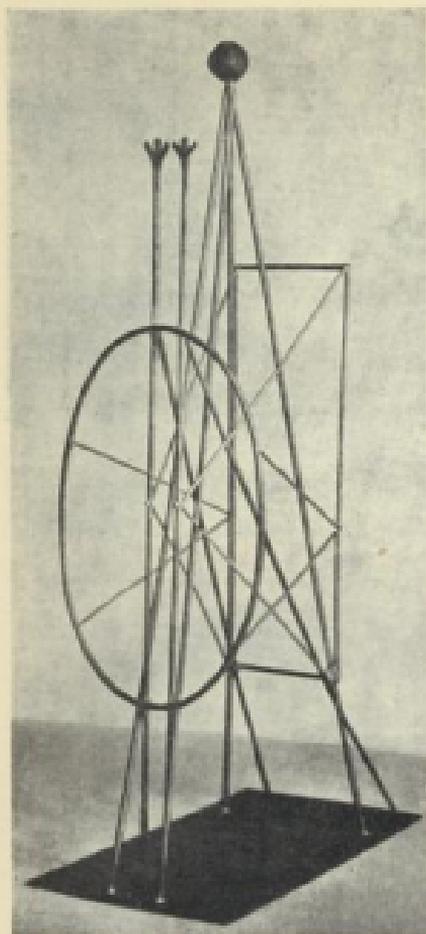


Photo Germaine Krull

moholy-nagy:
obraz - tableau - bild

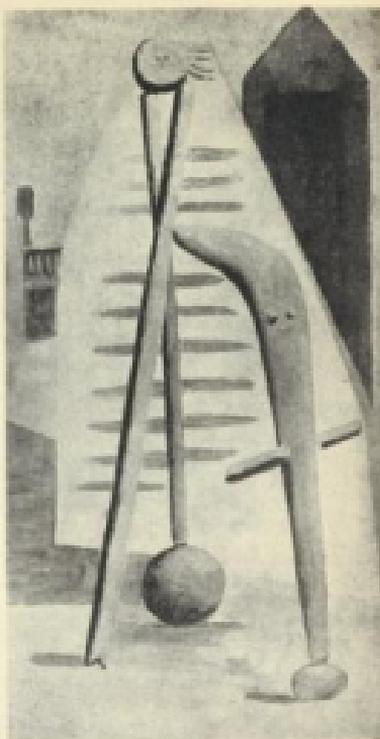


Al 2 [1926]
(Aluminium)



1928

družičná socha - wire sculpture in iron wire -
drahtplastik



3. 8. 1928

(Cahiers d'Art I, IV)

Pablo Picasso

286



12. 8. 1928

Pablo Picasso přišel svými obrazy posledního data epě své přelévání. Cyklus obrazů, jež tento genocický a na výrost vynalézací genio vytvořil v několika týdnech či dnech ve lehké zpravidl dvanácti v Dinsard, ukazuje na novou „eposu“ Pissavy teorie. V jednom z posledních čísel Cahiers d'Art (1. IV.) je reprodukce výtří počet těchto děl, z nichž přibližně půlroční v našem listě odhalil skátek. Christian Zevros udává konstatuje, že v době modernizace malby není příkladem tak ostrého napětí bezesouměrných v tak nevidaném místě. Malba se kůže v obecně takřka místo poezie, jako v obětu Pissavových malbách. Je to poezie radostí lta a přírodních, utkaná ze soustav vodstva, světa, pohávek a přírodních atmosféry. Ačkoli tyto obrazy jsou úplně odlišné od nějakého kubistického geometrie, v něm se Picasso přiblížil až k pomoci abstraktní supramatematické malby, ačkoli tyto obrazy jsou odlišné ze sestetických náznaků, lífer a skrzak (postavy kvasajících se les v tržkách, kalby kámin), tedy ačkoli nejsou naprosto „nepřehledné“, nazýváme nicméně díla, které by se odvíjelo z větší evokací přelévání přelévání jev a též jako tyto nové obrazy Pissavy.



Pablo Picasso

zátiží - nature morte - still life

287

Bratři L. A. a A. A. Vesninové

Frères Vesnins

Brüder Vesnin

L. A. e A. A. Vesnins

Obchodní dům MOSTORG v Moskvě

Magasin „Mostorg“ à Moscou

Geschäftshaus „Mostorg“ in Moskau

УИИВЕР. МАГАЗИН „МОСТОРГ“, Москва



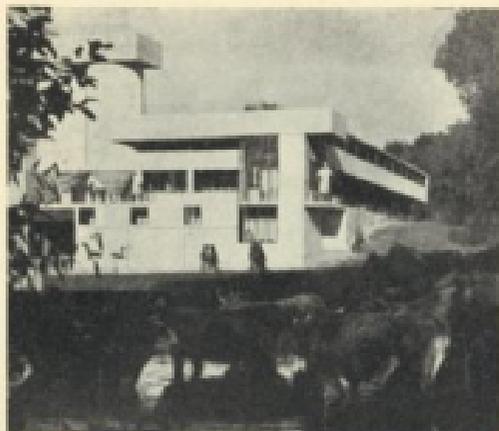
**Le Corbusier
& Pierre Jeanneret**

Будovy sestavěly svazu bratřev
„Entosecol“ v Moskvě, Nová al-
ternativa. Vítězný soutěžní návrh

Palais de l'Entosecol à Moscou

„Entosecol“, Moskau

БЕИТРОКОНОС, Москва

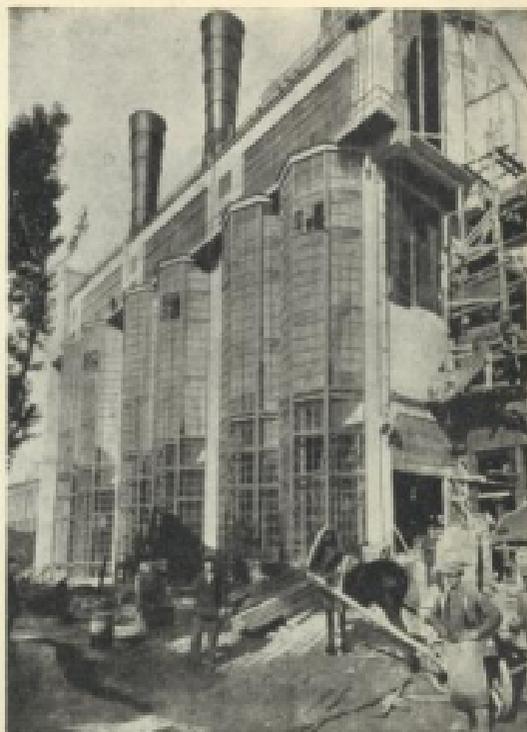


A. K. Burov

A. K. Burov

(1927)

Hospodářská stavba starších zemědělských družstev - Bâiments pour l'exploitation rurale - Wirtschaftsbauesen - Farmbuildings



Kotelna „Mogor“ v Moskvě - Kesselhaus „Mogor“ in Moskau - Usine „Mogor“ à Moscou

J. V. Žoltovskij & S. N. Kožin

(1927)

Н. В. Жолтовский и С. Н. Кожин: Котельная Мосгор



Felger - Kravac - Serafimovič: (1926-28)

Dům státního průmyslu v Čusově — Maison de l'Industrie à Klauzov —
Studentenwohnheim in Čusow



Bohuslav Fuchs

Studentický domov v Brně — Maison des étudiants à Brno — Studentenheim in Brno

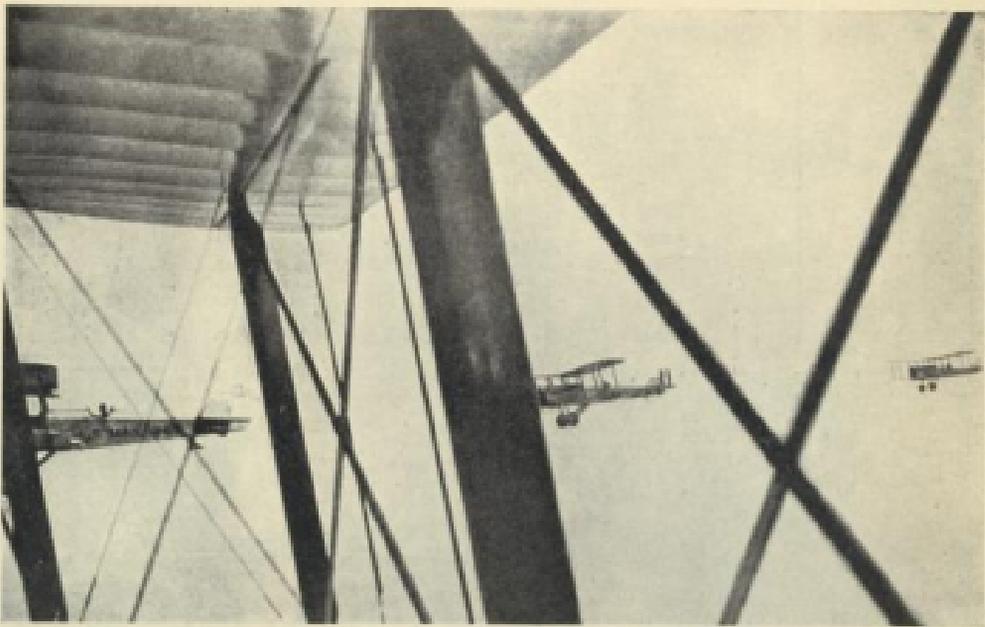
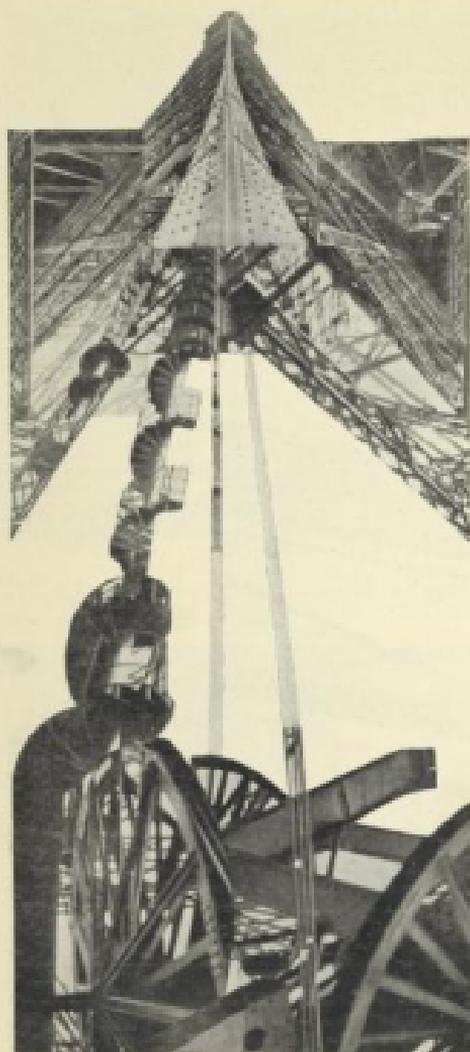


Photo C. M. Mc. Ginnick - *The National Geographic Magazine*



Josef Hausenblas (1928)

(Bauhaus)

Fotomontáž — photomontage

Paříž,

středisko vědy a umění,

ohnisko soudobé kultury,

kolébku moderní architektury -

pomůže Vám poznati

nejobsáhlejší český průvodce

Paříží

Štýrský-Toyen-Nečas:

Paříž

802 strany, 2 mapy, 14 plánů

25 fotografií. Cena 60 Kč

Vydalo

nakladatelství ODEON

Jan Fromek,

Praha III, Vítězná 11.

Der Schlafwandler

Václav Nezval

*Wenn sich der Vollmond auf die Dächer schwingt,
sieht man den Nachtwandler über die Firne gehen,
Horch, aus Amias Kammer dringt
ein Seufzer, Mädchenatem führt er wehen.*

*Die Kette schreckt sie, die im Kuhstall klingt,
wo sich die Kälber um die Ringe drehen.
Ihr Atem stockt, voll Angst ihr Arm umschlingt
die Brust, auf der zwei weisse Seufzer liegen.*

*Da sieht ihn, Lutz untreu, sie vom Fenster führen
zum Diwan, wo wie Rosen sie erblühen
und blauer als der Mond im Morgenrot.*

*Ach, lass mich gehen, Schätze aufzuspüren,
die strahlender als Herd und Throne glühen.
Doch sei mir ja nicht nach, sonst bin ich tot!*

Deutsch von Ferdinand Barták

panorama

ZA OTOKAREM BŘEZINOU. - V 8. čísle Šaldova zpravínku je otázkou jako nekrolog stat „Problémy básnické“, s ní objasňuje několik věcí, v nichž valdne podstatu Březinovy poezie vystihnu lépe než v ostatních obšířších nekrologích, jel po básnické smrti byly napsány.

„Ani Březina není básníkem „čistě poetičtím“... básníkem elementárního básnické. Jeho slovo není líbil, jeho slovo je derivát dotčených dějů chemických. Budoucnost rozliš v něm básníka od filosofa a drákařka, básníka od myslitele a vědce. Jasn v něm místa, v nichž v radě vyřekly není dobyt a plně vyložen dráhý kov poezie; nebo lépe: místa, v nichž zmrzl pramen vody živé, vytryskl ze skály — zmrzl v středním vadačce abstraktnosti. Abychom si rozumeli se širšími: místa, v nichž básník sám opatřuje své představy teoretickými nálepkami a sdělníci jako „myslitel“, nebo „ekstatičtý“ —

„Byli to nejmladší básníci, tvaní poetičtí, kteří vstoupili do nové básnické metafory a díla Březinova a naučovali jim dílo svoje. Není pravda, jak se tvrdilo, že osudy nejmladších básníků rozplyly se úplně v osudy Otokara Březiny. V nich dráha jeho, byt sčítána, jde dále svým směrem.“ —

„BÁSNĚ“ ST. K. NEUMANNA vydala Društství Práce ve své příloze sbírce Generace, kde vydává výběry z básnických děl jednotlivých významných básníků z příslušné tvorby a

bibliografiemi. Výbor z Neumannova upořádal Jan Šveřba a Jan Hora, jenž napsal i předmlouvu. Dozvědí se nám třeba do rukou překladů, s porovnáním usazený výběr (postupně v něm jen ukázkou z „Rudých zpěvů“, ve svém smyslu v nás jedinečných), jenž nám ukazuje celý Neumannův vývoj od dekadentního bouřlivika-anarchisty k básníkovi osvoboditelské myšlky, civilisace a proletářského odboje, vymalující — vedle „jeho bojové osudy, probíhající od umění k službě“ — kluboce básnickým vytržením. Hovorová předmlouva je plná a porovnávala s pronášením důvěrně známého osudu a nastroje. B. V.

ANKETU O PROLETÁŘSKÉM UMĚNÍ pořídala berlínská revue Die neue Bienenstau spolu s Barbussovým Městem. Vedle bystrých postřehů k věci ukázaly se v ní také četná slabiny účastníků a především chromý smutek v naučitel na to, co je dnes v literatuře „proletářské“, t. j. lépe řečeno evokující. Zejména, však nutno se ozvat proti zvláštnímu slovu redakce, jel shrnul výsledek v tom smyslu, že aktuální revoluční dovedná práce jest: tvrditi ve smyslu Zolovův a Gorkého. Kdo zaměňuje moderní reportáž s naturalismem Zolovovým a bláží, že dnes je nutno psát tak jako Zola, kdo přehlíží distanci doby, ten prostě se obrací čten vrad a propadá starému omylu, že naturalism, dnes v aktuální tvorbě nadobro překonaný, je uměním budoucnosti. Překvapuje v revue, jel uskla, šekněme, příspěvky od Lu Mitterové a přinesla obdivný článek o její knize. B. V.

K. Čapka a Č. Jelábka, aniž se triplil byt jen intelektuálními aspiracemi jmenovaných autorů, natož pak nějakým úsilím o nový pohled na život či dokonce o nějakou solidní slovesnou práci. Skočilo to proto úplněš vzápětím. B. V.

AMERIČTÍ BÁSNÍCI, antologie, pořízená a přeložená Arn. Vaněčkem (vyd. nakladat. Odeon) je dobrým básnickým obrazem Ameriky. Jsou tu obrazy všech kultur země, jak se stýkají v Americe, stará evropská poezie a hlas industrializované země, poesie pionýrské Ameriky i smutek mechanizovaného člověka, zejména černého člověka, whitmanovský rozvelič verše i drobné lyrické úryvky, prudká sensibilita i patos, barbarická energie a senzimentalita moderních Blues. Úhrnem: světle udělaný výběr, jenž se opětovně dívá tamzpátky nad posměvem duchové Evropy a duchové Ameriky. B. V.

TH. DREISER V SSSR. Je to podivná záležitost, octne-li se Američan v SSSR, byt to byl i „dobrý Američan“. Jelikož Dreiser je dobrým Američanem, uznává velkou práci sovětského Ruska („Sowjet-Russland“, vydáno v nakl. P. Zolnay ve Vídni) a vidí a potvrdil dovědčuje zdravost sovětské myšlenky a jejího praktování. Nebyl by ovšem Američanem, kdyby neměl s individualistického stanoviska řadu námitek a nedával se na víc tak trochu s americkou povýšeností. Sečtené pobaví jeho kapitola o novém ruském umění, náuky na tudnou, t. j. konstruktivistickou architekturu a tosilní neporozumění experimentativní průběžnosti postevolučního umění. Tu promlouvá celá nekukárnost Ameriky, jeť teprve tápá po dávno již odsunutých kulturních hodnotách evropských. B. V.

F. C. WEISKOPF vydal v Malákově nakladatelství v Berlíně další knihu třídne a revolučně orientovaných poezí, čerpaných z českého prostředí („Wer keine Wahrheit hat die Qual“). Mají svělece, bystrost postřehu a dovedou analyzovat sociální situaci u nás ostroz drobnokresbou. My u nás však čítíme i jejich spojitost s českou slovesnou tradicí, mohli bychom jmenovat se značnou určitostí několik osob, jež ho ovlivnily, a nebyly by to vždy osobnosti nejrevolučnější a nejmodernější. Co v německém prostředí působí jako svěrák přičítat a novost, bodí u nás obavu, neboť tyto pošvy nejsou svou výrazovou a skladbovou stránkou daleko od tradiční české pošvy venkovské a maloměšťácké. B. V.

PŘEKLADATELSKÝM ČÍNEM je přehášená Rictusových básní Jindř. Hořejším (vyd. R. Škafík v „Prokletých básnicích“).

Zpěvák patřičné chodiny z konce tisíciletí zůstává podle svého příni dosud nebespěčím, jak ostřež dověděl i konfiskace jedné, před tím v časopisech vyhlé básně. Není to organická síla a boj proleťár, co mluví z Rictusových veršů, ale nenávisť, jediná věc, jeť zvlášť chudšaví. Hořejšího překlad hraje všemu doved nezatajenými a nevytýžnými emocionální silami velkomešského lajgona a je básnickým činem pro sebe. B. V.

BÁSNICKÝ DEBUT Míly Bureče „Katalepton“ (vyd. J. Jicha v Brně) neřpřipouklí uce definitivnějšího úsudku o nadání autorově, ale svědčí o tom, že je poučen o metodě činné lyriky a plníš si do ní i vlastní hodnoty obrazové a pozornost ke slovu. B. V.

OBRAZOVÁ KNIHOVNA REDU byla tabělena „Černošským tancem“ E. F. Buriana. V úvodní esajji přibíháme nám Burian toto v hluboce „primitivní“ černošské kultuře a životní slabou kotvici umění, jeť je jeť činná velká mlýkům sarséna životního rytmu. Čin tak zejména čestnými paralelami a nepovinním vlivu černošských tanců na moderní taneční civilizačního světa. Četné ilustrace velmi živé a zrovna hmotně ukazují tento vaděšený a plece mlýk svět. B. V.

ŘEČNÍCI REVOLUCE. V bystře redigované sbírcež tohoto názvu, vydávané nakl. Neuer deutscher Verlag v Berlíně, vyšla jako 13. sv. knížka jeť Leninových. Obsahuje pěkný výbor jeho klasických řečí (všechna moc sovětní! Do ba pokojných demonstrací přelá. První řeč po vítězství. Nová hospodářská politika. Ústup jeť ukončen), jeť nás usdělí do svého centra leninismu. B. V.

DEVĚT MUŽŮ V LEDĚ se nazývá knížka o Nohlově výpravě a záchraně akci Krasina, kterou na základě dokumentů sepal Otto Katz (vyd. Neuer deutscher Verlag v Berlíně). Je to sapsinaví dokumentální reportáž, doprovobená skvělými fotografiemi. B. V.

CESTU ČÍNOU, kterou podnikla s Beridinem, vracějím se z Číny autonomně přes vnitřní Asii do SSSR, popsala nám americká žurnalistka A. L. Strongová (vyd. Neuer deutscher Verlag). Je to nikorná analýza vývoje čínské revoluce, orientně zajímavé obrázky propletení feudálních poměrů s revolucí náčtánskou a proletářskou v Číně, obraz vnitřního, svědčím blízkého státu Mongolského, a v celku významný dokument o pohybu asijských mas, jeť zřpřoběla ruská revoluce. B. V.

RENÉ GREVEL: TĚŽKÁ SMRT (Kaňky dobrých autorů, 1929). Je to jeden z těch moderních románů, které dávají mysliti na zapomenutí, nežli zapomenouto kruhu Benjamina Constanta. — E. Constant, jak sám pravil, chtěl v Adolfu nakreslit jedno z hlavních morálních nemocí svého století, tu únavu, nejistotu, ten nedostatek síly, tu vílčnou analýzu, která podstatně skryté úmysly všem cílům a tím je porouká již při jejich vzniku — tuže tento „Adolphe“ je patrnou rýskou románů Boupaudových, především „Corps perdu“ a „Coeur d'or“, všech románů nakalených surrealistickým odlobami, tento novou nemocí věku. A z těchto románů jest též nové dílo Grevelova. Jeho předností je krajní upřímnost v krutém herečném a bolestném dramatu homosexuality. Je to román spovědi rykné a trpké, a román dívky, jež se mužů líbívoští a vyřičkami: tato Diana je jedním z nejkrásnějších postav v moderní literatuře. —

DAS KUNSTBLATT. Květnové číslo věnováno fotografií a filmu. Z obsahu: Saska, Stone, Anne Bernmannová, H. Windisch, G. Kralová, Draga Vrhova. Články: Sophie Klippers; „Kinoglas“ D. Věrhova.

BAUHAUS, ZEITSCHRIFT FÜR GESTALTUNG (III. 2). U příležitosti stuttgartské výstavy Film und Foto věnovalo nové německé časopisy výtěžní číslo foto- a kinematografii: na příklad „Kunstblatt“, a díle německé lavy odborné otevírají materiál a své výstavy: na př. „Das Atelier des Photographen“ či „Photographische Rundschau“. Rovněž toto číslo hnaná svého časopisu, redigovaného Ernestem Killaie, je a vzhled číseli věnováno fotografické práci díků Bauhausu, kteří ve Stuttgartu vystavují. Scénky, skutečně velmi krásné, jsou doprovozeny články o filmu a fotografii. Mnoho to je v díle uvážlivě pozoruhodný projekt německé obytné čtvrti a zejména byty od Ludwiga Hilberseimera, jenž nyní se stal učitelem na Bauhausu zároveň s výtěžným Antonem Gropenem na místo Mart Stena a Hansa Wittwera, kteří z Bauhausu odešli. — Z minulého čísla tohoto časopisu uvádíme ještě dodatkové články Hannese Meyera: Bauhaus a společnost, znamenitost studií Lu Mierneová: historický materialismus a nové tvoření, star B. Vlčekova o Lu Mierneová a výpověj tejtou Ernesta Killaie: nechtíme, abychom byli. —

DER STURM. Jedno z posledních čísel tohoto Waldenova lista přináší studie B. Vlčekova o „šest poezí“, její principy jsou tu demonstrativně na díle Jaroslava Seiferta.

DAS NEUE FRANKFURT. Jeden z nejlepších kulturních listů dnešního Německa. Věnuje

dílem hlavně moderní architektuře. Poslední číslo věnováno fotografii a filmu, totiž stuttgartské letovní výstavě. V jednom z posledních sešitů byl ocelím informován článek B. Vlčekova o československé moderní tvorbě, o architektuře, malířství, poezii, hudbě, divadle, a reprodukcími pohled na brněnskou kolonii Nový Dům. —

DAS NEUE BERLIN. List obdoby „Das Neue Frankfurt“. Rediguje jej též spolupracovník Adolf Belze. Na stránkách tohoto časopisu má převahu architektura, urbanismus a bytová otázka. V 3. čísle je interview s berlínským stavebním radou Wagnerem o bytové krizi; vedle toho jsou tu četné reprodukce nových obytných domů od Bruno Tauta. V tomto čísle je též úprava o nedávné pražské soutěži na zastavovací plán Letná a reprodukce soutěžních projektů Jaroslava Kocubera a F. Fencla, posléze dva pohledy z brněnské kolonie „Nový Dům“ — domky Granta, Šteplánka, Vlčka, Panny, Foltýna a druhých. —

JULIUS VISCHER & LUDWIG HILBERSEIMER: BETON ALS GESTALTER. — Obšířil díla reprodukcí betonových staveb nejromantičtějšího úšle a rázu. Velké čísto vyobrazených konstrukcí je německé proveniencí: avšak právě v této knize ukazuje se býti autory švédskými a francouzskými uměleckými konstruktory v kollektivu s námi jejich německými kolegy: konstruktory prvých jsou křehčí a subtilnější, u Němců je často nápadná přílišná účinnost a masivnost. Hilberseimer oceňuje jako rekordní betonové konstrukce, „nejgeniálnější skutečné nové myšlenky“ Freysinetovy hangáry v Orly a Dischinger-Ritznerova Großmarkthalle v Lipsku, po případě i M. Bergova Jahreshandthalle ve Vratislavi. Mezi reprodukcemi mají převahu stavby uličkové, průmyslové, dopravní a pod.: byly by vhodné šetřitli účinky betonových konstrukcí obytných staveb. Je tu uvážlivě i několik betonových konstrukcí z Československa. —

M. SENPBOUR: LECTURE ÉLEMENTAIRE (J. Povolný, Paris, 1929). Ani verše, ani próza, sňběh notes osobnostních slov, výtěžných z kalendáře pašických ulic. Hry slov, v nichž se utváří jejich rytmická struktura a má zvukové ozvlá. Zmatek divých slov a osobních věcí, který žijí z futurismu a dadaismu. Poetika této poezie je stručně a výstižně vyložena stručným úvodem: „níčemu nerozumět, vše se chápat: chápejte!“ —

ROVNĚ STŘEBCHY (knihovna „Stavby“, 1929). Sborník zabývající se technickými, uživatelskými i estetickými problémy plochých střech, redigovaný Karlem Harmanerem ml. Je uveden

historickou stáří O. Stefana, ukazující, že horizontální střecha není jen „dnešní módou“, nýbrž je i historická architektura se o ní snažili. V tomto sborníku jsou přibližně tři různé odpovědi světových inženýrů a architektů na otázku o nových střechách, již upořádala „Sovremennaja Architektura“, je tu vytklen Le Corbusierův systém rovné střechy a řada domnělých inženýrů podává tu návrhy romantičtějších osvědčených systémů. U nás, kde horizontální terasová střecha je stavebními úřady často ještě s nedůvěrou odmítána a kde stavební náměstky provádějí terasy technicky nedokonalé, přispěje tato kniha jistě účinně k zlepšení těchto poměrů.

R.

JOSEF HORA: LITERATURA A POLITIKA (nakl. O. Girsa, 1929). Stalo se zvykem, že každý, kdo se rozvěje s komunistickou stranou, vydá, prve než se nastěhuje k národním sociálním či sociodemokratickým, o svém případě nějakou brožuru, v níž od srdce vypadá státní, v níž dosud pracoval a byl zaměstnán. Ani Josef Hora neodolal výzvěsti a této konvence. Jeho brožura dopřítá se ovšem problému, nasměřované titulem, způsobem tak přepovídaným, že není ani módov v té věci s ní polemizovat: Štěstě tu jen náhodně fríl, které od dob, kdy není již možno pást v řeči vízantě these a traktáty, rýmovat ruce a revolver a šit Bonifiré jaro, širce a vlávu větu, či Pražský den — skřítko od dob bankrotu nemarxistického bludu proletářského smění postřpy naprosto kuru. O to tu koněně jede: Horovi jde hlavně o vyrovnávání účtů, více či méně osobních. Jde o projevy „jedni“, toto tragně literární „nemoha mlčet“ a „accuse“, gesto, síce neoprávněné, ale pathetické — jde o polemicu proti „odpovědi dvacíti“ a pak jde o určité osobní literární politické boje: Hora cituje na str. 42. nějaké pralpské dialektické verše: nevím, nejsou-li to dokonce verše jeho a nepřijímá-li tu tedy manýry Viktora Dyka v schematizování, ale rozhodně jsou takové verše argumentem protiv tak chabým, jako nadávky, jím, po vzoru všech předchůdců i budoucích deserteřů od komunismu, žstaje Hora vedení československé sekce Kominterny (= neschopnost, frivolnost, lhostejnost vědců, vedoucích do školy, tupost, dělničtí fanatci, mazaní politikové ze školstva), a jaké stáří fetišizujícím a novinářským sociodemokraticm. Klepy, jímž Hora dopřívá tolik místa ve své brožure (str. 16—19, 21) také nemohou podepřít jeho víc před soudným Štárněm. Jestliže „projev sedmi“ byl příjez Půvrem lidu jímž odměřov, nepochybujeme, že tato brožura, tak sociálněká, podřizující nadávky a klepy známých z Práva Lidu, uprání pro svého

autora vřídlní přijetí v sociálněpatriotickém tisku. Tragikomédie se tak končí: krátcou obdivovanou s panem Půvrem!

L'ART CONTEMPORAIN — SZTUKA WSPÓŁCZESNA —. Nový list pro mezinárodní umění, vydávaný s francouzsko-polskými texty, začal vycházet za redakce Chodasiewicz, Grabowski a Jana Brzozowského v Paříži. Je to velmi sympatický list typu několika nepodobného našemu časopisu, tedy typu, který dnes se mezi francouzskými časopisy nemajíje. V prvním čísle setkáváme se s jmeny mnohých pařížských spolupracovníků tohoto listu: Waldemar George, Ouzfant, Tzara, Chirico, Paul Dermé, R. Desnos, Léger, Mondrian, Sempier a j. Zkrátka, je to, podle dosud vydaného jednoho učtu součtí, kolegiální list, který doporučujeme zájmu našich čtenářů.

—

BARTUŠKA & NOUZA: INFINITIVY (verše, vydání v Českých Velešovicích 1919). Tato imaginární poezie, jak nazvali v hodné konfesioně úvodu auteli své verše, které provádějí také několika abstraktními kresbami, je prozaiím hodně zvládn, náčteněcká, primitivní; některé z ových kresbiček jsou lepší než ty verše. A má to pláca dosti silnou a hodně kurážní. Autoři nejsou bez talentu a bez odhodláni: snad brzy smíme od nich čekat více.

Tp.

JEAN DORSENE: CITOVÝ ŽIVOT PAULA GAUGUINA (Dvoutýlový Půvce). Životopis, který je zároveň obranou národnosti, vřídlného, nikdy přechovaného a jindy často podceňovaného malíře; životopis s autentičnými dopisy, který se čte jako román.

STUDIO, aventúrní filmová revue vypracovával se v dobrý kinematografický časopis. Moud, jak se zdá, často odlišiti kompromis a vřídlnost filmových býčků, ale přes to přitáhli mnoho cenného materiálu. — Č. 1.: V. Tille: Moskva v hlíně (= Eisensteinových filmech). — Č. 2.: „Předmlv v pohybu“ od Hansa Richtera, Philippe Soupault, „Literatura a film“, Jan Kučera o E. A. Dupontovi, režisuru filmu Varšavě a Moulin rouge. — Č. 4. Jan Kučera o Emilu Janningsovi, E. Smřl o zvukovém filmu. — Č. 5.: R. Šimůšek o francouzském moderním filmu, o Cavalcantim specialně, S. M. Eisenstein o svých filmových počátcích; vypořádání z Eisensteinovy generální linie, René Clairova Slavného klobouku, a L'Herbariera L'Argent a i prací Cavalcantioho. — Č. 6.: Charlie Chaplin: Komedia, tvůrce a divák, L. Linhart: Vznešold Pudovkin, Karel Teige: K estetice filmu, R. Weiner: René Clair, Jean Arroy: Carl Dreyer (spolu s J. Daltilem, autor filmu Jeanne d'Arc). H.

WOHNUNG UND WERKRAUM. Nová velká výstava Werkraumu, tentokrát ve Vratislavi. Od srpna do září 1928. Jejím programem jest podati obraz vzniku domu, vystavovají stavěbal hmoty a elementy, ověřili a vylápli, historický vývoj obydlí a sídliš, bytové prostor a jeho funkce, pracovní intelektuální a dílny řemeslníků, řádovny a obchodní místnosti, přednáhy denní potřeby; mimo to na výstavním území v Scheinzig bude volnělá výstava obydlí a dílny ve městě a na venkově. Vešle toho, podobně jako byla vybudována r. 1927 ve Stuttgartu celá kolonie rodinných i kolektivních obytných domů, je postavena při příležitosti této výstavy ve Vratislavi celá „pokusná“ čísta „všeostrých“ a „všeobecných“ bytů, jakož i dvojdobých, rodinných domů a řádových domů se společnou kuchyní i a vřilými byty.

KAREL HONZIK: MODERNÍ BYT. (Nakl. Ladislav Kuncic.) Janší psaná, vřipad a obšerá sestavení budova o moderním bydlení, která zůstá bude se nájmem a pospěchem hojně čísta a výkoní určil dobrou službu rozlišení moderního názoru na byt v řádích konsumentů a klientů architektury, jejichž příntí a požadavky ve vřil bydlení jsou pro architektu rozhodující a je tudíž nanejvýše záhodno, aby záhodní moderních architektů byli opravdu správně orientováni a informováni. Kniha pobírá velmi podrobně jednotlivé součásti bytového zařízení obytných i hospodářských místností, seznamuje čísta se všemi podrobnostmi moderní instalace a ukazuje výhody jejího konštru. Je doplněna značným počtem vhodě vybraných a náročných ilustrací. —

DR. VINCENC KRAMÁR: PŘÍPAD OBRAZÁRNÝ SPOLEČNOSTI VLASTENECKÝCH PRÁTEL UMĚNÍ V ČECHÁCH. „Připad“ rudišinská obrazárny je všeobecně znám a ví se o něm i za hranicemi. Je to velmi pěkná ukáška stílní a vřilé práce o umění v Československu. Je to celkem tak pěkná pláň poslání poznání, že měřovací restaurace nedostáváje jejich spřítu, agrární předobedníctvo měřovny zatažilo po rozlišení svých reprezentativních místností: tyto choutky a souby v jubilejním roce republiky jsou tak pochopitelné. Ministerstvo ovřily se tedy rozhodlo vřipřítuovat se měřovny rudišinskou galerií do jejíhož čístaového domu: energické zakročení odborného těku a vřipřítuování zmařilo tehdy na létní tento koozorkový nápad. Ale stílní neubytnost rozlišení parlamentní hospody, pochovaná poslání a vřilost, je patrně vřilá, náč kulturní potřeba galerie. Galerie musí a Rudolfinu za každou cenu pryč. — Dr. Vincenc Kramár ovřil ve své knize fakta, která přebvají

každého, kdo ješle vřil, že léžme v civilizovaně, kulturně a právním prostředí. Galerie měla podle umělovy z r. 1884 právo na užívání svých výstavních místností; ovřak tento knihovní zápis, užšitující práva galerie, byl vřipřítuován před kospí Rudolfinu stítem: záhodněná instituce dovedla zde diskretně umělit a vřipřítuovat práva galerií! A tak obrazárna musí se stěhovat, protože do výstavních místností v nové náhodě knihovně. V Rudolfinu provede pan prof. Kilišenský adaptace, které asi budou také respektovat více hospodské tendence parlamentu než ducha rudišinské architektury. Tje.

FORGÓ PÁL: UJ EPITÉSZET (Nové stavěbalství). Budapeš, 1928. Píazobedná, podobně a obrázní sestavení obšilá kniha o moderním mezinárodním architektuře. Je to první obrázní publikace, vřipřítuovaná moderní architektuře a je to zároveň publikace velice bohatě vřipřítuovaná a dokumentována čísta, dobře vřipřítuovaná vyobrazení. Astor se sympatickým nadšením nevolilo bojuje proti historismu a tradici, odmítá kunšthistorické přehřívání významu slavných stavebních děl, složí a formálí náhodně, ovřak, současně dila soudobě mezinárodním stavební tvorby, uchováví si tjež bystrý a hospoděuděbný kriticismus a čísta se přehříváví i tato drobná díla, uznáváje a přímě kritizuje jejich hodnoty jako posměrné, neboť je přehříváví, jak na nejednom místě zděraňuje, že opravdu známá a defínitívni, tedy opravdu moderní, opravdu nové architektura je možná jen za podměnek nového sociálního řádu a hospoděuděbní reorganizace světa v bezvládní společnosti: teprve tehdy bude lidák náhodě skutečně jednotným náhodě, tedy náhoděm společněm a univerzálním, až náhoděm životní nájm, potřeby a tendence všech lidí, jejich oděsem jsou i požadavky, kladem na architekturu a obydlí, budou shodné a tohodě. V obrazové čísta knize náč ješle předevřilím úinnost vřipřítuující architektonické moderny maďarské, ješle náhoděm reprezentantem je sám Forgó Pál. Nové architektonické hnutí v Uhrách je teprve v prepoděčích: práce mladých maďarských architektů mají všechny znaky počínající a zášitělné moderny: náč podobně začíná čísta nová architektura v Itálii, v Jugoslávii, ve Španělsku, v Polsku, tedy v zemích, kde dosudívna o nějakém čístaím a kolektivním moderním architektonickém hnutí nebývá ani slovy. Maďarská architektonická moderná má ve všem úlehdu náč kolké náhoděných a době školných Láslo Bauhausu. Není ješle teprve zřipřítuováno, že Uhry, tedy země a malým náhodem a stít režimem, o kterém je jisto, že je pramělo příměvní moderní práci a modernímu duchu, daly evropské kulturní řádu

velmi významných jmen: donedávna ovšem nacházeli jsme tato jména a významná jména jen mezi emigrací, která po pádu republiky rad byla nucena opustit Budapešť: tak měli Měchely Nagy, architekt Marcel Brnoš, sochař a architekt Ladislav Frei, kreslíř Ernst Kallai, aklimatizovaní v Německu, Wilhelm Hasler, člen skupiny de Stijl, Itijci v Holandsku, a Kasák Lajos se skupinou sdruženou kolem nádejivého časopisu Ma, jejíž členové dleli dočasně ve Vídni; moderní hnutí doma, v poměrech naplňování těchto náležitostí jinde, nemohlo dlouho zapustit kořeny. Zde se, že naprosto nečlověče se kulturní poměry v Budapešti poměrně vyvinuly. Kasák Lajos mohl se vrátit a začal vyvíjet v Budapešti nové časopisy. Fikšioná se máli skupina kulturní avantgardy, hotová statečná čeliti nepříteli domácích kulturních i sociálních poměrů, navzdory režimu, její povahou se provokoval, začíná pracovat úporně a s nadšením. Nečlověče ustavila se v Budapešti skupina architektonické avantgardy U. É. E. (Svaz nových architektů), jejíž členové jsou jedinými zastánci radikálně moderního a neorganizovaného umění a programu. Tito mladí architekti mohou ovšem dnes ukázat toliko projekty: poměry nedovolují jim dosud, nepřipouštějí je dosud realizovat. Avšak i tyto návrhy a architektonické studie, které užívají jen na papíře, dovolují nám rozpoznati několik silných talentů. Je proto třeba uvést několik jmen nových uherských architektů, o nichž, podle jejich dosavadní, jen laboratorní práce máme předpokládat, že budou kráti významnou úlohu v celku mezinárodní moderní architektonické tvorby. Jsou to Molnár Farkas, Bostryák Sándor (malíř a scénický architekt), Forbát Alfréd (tito tři architekti jsou lídry Bauhausu), Molnár József, Lajta Béla, Engel Zoltán, Georg Rácz, Zoltán Révész, Georg Mániovich Jan, Tibor Weiner; vedle těchto architektních prací v Budapešti několik jiných, poměrně kompromisních umělců, kteří vzhledem k své mále radikální a získatelné modernosti dovedli již najiti příležitosti realizovat několik svých.

PO SMRTI OTOKARA BŘEZINY orval se opět český bezsrdek. Arno Novák a Jiri Karáček polemizovali spolu o důstojnosti Březinova pohřbu. Někteří jiní kritizovali, mezi nimi i mladí, malí, veličtí Březinova poezi, příležitost k několika nadávkám na nále moderní bláznů. Pak dokonce začla hádka o partajní příslušnost Březinova; Národní listy jazy se dokazoval, že Březina byl vždy věrným sloužebním demokratem. To se patrně nelíbilo lidověcům, neboť kulturní katolické vestvy u nás už od dob „katolické mo-

derny“ chly vždy prohláskovati Březinu za svého. Jakob Deml publikoval Březinův výrok o tom, že „národ nepotřebuje štěstí, třeba že potřebuje boha“, i byla velká radost v katolických časopisech od Akhorda přes Tvar až k Florianovym edicím; ale, Březina, katolický, snad dokonce bláznivě blázní! Tento výrok mohl učiniti jen člověk, neinformovaný o národních poměrech našeho státu, učitel ve výškové škole, jen se tím staví proti chováním učil svých kolegů, kteří jsou si vědomi, že potřeba nových štěstí je statisticky a hygienicky prokazatelná, avšak o potřebě boha není ve skutečnosti nic známo; tento výrok nezastouli si naprosto úcty, jakou chováme k Březinově poezi, avšak přece vyvolali aplaus klerikálních spavatelů, kteří mají velkú nadbytek boha a nedostatek štěstí. Rozhodně je neuctivé publikovati výrok, hodný spíše krájského buroalisty nebo starého faráře než velkého básníka a je bezúctní na úkáždě takového výroku smekovati Březinu pro štěstí katolického poezi.

O PROBLÉMU POMNÍKU diskutuje se nyní, po otázdě s návrhem památníku „Převyplá Orah“ a několika jiných, v odborném i denním tisku velmi hojně; tato diskuse nutně vyústila v obecnou otázku po uměle, respektive po možnosti pomníku v dnešním městě a pro dnešní sochařství. Projekt Umělecké rady kritizuje sochařské hodnovy a situacní řešení jednotlivých navrhovaných pomníků, avšak navrhuje, byt jenom jako mezi nášky, též návrh, že by měli době lépe odpovědět určiti památníku velkých tvůrců jiným způsobem než starými soch. Nejdr opravdu je o praktické pomníku: jde o hantlovský problém pomníku. — Posledně, t. j. 9. číle Šaldova zápisníku otázkuje Šlanc: „Moj pomníkovej. Šalka pomníku tu radikální kritiku pomníkové mánie: „Dnešním člověku jako by se nedávno „učilvni hradič“, oběh učil slova Carlyova: snad v ně již ani utřimně nevědi. Jako by Marxův historický materialismus antropil nějakou skeptickou spoustu v jeho mozku. Ale sochařičtější by koneckonečů dívi, kameniči takž napak jsou ještě předpotopni lidé, kteří myslí, že takové pomníky slouží k osobně másta a vymáhají na ně položitby v rozpočtech obecních, škrovních nebo zemských.“ V 5. číle „Museum“ otázk E. Teige Šlanc o pomnících, jezdí takový se jednat kritiku oběhových i projektovaných psáčekých památníků se starovinská urbanistického i s Meděská vlastnická výstavka kvalita dopřevných soch; přes analýzu dosavadních pomníkových děl přecházi k řešení pomníkové otázky

všobecně. ... Z okolností a faktů uvedených předcházejícími řádky vyplývá především imperativ požadavek urbanistický: sestavte pomníky na živých náměstích a třídách, sestavte do osy živým komunikačním směrům patníky, nehandicapujte jimi pouliční dopravu. Nebojme se, až nás statistika dopravních nákladů uvede v úlek, když lidských životů stojí ten či onen pomník. Stejně jak pomník překážel dopravě, překážel dopravě pomníkům; pomník, jako sochařské dílo, chce být klidně pozorován, a to je možné jen na prostranstvích mimo sítětkou komunikací v sadě nebo v muzeu. Pomník mimo živé centrum města přestává ovšem být pomníkem ve smyslu „mémorialním“; stává se tam především tím, čím jest: sochou.

Pomníky, az už jakéhokoli druhu a jakýchkoli kvality, jsou především střeďověku, stavismem umění církevního. Církevní umění podřizovalo své vlastní tvářené prostředky službě náboženských myšlenek. Církevní umění bylo především též pro analabety, Bolišmuka, sochy sv. Jana Nepomuckého nebo sv. Šebestiána na všech úvích a rozcestích a ostatky svatých v kostele vyprávěly a připomínaly legendy tím, kdež nebyli znali písmo.

Moderní socha má být toliko sochou: to znamená dílem, živícím hrou světla a stínu na harmonicky sestrojených plastických objemech, autonomním dílem, které nic neohlásí, nic nevypravuje, k ničemu nepovazuje a které není schopno jiného, než estetického působení.

Pokud existuje živá potřeba veštní paměti nějaké vynikající osobnosti, nějaké historické události či historického místa, musí se tato potřeba vadit službě sochařské. Co tedy má být pomník, když jím nemůže být sochařské dílo? Především živým pomníkem nějaké vynikající osobnosti jsou její vlastní tvrdé činy. Důjmy národu českého jsou Palackého pomníkem — alespoň pro ty, kteří čtou — nikoliv Suchardovo sousoří pod Emmsy. Pro ty, kteří nečtou, tedy pro analabety, musí není pomníkem vůbec třeba. Je-li však přes toto nutno nějakým zevním způsobem vyjádřit, máme hlubokou úctou k němu, vztah současně veřejnosti k nějaké velké síle, velké osobnosti, to podporujeme, le čarjím projevem čety k paměti je náhrobní kámen — rovněž hra portrétů — pamětní deska, nebo le na př. pomníkem Denicovy je Institut Ernest Denis či nějaký historický ústav univerzitní spole-

něž obědí socha na Městostranském náměstí; Leninovým pomníkem je Leninův Institut; to to Leninovo Mausoleum je memoriál a agitáční formou, které bude nepřipustné, jakmile bude akveduktem zapomenutem v sovětském svazu. Pomníky osobám živoucím jsou ovšem prostě nevkusem a neochůzností.

Mluvme o pomníku a soše, nezabýváme vůbec případ pomníku architektonického. Moderní architektura je totiž ještě méně uplácena vymežit pomník než moderní sochařství vytvořit monumenty, výběr instrumenty, a její školy jsou výlučně konkrétní a užitélní.

Tak zv. architektonické pomníky, moholy a pod., nejsou architektonické, výběr plastické díly; tyto memoriály a votivní architektury jsou vlastně abstraktními sochami velkých rozměrů. Mluvme-li však o soše, nesmeme to, le bychom uvažovali jen nějak více či méně naturalistické a portrétní dílo; vše, co bylo v předcházejících odstavcích řečeno, platí právě tak o abstraktních plastických jako o figurálních či ideových sochách.

Josef Chochoel užívá se otázkou pomníků v II. z VIII. roč. „Starý“: „Byli plastika jest nejobjektivnějším ústředím těch, kde rozhodli se projeviti životnou realitaci veřejně svůj světlý vztah k určité osobnosti. Hodnotíme práci a činy, někdy osobní vlastnosti aneb podoba. Figurální pomník jest především prostředkem uměleckého způsobu. Budova, na příklad, jest užitečným nástrojem alternativy pomníku, výrazově praktickému důsledku činu. Názorem našim přičítá lépe způsob drohý. Není přilíný, proč bychom lpěli na formách, cizích naší myšlenkové i citové atmosféře.

Nelapěchy produkci tímto soustavně realizaci současných pomníků v Praze. Vzbuzuje to dojem, le naše doba není již a to zmocí ony základní úlohy vtvárnit, které musí být rozřešeny při každém době provedení a situování pomníku.“

—
ILUSTROVANÉ DĚJINY RUSKÉ OBČANSKÉ VÁLKY vydává berlínský Neuer Deutscher Verlag. Dílo je bojně ilustrováno převládajícími fotografiami a psáno účastníky a vůdci bojů v jednotlivých táborech, má proto dokumentární cenu. U nás bude zajistiti vyložení bojů, jejich se na stráněh blízkých státností list. le, sic, podání zde „a druhé strany“. Kapitola o které leží napasl V. Alexeev.
B. V.

„PLÁN“ vyšel v 3. čísle stáhl, než jsme podle prvního čísla mohli očekávat. E tomu, le náhlá dohoda i spolupráci pana B. Mathasia, sečelně a šlechtěně graduje.
—

ročnik 2
červen 1929

10

měsíčník pro moderní kulturu

RED



hans arp (1929)

ReD

Telefon 43200.
Cis. tab. 026 02847

Revue Svazu moderní kultury „Devětěl“. Vychází měsíčně, kromě
prázdnin (10 čísel do roka). Redigoje Karel Teige, Praha. Redakční
zastupuje v Brně Dr. B. Vaclavík, Brno XV, Židenice, Vaškova 11.
Vydavatel a nakladatel Jan Fromek, nakladatelství Odeon, Praha III,
Vítězná 11. Předplácí se za rok 60 Kč, za 1/2 roka 30 Kč, Jednotlivé
čísly po 6 Kč. Pro cizince valutní úprava.

Redaktion: *Publier les articles qui vous intéressent* — *Envoyer toute la correspondance concernant la direction de la revue*
directeur: **KAREL TEIGE, PRAHA II. Černá 12a - Prague - Tchécoslovaquie**
Schiffverleger:

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

II. Ročník	— 2 ^{ème} année	— 2. Jahrgang	
Číslo 10	— N° 10	— Nr. 10	1 9 2 9
Červen	— Juin	— Juni	

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

KNIHTISKÁRNA „ORBIS“

PRAHA XII., FOCHOVA 62

DOPORUČUJE SE KU PROVEDENÍ

PRACÍ TISKOVÝCH VŠEHO DRUHU



TELEFON Č. 519-4-1*

Vědomí a nevědomí

Allendy a La Forge

Význam nevědomí v duševním životě byl nejvíce objasněn Charcotem a jeho žáky. Hypnosa ukázala, že se člověk za jistých podmínek dovede upamatovat na spoustu vzpomínek, které pro obyčejné vědomí jsou nadobro zapomenuty a které si šádným způsobem nelze vybatvit; bylo tedy třeba připsat jí vedle vědomí ještě celou temnou oblast vědomých stavů — latentních. Badání o sugesci, konané školou Bernheimovou v Nancy, práce Janetovy o duševním automatismu a zvláště pak práce Freudovy a psychoanalytiků ukázaly, že tento nevědomý duševní život má velký vliv na náš vědomý mechanismus tím, že vytváří naše sklony, sklony a vášně, jejichž původ si nedovedeme vysvětlit, ale jejichž síla je snad právě proto tím mocnější.

Blíží zkoumání tohoto problému vedlo některé autory k tomu, že rozlišují vedle vědomí a nevědomí ještě mezivědomí, na které s vynaložením zvláštního úsilí může vědomá paměť rozšířit někdy svou oblast; toto mezivědomí tvoří podvědomí nebo předvědomí.

Objev nevědomí otevřel psychologii nově nesmírné obzory. Divíme se jen, že tento pojem se zdá tak novým, když uvážíme, že od dob antických vědci národově rozesnávali u člověka několik stránek duševního života.

V Indii na příklad vědecká literatura upozorňuje na zřejmý antagonismus mezi vědomím a nevědomím, zvláště v podobnostech o vzoru v Káthaka - upanišádě v Jadžúrvédy: „Všá že Já (Ātman) je jako pák vozu“, praví tento text a „že tělo je jenom jako vůz. Rozum (Buddhi) je jako vozká, nakládá k jednání (Manas) jako otěže. Smysly jsou koně, předměty smyslového vnímání jsou jako cepty. Já (Ātman), smysly a impulzy (Manas) vespolek byly nazvány mudrci „poživací“ (bhoktar, individuální duše). A dále též upanišáda dodává: „Nad smysly jsou jenom věci; nad jemnými věcmi impulzivní mysl (Manas); nad myslí je rozum (Buddhi) a nad rozumem Velké Já“ (Ātman).“

Filozofie vědecká upřesnila tyto názmy rozravnávajíc v člověku pět ochrán (Kóša) neboli nositelů vědomí, zasmuných jedna do druhé. Čínská sekta Taoistů věří rovněž v sedm principů v člověku, navazujíc na tradici perskou a egyptskou, Ji našetíme pak v Kabbále.

Zidé rozravnávali pečlivě nešed, duši zvířecí, sídlici v krvi a propadající smrti, a ruah, duši spirituelní, kterou má jedině člověk a Báh. Daniel (III, 86) praví dokonce, že „duchové a duše spravedlivých jsou

*) Káthaka - upanišáda, III, 109.

povelky blažehatit Pánu". To vyjadřuje jasné, že člověk má vedle podvěthé vědomí svěťte (nevědomí nebo podvědomí) prvek jiný, způsobilý odporovat prvku vědomí, a tedy odpovídající tomu, se nazýváme vědomím a mechanismem odmítní (censura) a potlačování.

U Řeků našelme tři názor na duševní život člověka a Platon jej velmi pěkně vyložil v Timaeu. Člověk se skládá z principu myslícího, jehož sídlo je v hlavě, z duše animální a smrtelné, sídlící v prsou, v níž vznikají všechny nárnivosti a osudné vášně, a konečně z duše nižší, hříšné, která jest tolika počová. „Není v její mozi vůbec, aby chápala rozum; kdyby měla nějaký počinek, nastarala by se nijak, aby vyšetřila jeho příčiny; daem i noci podléhá svou představa a přeludů". Platon tedy přičítá výstovné nižší duši povahu nevědomí.

Tento pojem, shodající se s tradicí Edovskou, přešel ovšem snadno do nauky křesťanské. Sv. Pavel na četných místech zvěděl rozehl a protiva, jaké se vyskytují u člověka mezi duší a duchem. Tento názor zastává dějepisec Josef a Pflüger. Sv. Justýn je mu zřejmě nakloněn. Mnozí gnostikové jej přijímají za svůj, zvláště Valentin Alexandrijský, který popisuje člověka hmotného neboli materialního, člověka duševního, zcela ovládaného duší intermediární a smrtelnou, a konečně člověka pneumatického (duchovního), u něhož převládá vyšší vědomí.

Učení o dvojduši a trojduši má však také odpůrce v prvích křesťanských autorech. Jakými jsou: Sv. Ireneus, Tertulian, Sv. Řehoř z Nissy a sv. Augustin.

Je stejné, že tyto autoři, majíce na mysli mravní odpovědnost člověka před tvůří Boha, snažili se vykouzlit temné činitele nevědomí a puže a tím zjednodušit teologické problémy. S hlediska pravověrnosti zůstala otázka spornou až do nedávné doby. Teprve Pius IX. pokládal za svou povinnost rozhodnout ji tím, že popřel intermediární duši, t. j. nevědomí.

Toto klasické pojetí počové duše se nicméně rozšířilo zvláště u Kabbaly a hermetismu. Kabbalisté rozeznávali u člověka tělo hmotné a tělo fluidové (Guf a Kach-ha-Guf), duši nevědomou (neic), duši vědomou (nash), nad níž umišťovali ještě trojí spirituální princip: Nešama, Šaja a Iešida. Hermetismus, který podléhá šidovské tradici, musil se podříditi této úpravě, neboť vyhovovaly ostatně esoterickému smys-

lu jeho třech principů (šira, ruť a súl). Je zajímavé sledovat toto rozlišování ve spisích alchymických, zvláště v pojednání pojednání Lampsprickové, k nimž se někdy ještě vrátíme. Tento názor zabral by také celou studii u Jakuba Boehme.

Každým způsobem vidíme, že pojem nevědomého duševního života, rozdílného od obyčejného mechanismu vědomého, má za sebou velkou tradici. Zneužívání tohoto pojmu, jak to přilíním Descartovým činila psychologie za tři poslední století, je cosi dosti podivného a lze připustit s velkou pravděpodobností, že tu rozhodovaly náboženské zářteky.

Došlo při srovnávání člověka se zvířetem až k tomu, že se zapomnělo, že hluboký a tajemný hlás puz může se v člověku ještě ozřvat pod skvětlou a klamnou rouškou rozumu. To je dosud tak zákeřné, že mnoho lidí, i vzdělanců, stěží uznává tuto temnou a tajemnou sílu, která v nich dříme, jako by nevěděli každou chvíli, jak prodyš dech vášni jim boří jako vířivice celou tu křehkou stavbu logických soudů a důvodů, byť sebe lépe promyšlených.

Přičinou toho, že se zneužívá nevědomí, je jednak zřdnilá bezpečnost, kterou získáváme, když popřeme v sobě tuto hroznou sílu, jednak ukončení marnivosti, plynoucí z víry, že jsme umšři z kruhu determinismu a že se řídíme jedině rozumem, jakož i to, že život vědomý a nevědomý se v duši většiny lidí nepozorovatelně propíttá. Nevědomí nás puží více méně mocně k tomu, abychom ten neb onen čin uskutečnili, vědomí zkoumá, jak by se čin mohl uskutečnit a podniká často nejobtížnější práci, aby ospravedlnilo rozumově původní popud. Nevědomí puží vřtívoí brzy kolem sebe celou soustavu teorů tím sváděných, čím jasnější má člověk vědomí a čím jeho duševní život je vyvinutější; intelligence se na konec smloved s pudem, aby byl přitažlivějším, přístupnějším, uskutečnitelnějším, neboť je málo čud, které by intelligence nemohla obhájit, i mezi nevhromnějším zločin, které napojily zem krví a zmoctily lidstvo.

Toboto mechanismu poušila psychoanalýza k probádání nevědomí.

Problém byl dlouho neřešitelný, ješto úkol vězenci do vědomí prvky, které jsou mu povahově cizí, se jeví obtížným. Bylo by bývalo neuspšné, poušit sebezaporně. To máhe ovšem při náležitém čuše postřhnouti některé prvky blízkého podvědomí,

ale jak by mohlo zachytit to, co je naprosto mimo jeho dosah? Prvním prostředkem, který jsme měli, byla hypnosa, a někteří po- pítli, že hypnotické stavy se výborně hodí k posílení nevědomých prvků, jinak nepří- stupných. Publiku však není možno ji pou- štět vlada, neboť mnoho lidí ji nepodléhá; mámo to je nemožno zjistit při této metodě podíl sugesce a poznat, co je u padových prvků nejvýznamnější.

Geniální myšlenka, z které se zrodila psychoanalýza, záležela v tom, že se použilo principu sdružování představ. Jako nevě- domí vytváří tendence a tropismy, je nutno hledat kura těchto tropismů i v duševním ži- votě vědomém, tak asi jako Leverrier hledal v poruchách viditelného Uranu výv nevidi- telného Neptuna. Studující vědomí v jeho jednotlivých procesech, v jeho výtvorech, naráželo na skryté proudy, neviditelné přehásky, netušené tropismy, potlačené tušby, zapomenuté obavy a naděje, a na any, jež si jsme se vedali, které však dále působí, slo- vem na celou oblast duševního života nevě- domého. Tak se spájuje krásná předevět, kterou učinil Bergson před více než dvaceti lety, když napsal: „Prohlédnutí nevědomí, pá- trání pod prahem duše účelnými metodami, to bude hlavním úkolem psychologie příští- ho století. Nepochybují, že se dobere pře- chýbých objevů, snad právě tak významných, jako byly v stoletích předcházejících objevy, které učinily vědy fyzikální a přírodní“.

Jako ve vývoji drabů se instinkt vyvíjí a zdokonaloval před inteligencí, tak v ontoge- niii se zdá, že vývoj nevědomí se děje velmi záhy v dětství a předchází vývoj my- šlení. Analýza ukazuje, že hlavní rysy ne- vědomého duševního života se vypracová- vají už v nejtělejší mládí a brzy se usta- lují; ukazuje také, že v mnohých případech tato padová data mají až překvapující ar- chaickou a infantilní povahu.

Různé náhledy, zasahující do dětšského du- ševního života, působí, že vznikají v nevě- domí automatické asociace, které psycho- analytici jmenují komplexy, a které značí v podstatě představu sdruženou se silným citovým přívukem a s tendencí vzbudit ur- čitou činnost. Okolů dítěte, zejména rodiče a sourozenci mají tu zemanou síluhu. Na ně upíná dítě svou lásku nebo nenávisť, a všechny nárazy, jimiž je vydáno v době to- hoto citového vývoje, mohou dít vznik

čichlým od normálního duševního života, vlečkoucí se po celý život. Děti, na které těžce doléhá otcovská autorita, bude mít po celý svůj život neuvěřitelný sklon ke vzpouře proti každému člověku, nadanému nějakou autoritou, proti představeným, věd- cům, lékařům, učitelům státu, atd. U něho se idea autority sdružuje automaticky s po- citem nenávisťi nebo lásky. Dívčinka, kterou otec nějakým způsobem rasní v jejích citech k němu, uchová si pak ve svých nevědo- mých představách snahu umlčet každé mužské sílnosti, protože prvek „lásky — muž — sklamaní“ buďou a ni trvale sdru- ženy. Podle těchto směrnic se utváří a usta- luje nevědomý duševní život individua; vy- značuje se několika komplexy o modálních nekonečně odlišných. Konec konců se bytost projevuje tím, že má za daných okol- ností tu neb onu náklonnost nebo odpor, asi jako negativní nebo pozitivní tropismus.

Bud bude milovat nebo nenávidět, a tak lze si vysvětlit na příklad Platonova Erota, nebo indické učení, jemuž kama-rupa, animální tělo, je sídlem nevědomého duše- vního dění. Freud obnovil tuto myšlenku pod jménem libida. Mohli bychom tomu stejně dobře říkat vitální tropismus.

Se stanoviska praktického je důležité je- nom to, že existuje vatah mezi vědomím a nevědomím. Viděl jsem, že inteligence má- že sledovat direktivy padu a uvěsti se s ním v soulad; ale ona může také klást odpor. Může vytvořit dokonale automatismus, který se s podvědomou přenosní vespře všem padům, vycházejícím z nevědomí. Věže-li pak takový mechanismus v činnost, pracuje s lehkostí; a tak vzniká odpor zva- ný censura, ochrana vědomého, volného já proti svozdím padu. Censura je dílem vědo- mého duševního života, neboť se vyvíjí zá- roveň a duševními vlastnostmi, hlavně v ob- době, nadcházejícím po dětství. U dítěte je censura ještě v zárodku; nahý instinkt pře- vládá. Později censura potlačuje nevědomé touhy, které odporují mravním, intelektuál- ním a jiným zásadám osobnosti, zejména ideálu.

Potlačení nevědomí nedospívá k vnějším projevu a nevznáá přímé spůsbní čin, ale nestrácí nijak na své životnosti; nastává konflikt mezi ním a vědomím a vzniká po- cit nevoľnosti a nevyvážitelné úzkosti. Člověk si neuvědomuje, co se v něm děje; pátka jeho osobnosti je v boji s druhou pátka a jeho životní energie, místo aby se

projevovaly na venek, se strácely v jakémisi vnitřním „kráčkém spojení“, ve vnitřně neutralisaci. Můžeš z toho vzniknout trýznivá muka a různé poruchy.

Tento konflikt se nekonečně nikdy smírně. Bud požaduje na vědomí trýznivé napjaté dšlí, pocítované jako úzkost, nebo prolomí onu ochrannou hráz vědomí, t. j. instinkt přeměně vůle a rozum a vznikají neurosy (obsese, fobie a asthenie) nebo psychosy (zvlášť dementia precox). V nejlepším případě se vědomým silám zdáří nevědomí tendence sublimovat, to jest, vědomí odvědra energii, která přitřtí z nevědomí, od její původní nebezpečné, immoralní šinnosti, spotebí jí kladně na jiném poli a dá jí náhradu nkojení. Člověk, který se vzpírá autoritě, bude stočit na filosofické a vědecké předsudky, stane se bojovníkem za neuznané pravdy, ochráncem slabých proti mocným, a půjde ovšem pšnou cestou. Základní pudovou tendenci nelze totiž nijakým způsobem vymílit, na je možno jen proměnit v něco vřechtějšího: jme a ideálu, který staří schyzmaté odkazovali svým štádkm, zavěrujice je do Velkého Duchovního Díla.

Tato sublimace je hlavní bybnou silou lidského pokroku. Ten, kdo není nezadržitelně puzen Platonovým Erotem nebo freudovským libidem, nevyvine v ničem šádné dšlí. Najde si pro své činy vyřapané cesty a nepokouš se o nic nového. Bude šplně stěrilní a jeho duševní energie se vyběje v pomyslíném splnění tačeb mimo skutečnost.

Sublimace, která se projevuje ešektivními analogiemi, hraje na příklad velikou šlohu v umění. Umění poskytuje individua netušené napětí tajného smu. V literatuře se může stát králem, ministrem, otrokem, katem, Bohem nebo Medistem, mužem nebo ženou, podle své libosti; sochařství a malřství mu dává rovněž velké možnosti ukvojení. Lyrické poesie se svými rozkošnými nostalgiami je dokonalejšv ekvivalentem sterilních nálad, které strávají tolik mladistvých, zienštilých neurotiků. Věda je mnohým ženám polem, na němž mohou užiti svých mužských vlastností, které by jinak pšly na zmar. Jde jenom o to, aby primérní tendence byly uvedeny v soulad s okolnostmi, v nichž individuum se nalézá, a z jeho schopnostmi. Mnoho to záleží též na prostředí a na dšlnosti.

Pravá sublimace však vyžaduje neobyčejného štšlí a není každému dáno, aby mu byl práv. Je-li sublimace pokázena nebo nešpě-

ná, stane se, že konflikt bezvědomí a nevědomí způsobí rodožení osobnosti, někdy velmi vážného řádu.

V prvním stupni se rozhrává mechanismus kompenzace. Nezdáří-li se vědomí, aby svedlo základní pudovou tendenci na dráhú plodného uskutečnění, učiní vše, aby tuto tendenci znišilo, a vyvíjí úmyslné tendence protivné. Vidíme na příklad, že individua instinktivně krutá a sadistická se stávají apštolu něhy a lásky k bližním. Tato kompenzace se liší od sublimace tím, že se projevuje antagonismem protivných sil a omezuje se jen na to, že primérní tendenci zastírá, ale neproměňuje. Často stáváš jen u slov. Lidé, kteří se v teorii přidržují vítězství svého vědomí, stávají se ve skutečnosti hříčkou svého nevědomí a dšláji v prakti opak toho, co hlásají ústy. Je dosti pravděpodobné, že idealista Robespierre, který nesl odpovědnost za všechny krutosti „Hřúzovlády“, je právě takovým „připadem“. Inkvizitoři, kteří ve jménu křesťanské lásky pášili za šiva své oššti, a vřichní, kdoš se z lásky k míru chápos zbraní, tvoří kategori „nešplné kompenzace a rodožení“. Tyto poruchy lze ještě jakž takž srovnat s normálními duševními šivotem.

V druhém, horším stupni docházíme k neurose. Neurosa je výsledek ostrého a nevyřekšeného konfliktu mezi vědomím a nevědomím. Je to zoufalý boj vůle a primérní tendenci, individuum odmítanou. Psychoanalytikové pokládají projevy této sebeochrany individua za zápor perverce, ješto při perverci nebojuje — či alespoň škoro nebojuje — vědomí a pudových impulsy, nšřtř naopak je připoušci a podporuje. Boj vůle při neurose se projevuje patologickými šymptomy; lze říci, že je to kompenzace pokážená. Prof. Hesnard uvádí jedno z našich pozorování: mšli jme na klinice šenu, která se za svého prvního zamilování zklamala a dovedla v svém nevědomí vzbudit a posilovat tak velký odpor k mužim vůbec, že později, když se vdala, nenáležla šřtímnosti svého manžela, až ho vřele milovala. Pacifovala tak velkou úzkost, že se jí šivot zdáí nemožným. Vyšla-li z domova, posbývala síly se vrátit, domšlvajíc se, že manželka zabije a sama se zšládní. Tato neurosa je výsledek konfliktu vůle a nevědomím.

*) Hesnard: „La Psychanalyse“. Paříž, 1924. (viz ReD I, 10, str. 358).

kteřé sdružuje představu manželů a pocitem nevdání.

V třetím, ještě pokročilejším stupni, strádá individuum spojitost se skutečností a duševní porucha se stává psychosou. Vědomí je za konfliktu přeměněno, pohoří; nevědomí triumfuje a používá desorganizovaných duševních sil, zbavených volného vůdčího, k vybudování celého pomýšleného světa. Sam patří všechny formy šílenství svané schizofrenické, při nichž nemocný žije nepřetržitě v svém snu.

Tak se nám jeví rozpory mezi vědomím a nevědomím ve světle psychoanalýzy. Rozlišení těchto dvou psychologických prvků naučilo nás lépe chápat složité mechanismy lidského nitra. Umožnilo nám také léčení.

Především víme, že je třeba se zřetelom na psychiatrii vnovat dětské výchově větší péči a dbát, aby citlivost dětí se neprohlašovala příliš ráhy a nevydávala jejich nitro předčasným konfliktům, které by zanechaly v nevědomí nezahraditelné stopy a způsobilý v něm porušený mechanismus.

Freud klade největší důležitost v této věci na sexualitu. Je tedy nutno dát dítěti pohlavní výchovu racionální, tak, aby se nezaměřovalo a pohlavními věcmi náhodně, nedokonalým, škodlivým a urážlivým způsobem.

Psychoanalytická zkušenost ukázala, že mentálně konflikt přetrvává existovat, když se vědomí smocí jejich skutečného mechanismu. Tyto konflikty nabývají proto tak vážného rázu, že vědomí se brání proti nepřítelům, kterých nevidí, které se snaží pomíjet a kterým proto nemůže čelit svou reakcí. Známá úzkost pochází právě z házené, kterou zakouší naše já před temným neznámým; toto jest našemu já oním nevědomím, v jeho hlubinách žhají brozící nebezpečí.

Terapeutické řešení spočívá v tom, že se na podkladě principu sdružování představ probádá metodicky nevědomí a pečlivě analyzuje všechny komplexy. Odhaluje se komplex po komplexu a každý se předloží léčebnému subjektu, aby si jej kriticky uvědomil. K nejpůvodnějšímu úspěchům psychoanalytické metody patří, vidíme-li, jak mízí radiálně symptomy úzkosti nebo neurosy, když se konečně naráží na komplex přírodně a ten se podrobně prozkoumá. Jak jsme již řekli, spočívá škodlivá moc nevědomí právě v tom, že uniká vědomí. Normální vývoj pak směřuje k tomu, abychom co nej-

více reosifili vědomou kontrolou já na prvky nevědomé, a to v zájmu jednotlivce jako draba. Za přímých technických podmínek lze metodickým prozkoumáním nevědomí ideálně léčit čtán choroby a uleviti mnohému utrpení.

(Přeložil Jan Dobřich Hlaváček.)

(z časopisu L'Esprit Nouveau)

URBANISMUS

C. van Easteren

Prvním urbanistickým linem primitivního člověka bylo uvědomění vyvolení města, kde se měl usaditi. Vědomí a zkušenosti, na nichž spočívala tato volba, tvořily základy stavby měst.

Podle stavu tohoto vědomí a kulturních podmínek byly vždy a všude jiné typy měst.

Již Vitruvius popisuje ve své „Knize o umění stavitelském“ zásady, podle nichž měla se určovati poloha města a jeho formy. Alberti dává v 15. století ve svých „Deseti knihách o umění stavitelském“ zvrubené předpisy o stavbě měst. V 19. století se města technicky a hygienicky stále více zdokonalovala — plya, elektrické světlé atd., vodovody, kanalizace, doprava atd. Umění částečně se stále zmenšovala. Ale města se stávala současně stále ošklivějšími. Několik nejchytřejších architektů to poznalo a pokoušelo se tedy objeviti „umělecké zásady stavby měst“ (Site). Miso aby však provedli analýzu moderního města, počali analysovat historická města a pokoušeli se na základě této analýzy stanoviti estetické zákony.

Nenahliželi, že tím mohou rekonstruovati jen jeden aspekt, to jest, že si počínají jako v divadle. Pracovali jen na skořápce, či na kůli města. Přiklony nemoci se nedotkli. Tak povstala, abychom jmenovali jednou a jejich teorií, teorie nutnosti uzavřeného obrazu města. Výsledkem toho byla „Ravorská čtveř“ v Berlíně, tak sv. moderní čtveř v Amsterdamě, a podobné v mnoha jiných městech. Povstala kulsová stavba měst. Ta to dětská teorie dosud ještě vládne zuffi. Často se tato kulisa pak nastrojí dokonce „moderně“.

Město a krajina, člověkem utvářené, jsou výrazovými formami lidské společnosti. Ta je dnes chaotická. Kulisy mohou tento

chaos nanejvýš jen přelíčí. Jsouž vidíci dnešní člověk chce skutečnost, i když je cizí. VI. Je lidstvo dnes neovládá důsledků svého vlastního myšlení a vědění.

Na základě těchto poznatků se vyvíjí mnoho nového. Počiná se přeměšlejí o životě a bydlení v městě i na venkově. Formy ulic a náměstí se navrhuji v první řadě podle jejich funkční nutnosti. Dějí se pokusy o správné rozdělení hláší a sportovních měst. Staví se otázka, na jaké minimum může klesnout hustota osídlení na štvěročném kilometru, aby se vyplatila elektrická dráha do předměstí. Sama dispozice města se zkoumá co do své hygienické ceny, a jsou-li tu nedostatky, hledají se jejich společenské nebo technické příčiny. Jest to především uvažovací práce, jež se dnes koná.

Mohou tak vzniknouti nové racionální formy města, a jeví se opět možnost odlišiti krajinu, i průmyslovou krajinu, harmonickou a obyvatelnou. Kulisy se staly sbytečnými.

(Pro ReD) Autor, překlad E. V.

städtebau

C. van Eesteren

Die erste städtebauliche Tat der primitiven Menschen war das bewusste Wähen der Stelle, wo sie sich niederlassen wollten. Das Wissen und die Erfahrung, worauf dies Wähen beruhte, bildete die Grundlage des Städtebaus.

Je nach dem Stande dieses Wissens und der kulturellen Bedingungen gab es überall und in jeder Zeit andere Stadttypen.

Schon Vitruv beschreibt in seinem „Architektur-Buch II.“ die Grundrissformen, wonach die Lage der Stadt und ihre Forman bestimmt werden sollten. Alberti gibt im 14. Jahrhundert in seinem „Zehn Bücher über die Architektur“ ausführliche Vorschriften bezüglich des Städtebaus. Im 18. Jahrhundert werden die Städte technisch und hygienisch immer mehr vollkommen — elektrisches Licht, Gas, Wasserleitung, Kanalisation, Verkehr usw. Die Stadtplaner wurden immer eindringlicher. Die Städte wurden aber gleichzeitig immer höherer, Stiege der klügsten Architekten sehen dieses letztere ein und versuchen nun die „Künstlerischen Grundrissformen des Städtebaus“ (Stadte) aufzutreiben. Statt nun aber eine Analyse der modernen Stadt vorzunehmen, gingen sie an die historischen Städte zu analysieren und versuchten darauf ausserliche Gesetze aufzufinden.

Sie sahen nicht ein, daß sie damit nur eine Scheinseite rekonstruieren konnten, d. h. Theater machen. Sie arbeiteten nur an der Scheibe, an der Haut der Stadt. Die Ursachen der Krankheit bestreiten sie nicht. So entstand, um eine ihrer Theorien zu ma-

nen, die Theorie der Notwendigkeit des geschlossenen Stadtkörpers. Beispiel: „Das herrliche Viertel“ in Berlin, die sogenannten „Madriner Viertel“ in Amsterdam, und ähnliche in vielen anderen Städten. Der Kulturanthropologe entstand. Diese kindliche Theorie wütht überall noch nach. Oft wird diese Kulturscheibentheorie aufgeführt.

Die Stadt und die von Menschen gestaltete Landschaft sind die Ausdruckformen der menschlichen Gesellschaft. Diese ist heute christlich. Kulturscheibentheorie dieses Chaos höchstens verdrängen. Der klügschende heutige Mensch will Wirklichkeit, auch wenn sie hässlich ist. Er weiß, daß die Menschheit die Konsequenzen ihrer eigenen Dummheit und Wissen heute nicht beherrscht.

Auf diesen Erkenntnissen beruhend sich viel Neues. Man hängt an, über das Leben und Wohnen selbst in der Stadt und auf dem Lande nachzudenken. Die Formen der Straßen und Plätze werden an erster Stelle nach ihrer funktionellen Notwendigkeit diskutiert. Man versucht Spielplätzen und Sportplätze richtig in der Stadt zu verteilen. Man fragt sich, bis zu welchem Minimum die Bebauungsdichte pro ha herabgehen darf, um eine elektrische Versorgung ermöglichen zu können. Die Stadtplanung selbst wird auf ihren hygienischen Wert geprüft, und wenn Mängel da sind, sucht man die gesellschaftlichen oder technischen Ursachen auf. Es ist hauptsächlich Kritikproben, die jetzt gemacht wird. Neue, rationelle Stadtformen können entstehen, man sieht wieder Möglichkeiten, um die Landschaft, auch die Industriekulisse, harmonisch und bewohnbar zu gestalten. Die Kulturscheibentheorie ist überflüssig geworden.

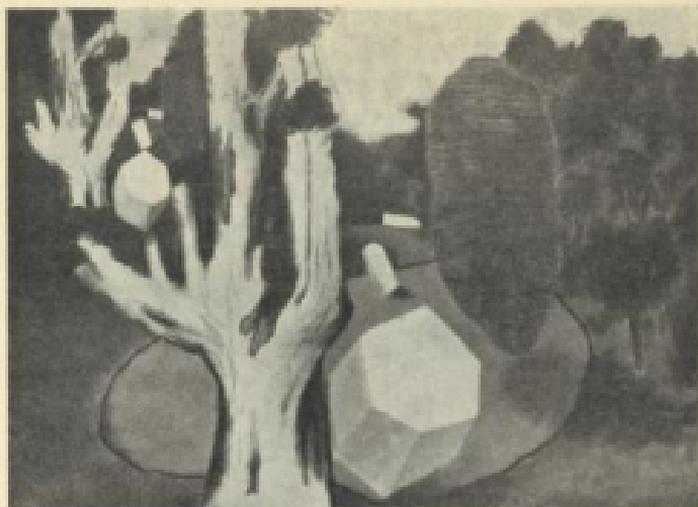
de Haag, Februar 1938.

Filmová sezona

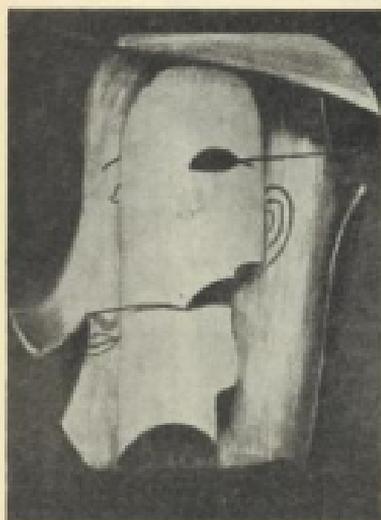
Stali toliko registrovan. Stali vyvednost se záplavy hraných filmů, jež se v této sezóně objeví co týden vztahovali na plátech pražských kin, několik málo děl, bodových nájmů, a v jednom či dvou případech dokonce odbovu. Myšlji sezona je jasným důkazem strážního úpudku americké velkoprodukce, který ostane se dal předvidat od velmi dříve, snad počínaje „Zlodějem z Bagdadu“. Amerika se ostane dnes o své exportní film stárk pravilo: stali ji, zplaguje-li pro ně to a tam něco a evropských, hlavně se ověřitých filmů; je totiž dnes plně zaměřena výroběm operních a divadelních křů smlouvi a výroběm filmem.

Z odlišni letosti praktič kinematografickí sezony he registrovan jen tři díla francouzské svantpady: Marcela L'Herbiera polevozkový film „Peníze“, kompromis a nájem křů, byt dosti skvělý, Dreyer-Deitelova „Jeanne d'Arc“, akademickou historickou epopej, pozoruhodnou německé kráskou precizní fotografií, jakou mikrofografii trůbí a mýnký; ověnký takové přívnosti a ostrovi nájmů jen z některých nepoporučnějších přírodních a přírodovědeckých fil-

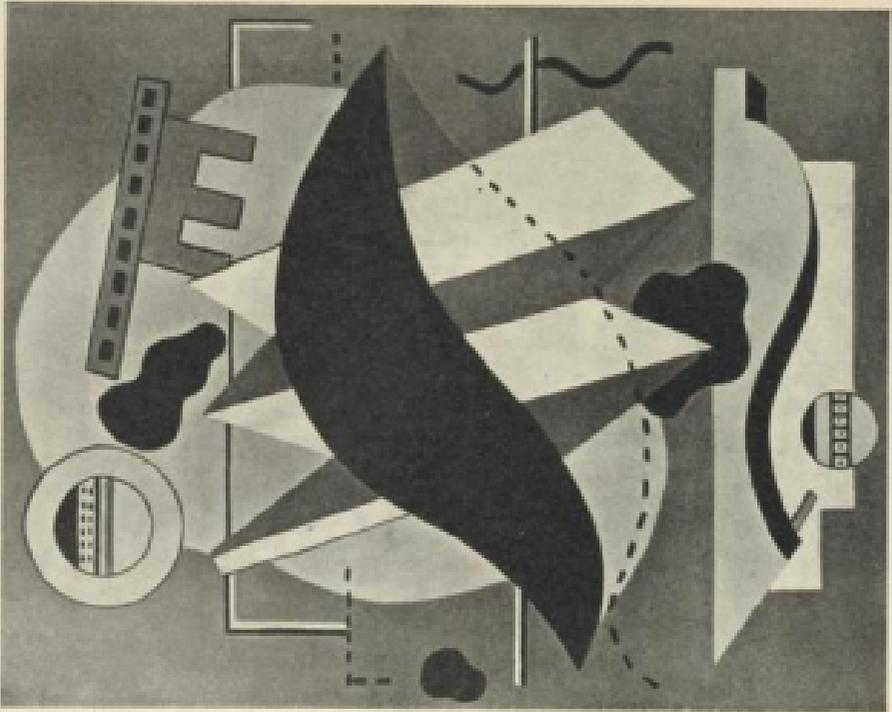
(F. marzotto da J. Flouss e Pevsni)



Josef Šima: Mino - Tension électrique - Elektrische Spannung



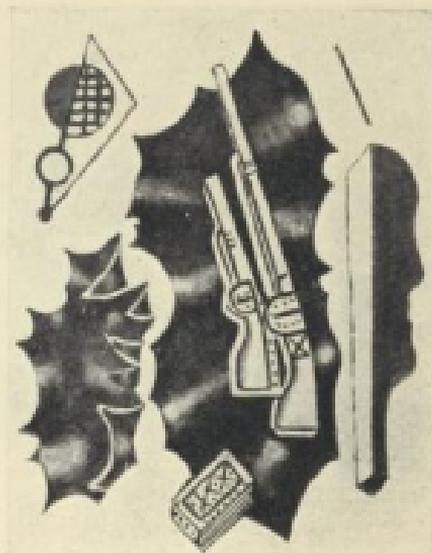
Cossio: Podoba - Figure - Figur



Fernand Léger (1928)

Komposition - Composition - Komposition

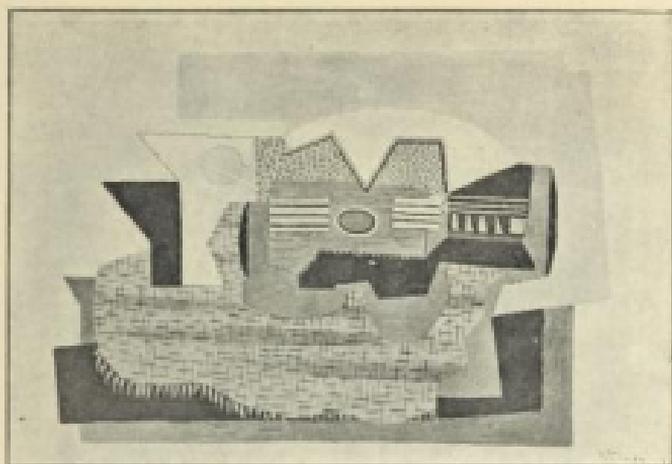
Fernand Léger
(1928)



Zitti
Nature morte
Stilleben



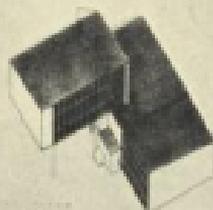
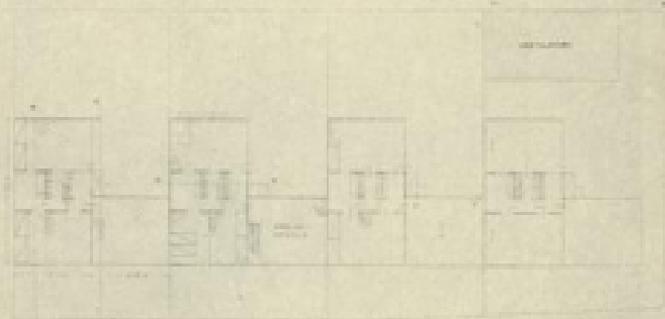
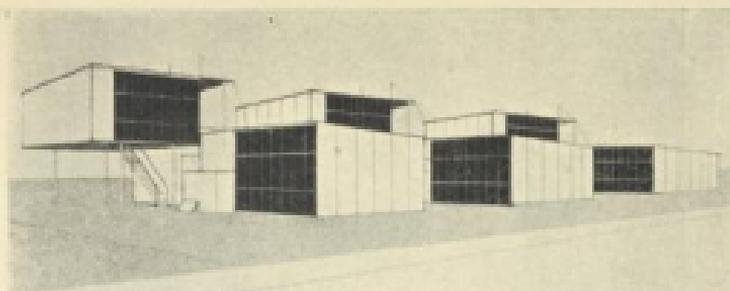
Yva - Foto - Photo



Picasso: Závěš - Nature morte - Stilleben



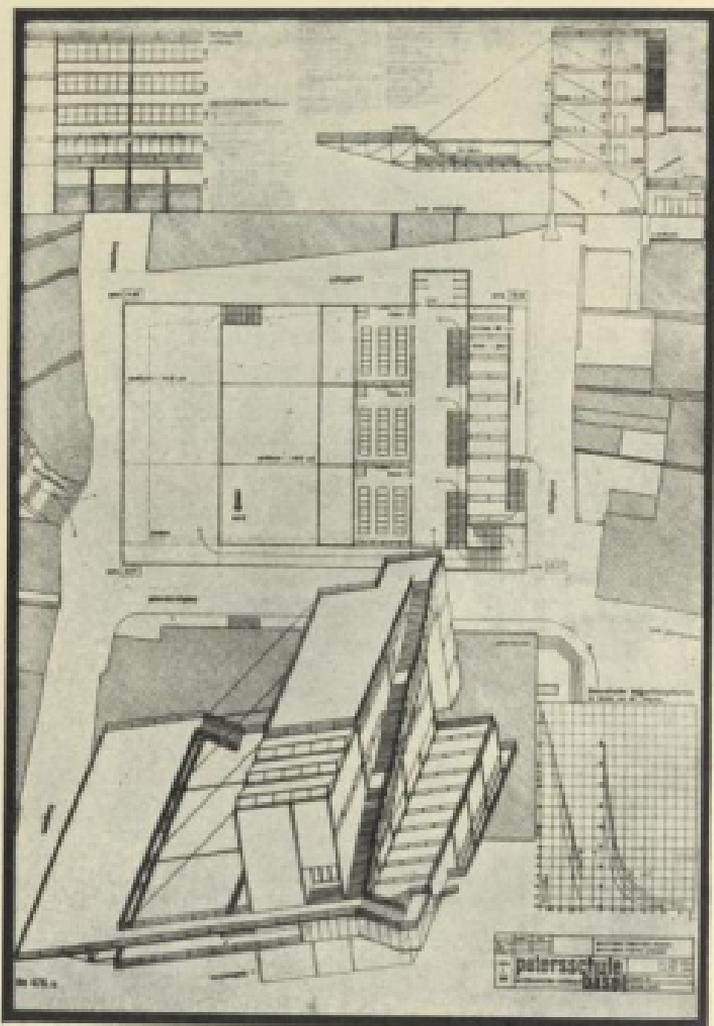
Le Corbusier, Pierre Jeanneret & Charlotte Perriand
Kovové lehátko - Chaise longue - Liegestuhl



MARCEL BREUER
 =
 TYP „BAMBOO 1“

(M 54)

marcel breuer: seriový dóm typ „bamboo“ - maisons en série, type „bamboo“ - typenhaus „bamboo“



hannes meyer (bauhaus) & hans wittwer:

škola u sv. petra v baslju - škole st. plana i bñe - peteraschule, basel

(MSA)

314



Oldřich Tyl
(MSA)

Svobodárna
YWCA
v Praze

Pensionnat
de jeunes
filles
YWCA
à Prague

YWCA-
Mädchen-
Pensionat
in Prag





Vyobrazení na str. 111—112 jako příloha k MSA

Pavel Smetana

Hotel s velko garážemi v Praze — Un hôtel avec garages à Prague —
Hotel mit Großgaragen in Prag

(MSA)

Objednejte ihned

Sborník Mezinárodní Soudobé Architektury

MSA

*jmž zahajuje nakladatelství ODEON za redakce K. Teigeho serií nových
architektonických publikací*

178 stran, přes 200 vyobrazení, 75,- Kč vázané, 55,- Kč brožované

316

panorama

STAVBA VII. 7. Celé číslo věnované brněnské kolonii „Nový dům“. Řada reprodukcí z dílnkou O. Starého z této kolonie. V témže čísle polemizuje K. Teige s těmi, kdož přeručováním jeho „Rozhovoru s Le Corbusierem v Praze“, publikovaným v „Rožprávkách Aventina“ (IV. 4) chtěli z Le Corbusierových výroků si udělati zbraň proti moderní konstruktivistické architektuře; inscenace „Stylu“ i „Večera“ (zejména současně) jsou to dokumentované odmítnutí a vyvrácení. Tato polemika přispívá k vyjasnění těch okolností, které se snad někdo z Le Corbusierova interviu mohly sdělit nejasněji. Čís. 8. přináší soutěžní návrhy na zastavení letenského pláně v Praze budovami ministerstev a parlamentu; pozoruhodné návrhy Krajcarovy, Štěpánkové a Fenclové. Čís. 10.: Podrobné plány Le Corbusierova mezinárodního města kultury v Ženevě, „Mundanes“, prováděné obtížnou kritikou tohoto projektu, již napsal K. Teige. Čís. 11.: Josef Chochoel otiskuje tu kritiku pražských stávajících i navrhovaných pomníků, dále uvádíme a těchto čísla překlad článku E. Kállise z „Nauhausu“: Nejdříve, abychom byli, a studii B. Václavka „Od baroku k romantice“. Číslo je uzavřeno polemikou k. Teigeho s redakcí „Stylu“ o tom, je-li architektura vědou či uměním. Čís. 12.: několik velmi slabých skic z dnešní šibolovanské architektury. —b—

MUSAION, 2. Druhé číslo této nové aventinské revue pro výtvarná umění, o jejím založení jsme referovali už ve 4. čísle Redu a o její povaze jsme svedli s redaktorem a nakladatelem drem Ot. Štorchem Mariem malou diskuzi, ukazuje se lépe, než první číslo; je živější, bohatší, méně akademické. Z obsahu zajímavá nás především řada reprodukcí Juana Grise, vynikajícího francouzského kubisty, zejména před dvěma léty; dílněk Hansa Heilmaira o Griseovi je pozoruhodný, svisák přiblíží povrchu a struktury. V rubrice Informací máme referáty o výstavách v Praze i v Paříži, řadu důležitých zpráv, referát o architektonickém kongresu de La Sarraz (o němž přinesl zprávu i Red. č. 2, str. 69.) a pod. Z ostatních reprodukcí u-

veřejně vyobrazené práci těchto autorů: krásný obraz Picassova, slabší socha Maillova, pozoruhodný Léger, zajímavý Picabia, výjimečné kresby Adolfa Hoffmeistera, dva skvělé obrazy Jos. Šimsy, práce posledního data; zejména ono bílé torzo je práce prvotřídní; dále kresba V. H. Brunnera, skvělá od F. Musilky, držené mezi Braquem a Grisem, a skvělá Jana Bauchy, spíše chagalovská. — Č. 1. je z větší části věnováno památce E. Kubisty; řada krásných reprodukcí Kubistových obrazů a jeho slánek o předpokladech stylu. Studie Petřírkova o Kubistovi. Počínaje tímto číslem začíná v Musaionu vycházeti, pohledně v nedostatečném překladu, monografie o Henri Rousseauovi, napsaná Ph. Soupaultem, z „Editions des Quatre Chemins“. Z ostatních reprodukcí: Max Ernst, H. Viles, J. Crotti, Gauguin; nový a slabý Chirico, podléze návrh vily Jos. Havlíčka a K. Honzika, velmi promyšleného půdorysu; nešťastně kulaté okno v jídelně bylo prý kapricem klientův. — Č. 4.: reprodukcce nových obrazů Paula Klee a jedné litinové plastiky Jacquesa Lipchitze. — Č. 5.: Aneta o moderní galerii, odpovědi J. a K. Čapka, O. Fischera, Vincence Kramáře a K. Teigeho. Nové obrazy J. Zrzavého a F. Musilky. Pozoruhodný projekt Jos. Havlíčka & K. Honzika pro velký lázeňský hotel, dílněk Adolfa Hoffmeistera o technice nové kresby a K. Teigeho o problému pomníku. Nekrológ za Bedřichem Piskačem.

TULENKANTAJAT. Moderní umělecká revue finská, jež začala před nedávnem vycházeti v Helsinkách. Pokud můžeme posoudit její obsah, jen po stránce ilustrační, když není nám možno číst text, je a bude to list dosti světlý i při určitém eklekticismu, poměrně dobrá úroveň. Vyobrazení těchto autorů ovšem jsou tu vyšší úrovně než díla finské proveniencce.

ROZPRÁVY AVENTINA ročník 4. Z obsahu právě ukončeného roč. zarmenováme č. 4. Le Corbusier v Praze (interview, sepsal K. Teige, který způsobil mnoho zlých krvc) — č. 7. St. K. Neumann: dílněk o F. Gellnerovi, polemizující, a sděluje, že autenticky s Arne Novákovi a též i Šaldovými šaušky o tomto stracemém básníku. Igor Stravinskij: Proč se lidem nelíbí moje hudba. Č. 11., věnované z větší části památce Apollinaireovi, K. Teige: Studie o Apollinaireovi dle, Ivan Goll: Dopis mrtvému Apollinaireovi, Milos Hlavka: Apollinaire a jeho od-

kaz. Hotejřského překladů Kaligramů a Hlávčkových (skladb) překladů z Alcholu, Apollinaireův, celkem nevýznamný tejeton o Francis Carcovi, Irène Lagut, portrét básníka. — Čís. 13.—14. významné neegreskum umění: Elánky Christiana Zervose, G. Sallesse A. Gléda, a J. Apollinaireova stať o neegreském umění (mámal z Redu II, 4., str. 113), reprodukce několika černoských plastik a křesťanských maleb, a zejména řada překladů (od Arnoita Vaněčka) básněných černoských básní a písní. — Č. 15.: Tomáš Trnka: Henri Bergson. — Č. 18. a 17.: Uryvky z nově Biehlavy básnické skladby: Nový Ilaros, poctivé cenou Aventina, Hoffmeisterův tejeton o vjeřavě svých karikatur v Paříži, polemika dra Ot. Storchu-Mariena a BeDem. — Čís. 19. předtakuje starý slánek Kubáštův (z roku 1912) o duchovním podkladu moderní doby, při příležitosti Kubáštův poezmání výstavy v Aventinské Mansardě. — Č. 22. André Fontaines o Honoré Daumierovi. — Č. 23.: Jean Vichon: Otázka genia a ilenství. — Č. 24. Elie Faure o svých „Dějinném umění“. — Č. 29. K. Teige: Křesby Adolfa Hoffmeistera, dvě nové básně Konstantina Biebla. — Č. 34. G. Apollinaire: Marinetti a futuristé. — Č. 38. K. Smřl proti filmové censurě, Z. Vavřik, interview o divadle a Houslem a a Prajha. H.

ELIE FAURE: DĚJINY UMĚNÍ. (Aventinum.) — Faure není pozitivistickým historikem, pletosle je duchem klasického řodu. Protože je duchem klasického řodu, je rovněž čim estetické romantice bergsonistického smotismismu. Jestliže neodvažuje se podat definitivní encyklopedickou historii umění, dívá historickou básně vjeřavě tvořivosti, živěji a více přerovědčující, než kroniky uměnovědné fenomenologie. Svě čhápání vjeřavě se nepodřizuje tansově formální doba — prostředí — rasa —; ačkoliv celkově je jeho dílo ideologij umění, motivuje přece vnaek tvarů z dynamiky sociálního života a některé kapitoly ukazují jeho bystroz schopnost fundování jednotlivé jevy a sloby přímě sociologicky. Faureovy „Dějiny umění“, nejsouce historickou fenomenologiij umění, jsou ideologickou koncepcij umění, jeho vzniku a dějinného života. Faureova koncepcie vnaek v celku i v detalech vubazuje několik pochybností, vjeřavě několik námětů. Faure konstruuje nejsoobestnější poezvy umělecké tvořivosti všech věků, avšak jeho sloby jsou drubdy dasti přehášené, lbovolné a nedokonalé. V určitém ohledu to, co jinak je celkem velkou předností Faureova, totiž jeho liství, může být vnaekm nedostatkem: ústředij a ústředij

na nákladě kusů a neopláné dokumentace ukreslují pověť smyslu určitéch uměleckých jevů, aby byly demonstrací určitého estetického a historického názoru. Odpověď po smyslu uměleckého díla, kterou vydávají Faure, semže si tedy čimti nároky na definitivní platnost a universalitu. V druhé křivě umění i v křivě dějepiscevij umění dali bystroz často přednost preciznosti a kompletní dokumentovaným monografiim před literovnějm filosofij umění a ideologij umění vjeřavě jeho dějin. Dějiny umělecké tvorby neise izolovat od dějin ekonomických, sociálních a politických: mezi romantijm odvětvijm lidské tvořivosti existuje nejdůl souvtažnost, náhodná na nákladě hospodářského života a historij umění, ideolog slob, musí nejprve prozkoumat kořeny a náklady, na nákladě umělecké tvorby spočívá a kres je přímě č nepřímo ovlivňují. Dějiny umění by si vjeřavě rozhodně přerovědli, detailněji a specializněji zkoumání, než jaké jim dal Faure. Jednotlivé jevy fenomeny by vjeřavěly ostřejji kriticky. Faure pokládá kubismu za doktrinu, vnaekou z nepochopení sentence Cézanneovy o geometrických praveřech. Ve svém neopraveném čhápání a oceňování kubismu dívá tedy Faure přerovědli přednost Derainovi před Picassoem a přerovědli také mnoho dřinečích autorů francouzských, jejichž dřineč sloba a vlastní umělecká hodnota je neporovědli menší, než se domnívá. Přece vnaek poezije Faure živě nejsouce, která ostředí ostředí detailně malibství, přerovědli své pochybnosti vnaek malibství a domnívá se, že v moderní době bude vjeřavěno kinematografij. Závěr, poslední kapitola vnaek „Moderního Umění“, dívá synteticky obraz moderní doby a tvorby. Přec vnaeky vjeřavě, které je díla umění Faureově dokumentací, kritické analize a metodě, je nicméně nutno znovu zdůraznit, že Dějiny umění, přerovědli dílo, zakončení vnaekem „Duch form“, psal duch, který dovede soouřad obšířnosti vnaeky fenomeny myšlenky, tvorby a čim, ostředí je ve vnaek a řád, který slovedl pochopit život a umění všech klasických epoch: Egypta, antiky a kelternu, renesance i moderní doby a dovedl reflektorem moderního ducha ostředli vnaeky umělecké vnaeky minulosti.

K. Teige
THE ENEMY, WYNDHAM LEWIS (The Arthur Press, Londjín). Časopis, který vjeřaví přerovědli a z 99% je vyplněn vjeřavěm. Připomíná řadu Zápisů. V publikaci a po čimě tohoto rozu, resp. v essaye The Dialectical Principle, Wyndham Lewis (autor, malij a publikista) romantickou ironij, sarkazmem a grimažou napadá nový romantism. Jeho nepřítel jsou stejní James Joyce jako Soupault pro vy-

sympatické svou destruktivní odvahou: at léze masakr prohlédnutí kulturních hodnot, revolta proti obmezenectví buržoasní myšlenky! At léze sádklási sou-konformismu s danou kulturní a společenskou strání!

„FIFO“ ve Stuttgartu

Stuttgart, toto nevelké hlavní město žvábské, wüenttenberské, stávi se jedním z nepokročilejších městeč Německa a Evropy vůbec: není to tak pidián vzrůstající a rušičně obchoďující velebnost, ale ohnisko moderní kultury, jedno z nejvýznamnějších ve světě. Stuttgartské výstavy filiskomněckého Werkbundu mají o to největší zásluhu. Byla to první výstava nábytkářská a umělecko-průmyslová, uspořádaná asi před 3, 4 roky pod heslem „Form ohne Ornament“, která poprvé upozornila svět na Stuttgart: roku 1927 byla tu uspořádaná velká výstava Werkbundu „Die Wohnung“*, která se skládala ze tří oddílů: výstavy mezinárodní soudobé architektury ve výstavních síních, Pankoenem vystavěných na Interimstheaterplatz (2. sál byla později sestavena pozvoň výstava Neues Bauen, kterou jsme viděli letosního jara také v Praze, a o ní jsme referovali v ReDu II. 9. str. 249), dále ze stavebního velkého materiálu a instalací v Gewerbehalle a posléze z kolonie vsazných obytných domů, postavených mezinárodními architekty na Weissenhofs. Tato výstava byla menšího rozsahu než pařížská Internacionální výstava dekoračních umění z r. 1925, avšak její úroveň byla mnohem vyšší, modernější a její význam pro dnešní architekturu nepoměrně značnější: byla to vpravdě světová výstava, která znamenala změnu a udělala zákládní významu z dřívějších mezinárodních soudobé architektury, a tehdy byl Stuttgart opravdovou Kosmopolí. Ve dvou letech, které od výstavy Die Wohnung uplynulo, nepřestalo být ve Stuttgartu rušno. Za weissenhofske kolonie vrostlo několik větších nových staveb, v samotném centru pak bylo postaveno několik pozoruhodných obchoďných a kancelářských domů, z nichž nejvýznamnější je Schöckelův mrakodrap, „Turmhaus“ stuttgartského Tagblatu, obchoďní dům na hlavní třídě od téhož autora a méně sympatický obchoďní dům od Mendelssohna. Letosního roku, v třech místnostech jako ona výstava architektury na Interimstheaterplatze, je Werkbundem uspořádaná velká internacionální výstava Film und Foto, která se ve svém oboru vpravdě svým významem předloží výstavě Die Wohnung. Výstava „FIFO“, jejímiž předsedným sekretářem je Gustaf Stroh a

její jury tvořili Hans Hildebrandt, Bernhard Pankok a Jan Tschichold, je vlastně výstavou jubilejní: je tomu letos sto let, co byla vynalezena fotografie, totiž její prvá forma daguerreotypie. Jestliže první definitivnější pokusy fotografické se datují až k roku 1817, v principu byla Francouzi Nicéphorem Niepsem a Louis-Jacques-Mandé Daguerrem objevena daguerreotypie už r. 1839. Ostatně předzvěsti dnešních fotografů, t. j. fotografů bez čoků a komory, světelných záznamů na cihlivém papíře, saháme už před dvěma sty lety; dávno před Daguerrem, před Angličany Davym a Wedgewoodem, byl to německý lékař v Halle, Johann Heinrich Schultze, jenž roku 1727 konal první pokusy toho druhu. Výstava „FIFO“ není ovšem sestavena historicky a retrospektivně, nýbrž zabývá se téměř výhradně problémy fotografie a filmu, které mají platnost pro přítomnost a budoucnost. Je to první výstava filmu a fotografie, uspořádaná v tak velkém a internacionálním rozsahu: ještě nebyl nikde a nikdy tak rozsáhlý materiál systematicky zpracován, rozříděn a vystaven: ani „Exposition de l'art dans le cinéma français“, uspořádaná M. Clouzotem v Paříži, v Musée Galliera, roku 1924, u příležitosti třicetiletí kinematografie, ani filmová výstava v Haagu r. 1928, ani předchozí přípravné výstavy v Essenu a Hannoveru nemohou být se stuttgartskou výstavou srovnávány. Moholy-Nagy, jenž má na výstavě v jedné síni samostatnou expozici, v ní vystavuje materiál z chystané své monografie, kterou vydá kritik dr. Roh, a z knihy „Von Kunst zu Leben“, jež vyjde v seri „Bauhaußbücher“, (kde už dříve Moholy vydal teoretický spis „Malerei, Fotografie, Film“, jenž je brevifem fotografické estetiky), — tedy: Moholy-Nagy instaloval první výstavní síň, jež je jádrem expozice a která názorně a přehledně ukazuje pokrok a rozvoj fotografie od prvopočátečních daguerreotypií k dnešku. Ukazuje tu všechny druhy a způsoby použití fotografie: fotografii utilitární, t. j. sloužící vědění, botanice, fyzice, anatomii, medicíně, astronomii a t. d., dále fotografii ve službách kriminalistiky a žurnalistické reportáže, použití fotografie v reklamě a posléze samotnou mimoutilitární fotografickou tvorbu, Lichtgestaltung, fotografické básně, at. už abstraktní fotografy, fotomontáže nebo určité objektivní snímky s lyrickou dominantou. Sovětská expozice byla instalována Löwentzím, způsobem ještě zdalšíjším.

Výstava FIFO věnuje se, jak je ostatně pro výstavu vhodnější, více fotografii a fotomontáži, než filmu. Jak vystavovati filmy? Vidět jednot-

* O výstavě „Die Wohnung“ viz ReD I. 2. 5. str. 148 a 171 a 193 a 199.

livé obrazy, bez pohybu, vyvrácené ze souvislosti a otažením filmovým dějem (slovesní děj roztříben filmový, nikoliv literární děj, tedy souhra pohybů a světla) říkájí tak málo! Avšak v sovětské expozici jsou neustále v činnosti dva ženskopaparátové, promítající filmy za bílého dne: nádherný výsledek! A tak to můžete kdykoliv spatřit fragmenty z „Pouštiny“, „Střevy“, z Větrových reportáží „kino-pla“ či „Lenin-kino-pravda“, a jiné, u nás cenzurované ukázkou slavných sovětských filmů, neboť cenzura hindenburgského Německa je svobodomyšlnější než jiné. Mimo to při příležitosti výstavy jsou pořádána zvláštní filmová představení v Königsbaurtschapsel-Ufa, jejichž repertoár sestává Hans Richter: zde uvidíte všechny filmy avantgardy, především díla Man Rayova, Bezumontova, Légerova, Rotmanova, Eggelingova, Hans-Richterova, René Clairova, Cavalantioho, D'Heriera, G. Dallacova, Eisensteina, Pudovkina, Větrova a j.; zde jsou pořádány i přednášky vůdčích filmových modernistů — v dnešním pohybu ve Stuttgartu měl jsem příležitost setkat se s Větrovem, jenž tu přednášel, a viděl Man Rayovy filmy Enak Bakia a l'Étoile de mer.

Výstavní stěh thronašdůj přilá bohatý materiál, než aby bylo možno jej to podrobněji popsat a posoudit: asi tisíc fotografických prací z Německa, Francie, USA, ČSR, SSSR, Anglie, Švýcarska a Holandska; před vchodem do výstavy vlastní praporečky těchto států. ReD přinesl o výstavě už zprávu (v š. č. II. r. na str. 265), v níž bylo uvedeno několik jmen vystavujících autorů. Hlavně zájem na výstavě, kromě první přehledné kolekce a kromě skvělé expozice sovětské, budí ovšem soubor Man Raye (vesměš fotografie) a Moholy-Nagyho: práce obou autorů je nám čtenářům satolik dobře známa, že není nutno ji zde charakterizovati. Velký soubor kněžních fotomontáží a fotografických obliček pro Mollk-Verlag a jiných tendencích (komunistických) fotomontáží tu vystavuje v Německu, tuším, přečtenovaný John Heartfield-Heartfeld: jsou to někdy výborné, mistrné obálky, avšak jsou kažený rukopisně vepsanými tituly; fotografie lze spojit s typografií, avšak je nelogické počínat jí „kaligraficky“, k čemu ten osobní a málo čtený rukopis? Humoristicko-dadaistické fotomontáže vystavují tu George Grosz, Hirschel-Prosch, Hanns Höch; fotografie E. L. T. Mesence bily se surrealismu; fotomontáže jako nástroje třídního boje a komunistické propagandy užívá Flachsünder, Neuringer a částečně i Moholy-Nagy (plakát „Militarismus“). Z fotografických a fotomontážních prací reklam-

ních je třeba uvést práce Clary Baar, Maxe Burcharte, Johannese Canise, Jana Tschicholda, Sasby Stone, Maximiliena Vose, Pieta Zwarta. Fotomontáže, poslány v knižní grafice vystavuje tu vedle Heartfielda i autor tohoto referátu. Leistikov vystavuje několik velmi zajímavých fotografií a fotografů; a francouzské kolekce upouští sevice senky zesnulého Eugéna Azeta († 1927), podpořitelého malíře, jenž fotografoval ztracené základy pařížské, výhledy vesnických krajín, které působí až surrealisticky; Ribémont-Dessaignes reprodukuje takové fotografie ve své revui „Bifur“; a pak obrané fotografie zradlových obrazů a odrážů od Florenee Henry. Z ostatních francouzských autorů, kromě Man Raye, je nutno uvést ještě Germaine Kruš a Kertésze. Zajímavou expozici ukazují i děti „Bauhausu“. Americké fotografie jsou velmi virtuózní, avšak celkem již dosti konvenční. Zajímavé je pozorování, že akty, fotografie lidského těla, tedy par excellence fotografického objektu, užívají při konvenčních způsobech portrétní fotografie, někdy dokonce hlejí všemi neostrotmi zlatované fotografie „umělecké“. V sovětské kolekci, vedle zmnožství zpravodajských dokonalých snímků agencí Rossfoto a Press-clích Moskva, vynikají práce některých malířů Lisitského a Rodčenko: zdá se, že jednoho dne se zapomene, že Lisitskij, Rodčenko, Man Ray, Moholy-Nagy byli malíři, tak jako se už sotva vzpomene, že malířem byl — Daguere; tolik podotýkáme jako v margine úvah o vztahu malířství a foto či kinografie.

Na výstavě „FiFo“ nemá blánu „umělecké fotografie“, citopisná na malířství a z malířství si vypůjčující své efekty, vřící, že její „umění“ spočívá v měkkosti a neostroti koster, v neurčitosti stínu a hlavně v rukodělné „grafické“ retni, tímž místu. Jen několik málo vystavených čísel bily se této nešťastné konvenci. V celku ukazuje výstava dobru a houževnatou elementární práci; fotografie, chlubící se toliko svými vlastními, rodnými kvalitami, rozvášně hry světel a stínů a obrany, které obouhací naši zrakovou kulturu a zkušenost o pohledy, které prostým sevyšlezeným okem bychom nemohli postřehnouti; fotografie, které tvoří neviditelné a neviditelné, které jsou úkolou moderní zrakové vnitřnosti, které, jako vlečka ryzí umělecká díla, sdokonalují zmyslovou i niternou civilizaci moderního člověka. Na sotva které dlelní malířské výstavě můžete naléztí tolik zrakového okoulení, tolik básnických her tvorů a světa, jako na „FiFo“. Anž by byla parazitem malířství, je fotografie a kinematografie nesporně novým a novodobým, samostatným oborem umělecké

práce, veřejným bláznivým světem, v němž dnes vše je v živém proudění, které slibuje velmi mnoho do budoucna. Dokumentární záznam a reportáž na jedné, a čistě černobílá obrazová básně světa na druhé straně: je ticha i de jure uznání fotoaparátu a citlivý papír se „výtvary“ prostředek pro dnešní úlevy způsobů, snad, patrně, již způsobilých, než jsou primitivní nástroje jako křída, rylo či tuška.

Milence na tomto místě výstavu FiFo vlastně toliko registrovat. Jste však jest, že znané velvýchannou událost ve fotografické tvorbě: přehlídka mezinárodních sil a pracovních výsledků, poučná srovnávací, kritické odhady cest a cílů. Zároveň s novými teoretickými spisy Moholy-Nagyho a s knihou Wernera Gröffa: „Es kommt der neue Photograph“ nahliž tato výstava bohatý materiál k teoretickým úvahám o budoucnosti malířství, fotografie a filmu. K estetice fotografické tvorby.

Ve Stuttgartu, 17. 6. 1929.

K. Teige.

Z Paříže

Paříž je dnes jako ovčívka. Je to město devatenáctého století. A devatenácté století tu umírá. Zánik několika, mnoha úst. Exodus. Odchod ze starého světa umění, které zkorní v antických a obchodních s obrazy. Hledání cesty do jiných oblastí, které dnes ještě nemají jména, tvaru a znaku. Surrealismus byl výpovědí, výzvou k destrukci racionalistického a pozitivistického světa. Surrealistická revoluce dala signál k povolení pomníků katedrál vědy, k zrušení univerzit, k rozrušení svěrací kazajky morálky, k rozrušení těsné společenské organizace starého světa. V několika letech se surrealistické hnutí, jako každé hnutí romantického anarchismu, noutě rozšířilo. Vzniklo několik sekt. Když časopis „La Révolution surréaliste“ přestal, snad dočasně, snad navždy vycházel, přišlo již letosního jara surrealisté k velké kolektivní manifestaci vydáním vzájemného člena belgického měščíku „VARIÉTÉS“ (red. P. G. van Hecke), které je obrazem jejich aktuální činnosti. Setkáváme se tu s mnohými jmény, která se vykyňovala v „La Révolution Surréaliste“: jsou tu dokonce i jména noví: Aragon, Arp, Breton, Crevel, Desnos, Eluard, Ernst, Margitte, Malkine, Mesens, Miro, Peret, Picaba, Man Ray, Tanguy, Unik a jiná, avšak i toto článo je svědectvím vzájemných rozporů mezi surrealisty. Nalézáme tu prudký útok proti skupině „Le Grand Jeu“, která přišla píece výzvu surrealistické revoluce; v časopise této skupiny našedse příspěvky Ribemonta-Dessagnese, Ro-

gera Vitrac, Man Raye, Roberta Demose, André Massona; to vše ukazuje na rozpolcenost surrealistického hnutí, na vznikání sekt; po prvých revolučních výzvěch hlásí se rozmanité mohutnější či slabší pokusy revoluce; revoluční útok jakoby se proměnil v podzemní konspirace. Skupina „Le Grand Jeu“, o níž želi naši čtenáři již Voskovéřův článek: Svoboda bez nadějí (RoD II, č. 2.), sdružuje tedy řadu autorů z prvních chvíli surrealismu; naproti tomu se zdá, že protagonisté surrealismu, Breton a Aragon, jsou opuštěni, dokonce opuštěni a osamoceni. Jádro „Le Grand Jeu“ tvoří R. Gilbert-Lecomte, Roger Vailland, René Daumal, Maurice Henry, Artur Harfaux a Josef Šima. Je to vlastní avantgarda v dnešní Paříži: o tom po výstavě, kterou „Le Grand Jeu“ uspořádala v Galerii Bonaparte a po druhém, první výhled článo stejnojmenné revue, článo podstatně zdařilejším a obsáhlejším, než byl na podzim 1928 vydaný prvý sešit, nelze pochybovat. Cílem této skupiny není jen jakési umění; od smrti Rimbaudovy, prohlásil ostatně, jsou pro ní věcka umění mrtva. Cílem je osvobození člověka, osvobození lidského ducha. Prostředkem tohoto osvobození je kompletní demolice starého intelektuálního a racionalistického světa, diskreditování „pozitivní“ vědy a kultury, vyvrácení křesťanských úst a nadějí. Umění je jen jedním z prostředků této destrukce a tohoto osvobození. „Le Grand Jeu“ chce nasakrovat ve velkém lidské duše, raději a společenskou hrůzu, chce rozložit organizaci společenských a morálních forem. Hnutí se oblohových důsledků mechanicko-racionalistické kapitalistické civilizace. Vidí, že se dnes před zrskem lidského ducha tyčí znovu faustovský problém: Goetheův doktor čyť fakult, neuspokojený věm vědění, a dnes, člověk otbrojený nestvůrnou hypertrofičkého a deformovaného intelektuálního, neuspokojený, více: zotrožený osudnými vynáleznostmi své kultury: Takový smysl má asi otázka, kterou „Le Grand Jeu“ klade: poděpali byste pakt s ďáblem? Prodali byste své naděje-úste za cenu osvobození? „Le Grand Jeu“ je revue, která nechce být uměleckou či filosofickou revucí; chce být orgánem systematické destrukce lidských a křesťanských konvencí i pozitivistického ducha, chce rušovat societu, zardout modřku, vřovat věchny své sly negacim, revolám i revolucim. Chvalofeři všem způsobům, jimiž se člověk osvobozuje z post morálky a sociální organizace, at už se jmenují ilenství, neřet, perversta či sebestralda, vše, čím člověk jedná svobodně, nepodroben regulim vlastního rozumu, vlastním nadějí, vlastním předsudkům. Neznív

k racionalistickému světu je láskou k svobodě a tajemně poezii. Jako revue „Le Grand Jeu“ nechce být uměleckou revu, tak ani výstava této skupiny, otevřená v červnu 1929 v Galerii Bonaparte (je to jedna z nejzajímavějších pařížských galerií, která chce systematicky objevovat Paříž nové hodnoty: jednak svědčí díla nejmladších autorů a jednak vystavovatelů zahraničí, v Paříži dosud neznámé autory a stíci se tedy jedinečným ohlédnutím internacionální tvorby) nemá být jen obyčejnou výstavou. Ve výstavním katalogu píše R. Gilbert-Lecomte, že slova „výstava“ se stali rozumně v tom smyslu, v jakém mu rozumíme až v této věci. „Narůstá po popravě byla ztrvala odsouzenou výstavou; ačkoliv byla poprvá davem, učinila přece několik zázraků.“ Tato výstava, která je vlastně výstavou Josefa Šimy, jenž je jediným malířem skupiny, neboť ostatní jsou jen kresby a fotografické fantazie literátů (Maurice Hesse, Arthur Harfaux a Mayo) — je nikoliv výstavou obrazů, nýbrž výstavou přirázků a momentů; jak v katalogu se prohlašuje — strážidel Josef Šima nezamínil se celkem podstatně od výstavy, upřednostně v Praze na jaře loňského roku, která byla v ReDu textem i dosti značně zaznamenána (r. I. 2. 8). Neznámé a oči těkavě tvary na moderně poezii jsou oblohy, záhadné strany, nábožné a nezemské vyhlédání, halucinantní torza ženských těl, to vše jsou díla mohutné básnické a malířské síly. Neboť Šima na rozdíl od většiny surrealistických malířů nenapřívá v sobě malíře. Naproti tomu kresby Maurice Hesseho jen málo kdy mají do sebe něco grafického kouzla; jsou to jen literární ilustrace a odpovídají často svými secesními liniemi, někdy podobnými spiritistickým kresbám či kufelinkám mouchovských ornamentů. Mnohem pozdější jsou fotografické práce Artura Harfauxe: Třebale jejich technika je primitivní a málo dokonalá, jsou to fascinující a přehlérné obrazy: rozebrané těla, zvržené tvary, zjevné nudičky, ukrutná, naléhavá. Výstava i nově, druhé číslo revue „Le Grand Jeu“, jsou prodlá zmazení obnů než stávající se, lečdu, náhrickou a malozdráckickou Paříž, harpagonský střední zlato a bohatství tradice; znamením nových aspektů duchovního života, výrazem revolující tohy Zovřika po svobodě, dogmaty a formami netišné.

Pohled na tajemství života má podivati rovněž nová revue „BIFUR“, již začal vydávat Ribémont-Dessaignes. Uvedme její výmluvný program: — Dvojitý duch je rozdroben do rozmanitých tendencí, jež jsou rovnoměrné. Někdy nebyl intelektuální život tak intenzivní, avšak někdy nebylo obilnější jej delitřovat. „Bifur“

bude zaznamenávat tyto hybridní tendence mimo veškerý dogmatismus uměleckých církví. Máme až po krk toho kritického a funebního ducha, který ničí všechno elán, pává díla, aby tu nalézal větší či menší shodu se zákony, do nichž nám nicého není. Nezapomněl nás lidní formule o sobě, avšak odmítáme je všechny, jakmile jsou mrtvé. Jsme pro vše, co odhaluje tajemný život jednotlivce a kolektivity. Pro vše, co prozrazuje neklid či revoltu člověka, zajatého ve své samotě ve vesmíru, posléze pro vše, co až do dnešních dnů o energii a o nouzavosti lidského života. Nezapomněme se před nějakou libovolnou mezí. Pro nás znamená člověk a svět bez rozklávací hessic. „Bifur“ bude vědomý. Leč život nezvíjí jen na těch, jež obyčejně označujeme za intelektuály. Zvíjí také na obchodu, přemyslu, politice, vědě, na dobrodružtích, zločincích, na událostech sluce. Tam, kde se projevuje život, stáje mu tvář v tvář. „Bifur“ vám pomůže odkrývat život. Utvářičně se obzovující tvorbě mladých a současných autorů i díla minulosti, která sledujeme podivně blízkými našim aspiracím a našemu náklidu, fotografové a j. dovolí „Bifuru“ dávat dojímavé svědectví o aspektech moderního života. Ve chvíli, kdy některé zesty se uzavírají, domnívám se, že nic nemůže být přesořnějšího obrazu naší doby, než — „Bifur“.

V Paříži, v červnu 1929.

K. Teige.

SIGMUND FREUD: BUDOUCNOST JEDNÉ HLUSE. Psychoanalytické studie o vzniku, vývoji a účelu náboženských představ v lidské společnosti, tedy pokračování Freudovy knihy „Totem und Tabu“. Freud přirovnává náboženství k neurotickým stavům dětem a vyslovuje domněnku, že lidstvo zbaví se posléze úplně všech nábožensko-industálních duší bez morálních katastrof. Kniha vztváá obhajobou racionalismu proti „opuť národů“, obhajobou společenské kultury proti ničivým silám, lživici v hrděm duchu.

ЕЖЕГОДНИК МАО 5, 1928. Ročenka „Moskevské Architektonické Obce“ je nádherně vpraveným albenem velkého formátu s mnoha sty reprodukcí, vydaným v příležitosti jubilea této organizace. MAO je organizace stavovská a nikoliv ideová, programově vyhraněná; tak přirozeně je tento sborník sestaven dosti eklekticky; avšak znamenitá díla moderních sovětských architektů mají tu zjevně převahu. Jako celok je toto skvělé album svědectvím o grandiozní stavební aktivitě Sovětského Svazu. Dříve již vydala MAO sborník shrnující nejvýznačnější závěry z větších soutěží architektonických, jež byly v posledních letech v SSSR. konány.

