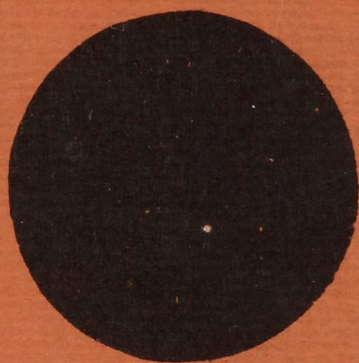


BP 217

DEVĚTSIL



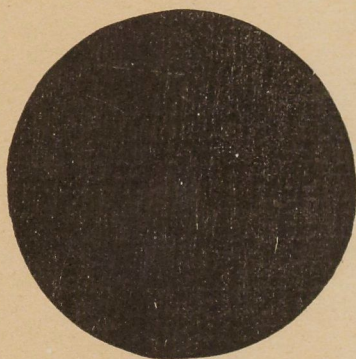
PRAHA 1922

MUSEE NATIONAL
D'ART MODERNE
DOCUMENTATION

DOCUMENTS
D'ART KODERRE
10233 NATIOLLE

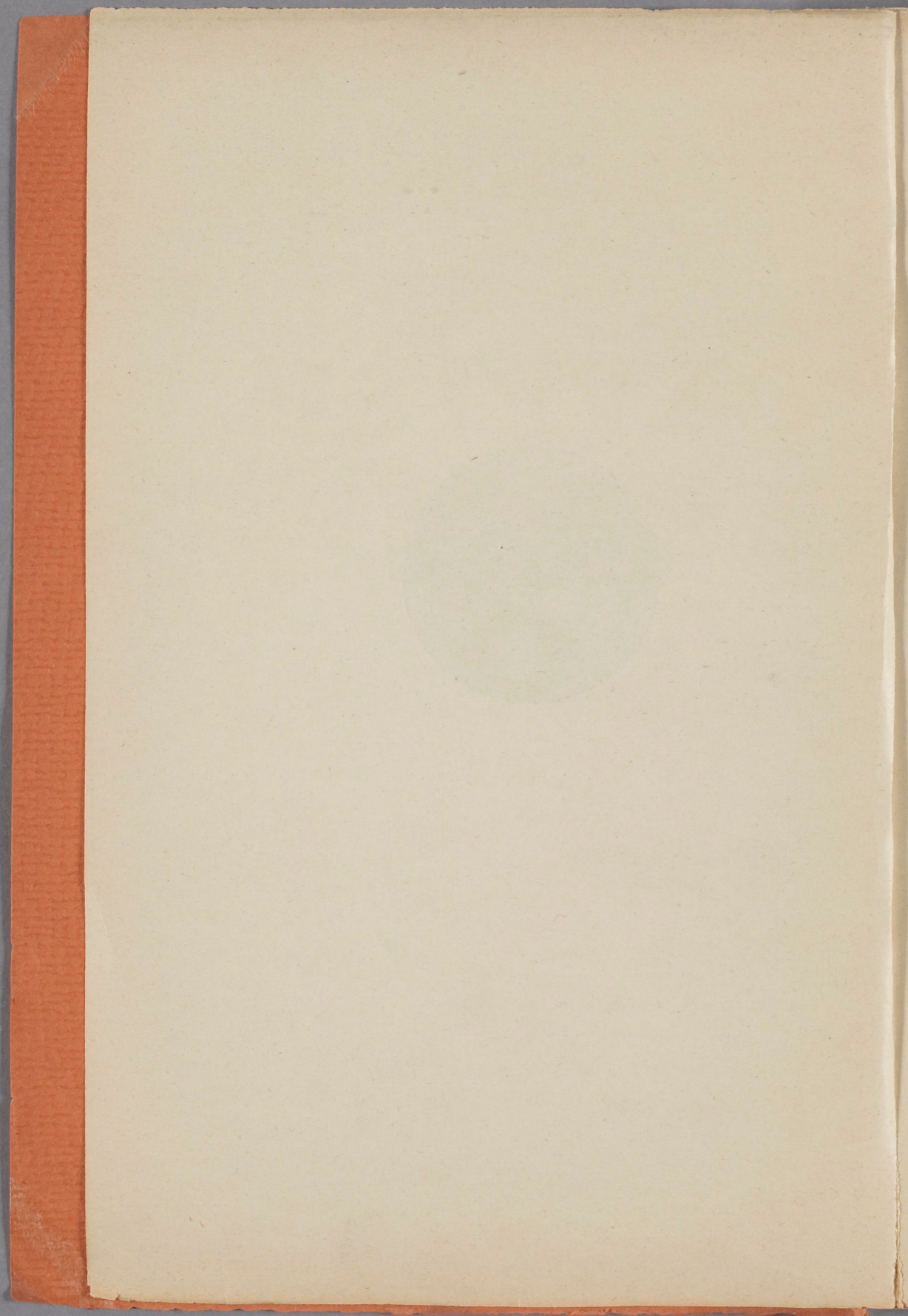
A Monsieur Leopold Survaige
sympathies

Fest. Charles Teige
directeurs



Prague 1923

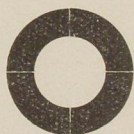
DON SURVAGE



RP 217

REVOLUČNÍ SBORNÍK

DEVĚTSIL



Vydalo na podzim 1922 v Praze
nakladatelství Večernice V. Vortel

NOVÉ UMĚNÍ PROLETÁŘSKÉ

Úvodní článek

Ruská revoluce cílí nejen k uskutečnění hospodářské rovnosti a spravedlnosti, nýbrž k osvobození práce člověkovy, hmotné i duševní, aby z ní učinila práci vyšší, skutečně produktivní, tvorbu. Osvobozující proletariát z područí nelidského řádu starého světa, vybavuje i kulturu z její závislosti na měšťanské třídě a adresuje veškeru činnost osvětovou výhradně proletariátu. Osvobozuje umění. Tu zardá se její práce paradoxní. Absolutní svoboda umění byla pro tak mnohé nejdrahocenější jeho výsadou. Mimo svět a jeho časný řád trvalo, podle názorů umělců a estetiků, nespoutané zákony politickými a morálními; ve vzduchoprázdňém prostoru volnosti bez hranic nemohlo pevně zakotvit v konkrétním životě. Umělec chtěl býtí odloučen třídám bezmezně svobodným soukromníkem, na něhož společnost nemá ani práva ani vlivu. L'artpourtartistické umění vzdálilo se širokého komplexu obecnosti a nechťelo se k němu znát. Opovrhujíc svou třídou, — mělo sice k tomu některé dobré a dějinně oprávněné důvody, — zvalo se aristokratickým, a popírajíc druhy dokonce svůj lidský původ, vystupovalo s mysticko-náboženským kolturnem. — Bylo zcela přirozeno, že právě tak odcizila se třída svému vlastnímu umění a neposkytla mu hmotných i kulturních podpor, na nichž by se mohlo rozrůstí do slohové šíře a velikosti. Osvobodili umění, které ve své podstatě je prací velmi konkrétně vázanou a která, nechťí býti jalovou, musí dostátí svým úkolům a naplnití své poslání, znamenalo-li by to zrušení sociálních závazků umělecké práce, bylo by to jejím znemožněním a vyhlazením. Osvětová činnost ruské revoluce vychází z poznatku **reciproké souvislosti a vázanosti umění se životem**, osvobozuje umělcovu práci tím, že jí znovu spoutává sociálním posláním. Řídící se marxistickými koncepcemi, vidí v umění jednu z nejvyšších částí **ideologické nadstavby společenské** a tudíž poznává jeho třídní podstatu danou hospodářsko-politickým stavem té, které doby, z níž vyrůstá ideologie panující třídy. These, že umění bylo, jest a ještě drahý čas bude uměním třídním, zcela přirozeně vzbudila rozruch a houževnatý odpor zastánců umění svobodného a nezávislého. Přiznává se obecně, býť někdy nevolky, že problém umění proletářského a proletářské kultury, tak jak byl formulován spisem Lunačarského „Kulturní úkoly pracující třídy“, je **ústředním a neaktuálnějším bodem** pro vývoj a rozvoj přítomné umělecké produkce. Lisly sociální pravice i levice plní své sloupce úvahami a články, které polírají nebo propagují myšlenku proletářské kultury. Přiznáváme však, že bylo by nejčastěji snáze přelítí oceán lasturou, než dopátrali se jasného názoru a pevného konkrétního směru v těchto jezerech tiskařské černi.

Když už i staroslavné a kožené pražské učení Karlovo poskytló místa k debatě organizací právě tak koženou o tomto tématu pořádané, je zřejmo, že otázka proletářské kultury dovede znepokojití i nejnepřístupnější kruhy. Šlo se na to ovšem důkladně filosoficky; bylo třeba otázku tak jasnou, tak racionelní, znejasnití a zkomplikovatí, aby byla hodna učené debaty. Připustí se bez mučení, že minulá umění byla uměními božstev, králů, šlechty, papeže, hierarchie; uzná se dokonce florentská škola za občanskou (t. j. měšťanskou), ale kde kdo se ošívá doznatí, že umění 19. a začátku 20. století by bylo měšťácké, ač prostý pohled do dějin nás o tom musí přesvědčití. Nepřiznávají-li umění měšťácké, je jasné, že nemohou také přiznatí umění proletářské; vždyť filosofickými brýlemi mámení nevidí ani děj ohromného soudobého převratu světa.

Nemá pro nás důležitosti, že ona debata skončila vlastně podmíněným a poněkud nedobrovolným uznáním **možnosti** proletářského umění. I kdyby ji byla popřela, neznamenala by na její skutečnosti ničeho, právě tak jako veškero dnešní filosofování v ničem nenalezlo bod, v němž by pohnulo zemí, nedotýkajíc se vůbec. Idealistická filosofie nepřichází přece nikdy s vyjasněním a rozřešením, nýbrž se znejasněním problémů i skutečností. Nikdy člověk zdravého názoru nepochyboval o skutečnosti, chtěl stát pevně na pevné půdě její, byla mu oporou i nástrojem. Víte a znáte již z dětství nevývratnou existenci reality. Sedáte za stůl a to, na čem sedíte, je židle; věc, hmota, skutečnost. Pokantovská filosofie nezná skutečné a pevné židle a nabízí vám usednouti si na smyslové vjemy, zkondensované v mozkový zkušenostní zážitek. Není třeba příli se o to, co z obého je bezpečnější, pevnější a praktičtější.

Tento malý výpad proti idealistické filosofii, popírající i tu prazákladní basi lidského života, již jest **prostá existence konkrétní skutečnosti**, byl vysloven zde jen mimochodem a přece nikoliv bez souvislosti s dalšími vývody. Nyní vrafme se k našemu východisku.

Nejprve několik **předpokladů a tvrzení**. Považujeme marxismus nejen za jediný možný a užitečný světový názor, nýbrž i za schopný ovlivnit všechny oblasti teoretické. Tedy vidíme nulnost nahraditi dnešní idealistickou, Bergsonovsko-Croceovskou uměnovědu uměnovědou, estetikou a kritikou novou, vypozenou z principiálních bodů marxismu. Z léhož důvodu, opíráme-li se o dějinný názor Marxův, není pro nás věc proletářského umění problémem, nýbrž faktem, i kdyby se mělo teprve uskutečňovati v příštích deceniích. Byla ostatně, jak jsme již podotkli, možnost a historická oprávněnost jeho dokázána Lunačarským a čelnými, byť pohříchu ne vždy povolánými autory ruskými. My chceme navázati své úvahy v bodu, kde Lunačarský končí. Lunačarský rozřešil existenční problém proletářského umění; dnes zabýváme se jeho estetickými a genetickými otázkami. Bylo-li dokázáno, že v nejbližší budoucnosti vzejde umění proletářské, chceme se jej chopit jako konkrétní úlohy a pokusili se říci **jaké toto proletářské umění bude**. Lunačarského studie poskytuje termínem buržoasního, proletářského a socialistického umění tři pevných bodů. Avšak ani nejrevolučnější antihetichnost neuskuteční se a nevyhraní rázem; jednak mluvíce o příkré protikladnosti, musíme si být vědomi **vzájemné souvislosti**, která trvá, byť by jí bylo jen napětí polarit. Vypočítávají-li se body, kterými se nové umění odlišuje od umění buržoasního, tvrdí se mlčky, že v jiných na umění **předcházející pevně naváže**. Jako t. zv. expresionismus, jenž chápán ve svých skutečných a úzkých mezích, nebyl než programovou antihesí impresionismu, v určitých směrech potencuje některé, zejména technické jeho vymoženosti. Protiimpresionista Matisse, — nebylo by těžko dokázati — je v mnoha ohledech pozdním impresionistou. Což znamená, že vývojové dění naplňuje se právě tak reaktivními revolučními nástupy období nových, která jsou protikladem více nebo méně příkrým vzhledem k fasím předcházejícím a **jednak existuje téměř neporušitelná kontinuita vývojová**, zákonitá vývojová linie, tedy to, co zveme tradicí. Někdy moment umělecké obnovy a reaktivnosti nevyvažuje dědictví tradice; jindy revoluční charakter nových generací je tak vyslovený, že zdá se jako by přišel přerušit vývojovou linii, kterou hodlá však naplniti toliko souvislostí dialektického napětí dvou protikladů. Prvé je období tradicionalistické, druhé horce antitradicionalistické. Ale ani epochy nejrevolučnějšího antitradicionalismu a novolářství nemají svou kulturu a své umění s nebe spadlé. Musí nutně vycházeti z forem předešlých, byť by sebe více toužily se jich oprostiti a naplniti jejich protiklad. I jim musí býti období, bezprostředně předešlé, předstupněn na jejich dráze.

Avšak kdybychom mluvili nikoliv o obdobích, ale o stupních uměleckého vývoje, znamenalo by to, že jej chápeme jako pohyb dob, směřující k určitému nadřazenému cíli. Avšak logika dějinného vývoje neplyne tak jasně a přímočaře; vybíjí se daleko spíše v bouřlivých protikladech a převratech. A tak skutečně, období umění proletářského není **vyšším stupněm basujícím cele ovšem na epoše buržoasní**, nýbrž je jejím protikladným polem, tkvícím v téže rovině.

Marxistická uměnověda je a bude asi delší čas ještě věci budoucnosti; dnes přirozeně mohou vznikati pouhé náčrtly a práce předběžné; neboť proletářská kultura a speciálně proletářská uměnověda svého Marxe dosud nenalezla. Ale z marxistického názoru plynou **bezpodmínečně některé důsledky pro estetiku**, které mohou býti směrodatny práci vybudovali marxistickou uměnovědu novou. Z marxistického názoru plyne především absolutní nulnost **odpsychologisovati**, což znamená odduševnit a **odmystečtíti** estetiku. Není třeba, aby umělecký intelekt a sensibilita byly vykládány spiristicky a kabalisticky, není třeba, aby umělec byl urážlivě deklasifikován na visionářského kretěna, jenž byl by pouhým tlumočnickem transcendentálního světa, který se jeho extaticky rozšířeným očím jeví. **Není intuice a není inspirace**. Čtete-li i v moderních studiích tato poněkud aristokratická a libozvučná slova, přeložte si je do prosaičtějšího výrazu: **nápad**. Slovo **tvorba** neznamenejž ovšem nadále tajemný zrod čehosi ex nihilo, nýbrž jen **poetičtější, ušlechtilější synononym pro harmonickou lidskou práci**. Početí uměleckého díla je právě tak fyzické a lidské jako početí člověka; rodí se z mozku oplodněného **vědomým i podvědomým poznáním skutečnosti**. Jestliže genius je prázdné slovo a talent pouhou schopností a speciálním uzpůsobením, bylo by radno, aby moderní kritika obou slov neužívala, neboť mluvíti o tom, že umělec nemá talentu je nesmyslem, a říkati, že talent má, je **s a m o z ř e j m o s t í**. A Musy básnikovy nejsou o nic božstější než Musy inženýrový nebo dějepiscovy, ba ani ne než Musy truhlářovy. Snad ředině dalo by se říci, že jsou lidštější. A je-li umění skutečně **humanisací vědy**, jak praví Gino Severini (v knize: „Od kubismu ke klasicismu“), — a toto aktivně vědní poslání je pro umění zajisté důstojnější než passivní a problematická tradice náboženská — je jistě v práci umělcově právě tolik metafysiky jako v práci vědcově a dělníkově, což ovšem nevyklučuje, aby v ní bylo více **srdce a lidské vřelosti**. Nová estetika bude více sociologií než psychologii umění; neboť psychologie umění byla dnes pouhou obecnou psychologií. Psychologicko-estetický výklad dojmů, jakými na příklad působí krajina, nelíšil se v profesorských úvahách, šlo-li o krajinu na obraze, či na zeměkouli. Bude-li estetika spíše **sociologická**, znamená to přenešeně, že bude spíše **historická**: což předpokládá vybudování všeobecných dějin umění z marxistického historického hlediska. Jejich potřeba je ovšem nalahavá, ale přesto je jisto, že se nám jich nedostane ani zítra, ani pozítří. Je však známo, tu a tam od delší doby již několik pokusů o sociologii umění a sociální estetiku.

Pro nás ovšem nespádají v úvahu díla Lalova, Taineova, Rieglova, Guyauova, Worringerova, Verwornova a přirozeně ne Ruskinova, Morrisova, nebo nanejvýše **nepřím**o. Důležitější je pro nás sociologický nárys vývoje umění, jak jej nalézáme v Hausensteinových spisech: *Der nackte Mensch in der bildenden Kunst aller Zeiten und Völker* *Kunst und Gessellschaft, Bild und Gemeinschaft* a po případě i *Kunst in diesem Augenblicke*. Je pravděpodobné, že další práce v tomto směru zkoriguje a doplní některé poznatky Hausensteinovy, zpracované někde příliš nevědeckým způsobem, ale přece je jisto, že pro přípravné práce k proletářské marxistické uměnovědě jsou tyto spisy značného významu. Vedle spisů Hausensteinových uvádíme ještě pokus menšího rozsahu a menší důležitosti: Lu Märten: *Historischmaterialistisches über Wesen und Veränderung der Künste* a Herzfeldovu knížku: *Künstler, Gesellschaft und Kommunismus*. V Čechách vyšla jediné znamenitá brožurka s. Jos. Hory: *Kultura a třídní vědomí*.

Není úkolem tohoto článku ani dokazovati možnost proletářského umění, což se již stalo, ani načrtávati jeho filosofii, což se teprve státi musí; přejeme si, hovoříce o něm nejen jako o sociálním faktu, **nýbrž zejména jako o umění**, tedy oboru lidské práce, stanoviti a precizovati úkoly a povinnosti, které umělci revoluční přítomnost klade. Je však předně těžko hovořiti o umění přítomnosti a postulátech doby; těžko vyčerpali thema tak obsáhlé a přehlédnoucí pole tak širé a neohraničené, jimž je naše vírná a mnohotvará současnost. Těžko je mluvíti o zjevech a skutečnostech tak komplexních, s jakými se tu dnes setkáváme a téměř nemožností vystopovati a vyložiti předivo jejich vzájemných vztahů. Neboť: kde se začíná a končí přítomnost? A kde se začíná a končí

její umění? Říci daty chronologické hranice znamená akademické škatulkování, které svým statickým chápáním vývojového dění, by věci spíše znejasnilo a zmátlo, než zjednodušilo a uřídilo. Neboť statickému chápání rozpadá se evoluční křivka v několik přesně vymezených úseků, které osamoceny, vymykají se z historické souvislosti a logiky. Vývojová kontinuita, opakujeme, není mechanickým pokračováním; vývoj uskutečňuje se v protikladech a nad polaritním napětím these a antithese buduje velikou syntési, která stává se thesí pro následující období vůči předešlému opět antiteticky zaostřené. A podruhé. Začínající své úvahy o přítomném stadiu umělecké produkce a postulátech z ní plynoucích, jsme na vahách, kde ji začít. Začneme-li na začátku, vyjdeme-li od kolébky moderním řečeného umění, uvádíme je historickou retrospektivou. Kam však spadá počátek a zrod nového umění? Datuje se od impresionismu, jak se obecně soudí? neboť impresionismus přinesl poprvé ony abstraktní elementy, které vyznačují ne-li veškeré nové umění, tedy valnou jeho část. Impressionismus byl před expressionismem, jenž je jeho nikoliv integrální antithesí, byl před futurismem, jenž je jeho paroxysmem. Ale: před futurismem i před impressionismem byl na prahu 19. stol. William Turner. — Někteří, nazírajíce modernu odlažitěji, datují ji vzhledem k individualismu a fysiokratickému pozitivismu, jenž vyznačoval 19. a počínající 20. stol., od renesance, a mají-li na mysli, že renesance byla uměním doby vyspělého peněžního hospodářství a vítězně postupujícího obchodního podnikání měšťáckých vlášských republik, postřehují správně souvislost umění 19. věku s italským cinquecentem. Neboť estetickou normou a ideálem tehdy byl ideál renesanční a antický, zatím co gotika zneuznána. — Jiní posléze, zejména pokud sledují okruh francouzské tvorby, která nabyla v poslední době závažnosti rozhodující, mohli by říci, že se toto umění počíná vstoupením Leonardovým na francouzskou půdu. Od té chvíle rozvíjí se jeho bezpřelomná tradiční linie: tradice francouzského racionalistického a pozitivistického klasicismu, která postupuje přes Fouqueta, Cloueta, Le Nainy, Poussina, Claude-Lorraina k období revoluce, k Chardinovi, Greuzeovi, Vigée-Lebrunové a odtud přes Davida, Ingesa, Corola, Courbela, Maneta, Degase, Renoira, Cézanne a Picassovi, Derainovi a soudobé škole neoklasicistní (Lhote, Galanis, Bissière), která tento veliký a souvislý historický okruh definitivně uzavírá. — Pro naše úvahy však zdá se nejhodnějším a nejpřesnějším dělítkem období styku 18. a 19. stol. osudová chvíle vznícení požáru francouzské revoluce, která se svou základní přestavbou společenskou zrcadlí se v umění paralelním zjevem přeměny slohové. Poněvadž od porevolučního empirického klasicismu trvá do dneška souvislý vývojový řetězec, bylo by lze poměrně nejpřesněji odtud datovati, čímž získává se pak pevný rozhraničující bod nejen pro estetiku, ale i pro sociologii umění.

„Voda, které se v řece dotkneš, je poslední z té, jež uplynula a prvá z té, jež přichází. Takový jest i okamžik přítomnosti“ praví moudrost Leonardova. Skutečně. Každý okamžik přítomnosti znamená zánik minula a zrod budoucna. V přítomnosti stýká se minulost s budoucnem, má proto dvojí tvář, podobá se přesně hlavě Janusově. Tuť dvojí tvář zjevuje i umění. Jako typický příklad Paul Cézanne, jenž je nejen vyvrcholitelem, ale i překonatelem impresionismu. Je impresionistou, jsa zároveň svým vlastním protinožcem: klasicistou. Vychází-li jeho impresionismus z Pissarra, opírá se jeho klasicismus o Poussina. Zájem naturalisticko-impresionistický právě tak jako druhý zájem klasicistický je vyjádřen jediným jeho výrokem: Je třeba přepracovati Poussina podle přírody; toť vše. Impressionismus a klasicismus je doopravdy v jistém ohledu dvojí tváří přítomného umění; směrový rozpor v doznívající epoše samotné.

Máme-li tedy začít od Adama, nebo lépe jde-li o novodobé umění a novodobý život od Davida, Perciera, Fontainea, Robespiera, Dantona a ještě spíše od předrevolučních realistů Greuze, Chardina, Goyi, od encyklopedistů, je to obsáhlá rekapitulace, při níž, abychom mohli býti krajně struční budeme se často opírat o Hausensteinovu koncisní a výstižnou charakteristiku tohoto údobí.

— Osmnácté století je obzvláště zajímavé. Z prvu je prostým pokračováním baroka. Watteau, tím více Boucher, jsou přímými potomky Rubensovými,

A galantní umění rokoka spíná se tak s posledními výhonky renesance. Pokračující rozkvět zámožnosti a vzdělanosti u měšťanstva brání však později tomu, aby umění bylo nadále tak slavnostní a arabeskní, jako sloh Ludvíka XIV. A tu již před revolucí a novým uměním empirovým zasazuje kořeny protirokoková reakce, která začíná slohem Ludvíka XVI., na kterémžto mezidobí je nejlépe patrna kontinuita i discontinuita vývojová. Je-li jisto, že mezi vyspělým revolučním empirem zeje hluboká propast, je zároveň pravdou, že krátké mezidobí styku obou století, naplňující téměř překotně radikální změnu slohovou, neruší vývojové souvislosti. Sloh Ludvíka XVI., jenž je již 40 let před revolucí v plné síle, je důkazem této kontinuity, jsa v jistém ohledu spojovacím článkem. Jím hlásí se již protirokoková reakce ve smyslu klacismu, usilující o zjednodušení a oprostění, která, třebaže jde o sloh vlastně dvorský, není bez souvislosti s krystalisací třetího demokratického stávu v lůně řádu aristokratického a feudálního. Ovšem sloh Ludvíka XVI., se svým rafinovaným primitivismem neznamená ještě přeměnu základních tendencí rokoka a jeho celkové koncepce; je prosle počátkem reakce, oposící proti přílišné libovольnosti a nepevnosti tvarové. Jeví-li se v stále a stále hojnějším užití antických motivů, v ornamentu ještě jaksí pevně a geometricky neorganizovaném reaktivnost proti rokoku, vidíme opětně v celkové koncepci i v jiných detailech sociálně charakteristických (jako na příklad záliba pro čínské um. prům. předměty) pokračování vkusu a zálib rokoka.

Konsequenční a úplnou reakcí proti rokoku (proti rokoku jakožto poslednímu důsledku a výhonku renesance) je *empire*, jenž adoptuje styl antické klasiky, styl pátého měšťanského řeckého století a reflexy tohoto slohu, jak je podává elruské, římské, kampské a renesanční umění. Bylo by však omylem soudit, že v úplnějším opření se o antiku záleží jeho vlastní podstata. Toť pouze znak, nikoliv podstata. Antika slouží od dob renesance jako živá předloha a je zajímavou pozorovatí, jak je pokaždé v souhlase s dobovými tendencemi znova přetvářena a jaksí předopstatněna. Také *empire* hledí na antiku řeckou a egyptskou „neobjektivně“, ačkoliv vrstevnická věda objevením Herculanea, Pompejí, vykopávkami v Palmýře, Balbeku, archeologickými výzkumy v Egyptě přináší nové poznatky. Přesto, že za Napoleona I. snažilo se umění o přesné napodobení antiky a přesto, že se tehdy vrstevníkům zdálo, že je kopie doslovná, vidíme dnes zcela zřetelně rozdíly nového slohu, který vytvořili, odlišného od antického. Žádný sloh nepřijímá cizí elementy, aniž by jich neasimiloval, sobě nepřizpůsobil, nepřehodnotil. Jako italská renesance není znovuzrozením antiky římské, tak ani *empire* není obnovou antiky helenské. Jako renesance přijala vskulku motivy z římského umění, poněvadž se jí hodily pro majestátní nádheru, kterou chtěla vyjádřiti, tak podobně *empire* čerpá z umění helenského, poněvadž nalézá zde onen klid a harmonii forem, po němž doba přesycená rokokem toužila. Oba slohy, renesance i *empire*, přetvořily dané vzory vědomě či mimovolně podle svých potřeb a podmínek a právě tyto někdy nevědomé, bezděčné difference mezi vzorem a novým slohem jsou nejvýmluvnějšími znaky podstaty a charakteru nového slohu. Bylo by příliš povrchní tvrditi, že objevy v Pompejích a Herculaneu vyvolaly *empire* v život. Měly jedině na jeho vývoj, právě tak jako Napoleonova výprava do Egypta, rozhodný, formově působivý vliv. Kdyby byl *empire* jen kopií antiky, byl by mohl vzniknouti kdykoliv v Itálii už před objevením Pompejí, neboť zde měli umělci před očima stále krásné chrámy v Paestu, Girgentii. A přece vznikl ve Francii, nikoliv z vykopávek pompejských, ale ze slohu Ludvíka XVI. a své jméno obdržel ne od antiky, ale od *napoleonského císařství*, neboť tak velela dějinně sociologická nutnost. Právě tak proletářské umění nezrodí se z primitivismů a plodů přiměrní tvořivosti, které (jako na př. negerská plastika a veškeré exotické umění, umění lidu, dítěte a obrazy dítěte z lidu H. Rousseaua), budou mu tím, čím byla antika empiru; totiž vzorem, oporou, východiskem, zdrojem poučení a obrody. Nezrodí se z nich, nýbrž vyroste z umění buržoasního, z kubismu a futurismu, jenž je jeho poslední kapitolou a jemuž bude jadřným protikladem. Jeho primitivismus nebude archaický, ale soudobý; nebude unyloou vzpomínkou na zašlé krásy, ale zpracuje krásy dneška. Zrodí se z buržoa-

sního řádu, ovšem cestou **negace**, právě tak jako z buržoasní společnosti vyrostl proletariát, jenž je představitelem společnosti nové. Ale nepředbíhejme.

Pokud vychází z antiky, tu přejímá empirové umění sloh minulých epoch měšťáckých (antiky a renesance) z výběravé přibuznosti v celém rozsahu. David, citoyen David, je tak monistický, tak racionální jako, jak praví Hausenstein, nejměšťáčtější z periklovských klasiků, je tak měšťácký, jako florencká generace Donatellova; jako antická a renesanční je i Davidova forma celkem bez vzletu; cosi konečného, racionalistického, nenáboženského. Palhos motivů a tendence nejsou přeloženy do vzletné formy, právě tak jako náboženské thema neučinilo Raffaellovo umění náboženským.

Hospodářské podmínky 19. stol. vedou společnost k individualismu, k léto kriminelní ideologické a životní anarchii, která znemožnila sloh, rozleptala prvotní kolektivní pathos doby empirové a se stylovou degenerací rozšířila krutý mor historisujícího eklekticismu v architektuře, učinivši z ulic a měst hotové museum odsrašujících příkladů. Pokud je umění 19. a 20. stol. přímým a posilivním produktem společenské kultury, je produktem kultury velmi problematické. Neboť buržoasní společnost, v celku podstatně anestetická, neposkytovala umění posilivních impulsů; odtud historism a romantický odvrát k minulosti, útek z všední a vrstevnické reality v některých desetiletích byl zdánlivou záchranou umění od obecného zbanaliování. Delacroix, (píše Hausenstein) odmítán většinou svých vrstevníků, zdá se jakoby maloval pro občanské publikum Tizianovo a Veronesovo a ne pro potomky francouzské revoluční generace. Umělec vlivem historických, hospodářsko-politických přesunů a okolností žil odříznut od gros společnosti. V takovém nouzovém případě, nemoha žít ve vzduchoprázdném prostoru, finguje si společnost jinou, minulou nebo budoucí; jako historik, či jako rebel adresuje svá díla společností nebo kolektivitám pomyslným. Umění měšťácké epochy vyznačuje se vlastně kladným poměrem k vrstevnické společnosti a skutečnosti jen ve dvou případech: na počátku, v moudrosti Goethově a občanské disciplíně klasicistní školy Davidovy, na konci v rozvratném zaslepeném šílenství a technické megalomanií právě se vyžívajícího uměleckého civilismu a futurismu. Jindy vždy je živo duchem negace, upřené svým pohledem do minulosti i do budoucnosti. Protestní postoj umělce stává se dějinnou nezbytností. Neuznáváno buržoasií chce ji děsiti; a přece i tenkrát zůstává buržoasním. Náleží své třídě, třebaže ona je odmítá. Měšťáckým uměním jsou díla Baudelairova, Hugova, Verlainova, Delacroixova, Daumierova, Manelova, třebaže se byla svou třídou zneuznána. Měšťáckým uměním není Dumas, Sardou, Jirásek, Sv. Čech, Makkart, Delaroche, Gallait, Brožík, Piloty nebo pseudorealistická Kondelikovštlina Thomy, Deffregera, Rossegra et cons. — a to z toho podstatného důvodu, že to prosle vůbec není umění. A měšťáckým uměním je i dílo Courbetovo i Van Goghovo, neboť nenastane slohová změna, přízná-li se umělec, prudký citový revolucionář k socialismu subjektivně: bylo by třeba změny **podstatné** a ne **thematické**, jí by se teprve projevilo kolektivní citění a smýšlení, nikoliv individuální názor a nálada; v podstatě a charakteru, ne v programu a tematě kví sociální stránka umění. K umělecké přeměně je třeba **dokončené skutečnosti nově organisované společnosti** anebo při nejmenším aspoň uchopitelného náznaku nové skutečnosti. Nové umění proletářské nevzroste ani tak z osobního socialistického smýšlení (tu bylo by jen uměním měšťáckým se socialistickou tendencí), nýbrž z pozitivního faktu nové společnosti. Courbetovi „Štěrkaři“, Van Goghova „Procházka vězňů“, i tendenční kreslířství 19. stol. jsou autentickými díly umění buržoasního.

Jediný pohled na přítomný stav slovesné i výtvarné tvorby zjeví nám hlubokou krizi její a proces, který se děje v umění, jež zdálo se dostupiti před válkou bodu varu, leč bylo strženo na nulový bod, má svou paralelu ve vškeré lidské práci v podmínkách kapitalistického řádu. Ze života společnosti vlivem historických okolností nevede dnes přímá cesta k umění, všecko úsilí po sepietí umění se životem, jako na př. u Ruskina, projevuje se posléze býti malomocným moralismem, neboť jeho sen očisty měl za nevyplněný před-

poklad a základní podmínku novou organizací života, nový sociální řád, mohl by se státí skutkem jen v mladé z revoluce zrozené obci — anebo zakukleným l'art-pour-l'artismem jako v případě kubofuturistického civilismu. Umění uzavírá se, nebo je uzavíráno, do salonů a atelierů jako zvláštnost a jeho jediný vztah k současnosti lze viděti v podílu na procesu individualisace a dělby práce. Umění, jehož napatá formalistická esoterika stává se manýrou, pozbývá bývalé své vážnosti věci veřejné. Literatura podléhá infekci saloního snobismu a malířství stává se privátní záležitostí, koupě a objednávka věci nahodilého amatéra, umělecké bursy a trhu, krílíka věci racionelního intelektu, který je dnešku tím více, čím více právě tímto intelektem v pokračujícím obecném rozkladu vyřazuje se jedinec ze vztahů k integrálním záležitostem celku.

Tvárné problémy stávají se konečnými cíly a sebeúčelem umělecké práce, která je dobou degradována na interní atelierovou záležitost; medituje se o problémech abstrakce, deformace; tvorba neobrací se ven, do života a ke skutečnosti, nýbrž zajata a začarována v bludném kruhu, stupňuje své formové prostředky, nemajíc cíle, kterého by sledovala. Obrací se jen k úzce vymezenému počtu jedinců, jak řekl již Paul Cézanne a je historicky nezbytným faktem, že dnes umělci nepracují pro společnost, ba ani ne pro celou, pevně vykrystalisovanou, soudobě panující třídu, nýbrž pro úzkou estétskou seku. Umění zapomnělo, že je na světě pro diváka, pro svět, pro člověka: jsouc vyřazeno ze života, poněkud mimo svět, domnívalo se býti nad životem a nad světem: požadovalo aby svět, člověk, divák žil pro umění. Znalce jen a jen znalce, kteří právě tak jako ono neznali světa a života, nýbrž jen umění. A tak i ono umění, které se holedbalo, že stojí oběma nohama na reální půdě přítomného života, jako na př. futurism, bylo posléze skleníkovým květem.

Vážný problém, který de fakto nemá být problémem, nýbrž kategorickou nezbytností, problém kladného poměru umění k společnosti stává se opět aktuálním předmětem diskusse. A je to právě revoluční kvas dnešku, který tento problém formuluje jako dilema: umění pro umění, na jedné, a umění tak řečené tendenční na opačné straně. Jestliže Ruskin a Morris chtěli život a řemesla ušlechtili uměním, jde dnes naopak o to, inervovali znovu umění konkréty dnešního života. Což dokazuje, že s uměním jakožto živoucím organismem není vše zcela v pořádku. Umělci cítí velmi palčivě tragiku konstelace, která umění postavila mimo svět a zbavila pravého života: nikdy nebylo tolik poplachu s manifesty a proklamacemi o tom, že život a umění má úzce souviseti, jako nikdy nepsaly se učené traktáty vyznívající postulátem, aby dvě a dvě rovnalo se čtyřem. $2 + 2 = 4$, právě tak jako zákonitá vázanost a souvislost umění se životem společnosti je faktem. Vždy a všude, za všech okolností. Jsou-li neměnné a věčné principy umění, tož jedním z nich je zásada tato. Požaduje-li se dnes, aby tato zásada, tak samozřejmě jako dvě a dvě jsou čtyři, leč ještě jasnější a vysvětlitelnější, byla uskutečněna, přes to, že i dnes je skutečností, je to proto, že se zdá být neskutečnou. A to opět proto, že vzala na se podobu velmi nebývalou a paradoxní. Formová konfuse a bezradnost dnešního umění má svůj původ v této paradoxní situaci, a tato situace skutečně velmi zvláštní a krajně povážlivá a tvorbě nepříznivá, že bylo by pro ni lze naléztí solva obdoby v historii (není-li analogické období konce starověku a antiky) má opět své hluboké sociologické příčiny.

— Toť dnešek, závěr přítomnosti, který nadchází; bod v němž doba dělí se ve dvě a jehož přítomnost dostihnuyši, stává se minulostí. Mezi oběma tvářemi Janusovy hlavy jest veden přímý, příčný řez, ne výpočet, ale těti mečem. Revoluce je tímto řezem rozštěpujícím svět, čas, kulturu; rozděljuje ve dvě i naše úvahy. Je intermezem, je interregnem, není pausou. Není pausou, jsouc maximálně stupňovaným vývojovým dním, urychleným pohybem doby. Tak stojíme na prahu budoucnosti. Chtěli bychom mluvili o tomto zítřku, ale neradi bychom na plano prorokovali. Lze mluvití o zítřku jen potud, pokud vyrůstá z dnešku, což znamená ve skutečnosti, pokud vyrůstá z věcerejšku.

Jak vyrůstá zítřejší umění z umění dneška a věřejška? Řekli jsme, že jeho poměr k období bezprostředně předcházejícímu bude antihetický. Srovná-li díla, kterými alespoň v náznamech ohlašuje se nový umělecký i životní styl, s uměním období bezprostředně předcházejícího, uvidíte na první pohled rozhodný, radikální a nepokrytý protiklad. Mírně zde na př. protiklad mezi poesii generace nejmladší s tou, které název kubisticko-futuristického civilismu velmi přiléhá. Byla to poesie, která chtěla se vykoupiti z dekadentského subjektivismu a romantismu tím, že dala žiti svým strofám životem stroje, motoru, že místo subjektivních pocitů zaměstnávala se apolhesou euroamerické civilisace.

Po době zvířecí je to doba strojová, která se počíná, prohlašovali futuristé. Jejich bezdrátová imaginace, osvobození slova, esenciální a synthetický lyrismus, civilistická sensibilita, vytvořila skutečně jedinečný dobový proud, který dýchal nenasylnou vášní moderností. Přišla válka, která podřala toto hnutí a rozvrátila ho; zbavila ho důvěry lidských srdcí. Co dnes z něj žije jsou pozůstatí truchlicí, nikoliv avantgarda moderny, ale chabí přežvykavci a žalní trosečníci. Futuristický manifest hlásal: můžeme deset let ještě pracovati! Marinetti a s ním řada mladých pochybných umělců pokoušejí se prodlužovati život hnutí, které se stalo chronickým humbugem a existuje pohříchu již více než 15 let. Jeho novota sestárla ukrutně rychle; a stala se koženou a umělec Marinetti, jako autor „Papežova monoplanu“ stal se kýčarem, autorem překvapivého synthetického divadla.

Umělecký bankrot tohoto hnutí je viditelný nejzřetelněji na vlašské druhé generaci futuristické, (Carrà, Soffici, opustili futurismus a s Ciricem ve Valori Plasticí usilují o zvláštní metafysickou odrudu novoklaciismu) na t. zv. něm. expresionismu a na husarských kouscích extremistů ruských. Nebylo ani třeba, aby dadaismus zjevil veškeru jeho absurdnost.

Dnešní poesie uskutečňuje protiklad k poesii kubofuturistické, těmito znaky: **tendenčníostí a kolektivností** a též i tím, že poměr k civilisačnímu světu není optimistický, ale pesimistický. A přece je jisto, že minulé hnutí nespadlo s nebe a nezrodilo se z vůle a iniciativy jednotlivcovy. Bylo kulturní atmosférou doby posledních let před válkou, která vyznačovala se krajním vypeřelím amerikánské obchodní civilisace, výbojem v koloniích, která zrodila dusno, jež muselo se vybíti válečnou bouří. A jako válka vyvolána zločinným řádem společenským a politikou kapitalistické expanse dovedla zasaditi smrlčí ránu vrcholícímu a vyspělému kapitalismu, tak dovedla zbaviti půdy i jeho kulturní odraz: kubisticko-futuristický civilismus, jenž byl logickým plodem, vyvrcholením, pýchou, jež sama ohlašovala pád, kulminací a západem slunce kultury měšťácké.

Nejde nám zde o jeho estetický rozbor a hodnocení, ale o jeho sociologickou diagnosu. Nejde o kritiku zjevů význačných, ale o osvětlení zjevů a událostí pro hnutí a dobu příznačných. Proto budou předmětem naší úvahy knihy, obrazy lidí, kteří na váze uměleckých hodnot nalezení by byli příliš lehkými. Kulturní atmosféře tak problematické je právě druhořadé umění lepším tlakoměrem. Nebyl to Březina, ale Ignát Herrmann, není to Picasso, ale daleko spíše Léger, Delaunay a Tatlin, kteří svědčí, kteří **usvědčují**. Období kubisticko-futuristického civilismu, které vyneslo na vrch časové vlny tato jména: Marinetti, Apollinaire, Cendrars, Neumann a veškeru pozdější literaturu Birotovu, Epsteinovu, Gollovu, Derméovu, Salmonovu, snad nejlipčtější projevilo se známým Apollinaireovým „Pásmem“, jehož pozdním ozvukem je Gollova básně: „Paříž hoří“. Básně Apollinaireova a Gollova jsou mezníky časového i kvalitativního rozpietí celého hnutí. Apollinaireovým dílem rozvinula tehdy nová poesie se do životnosti až frenetické.

Polnici tohoto hnutí byly především futuristické manifesty. Umění strženo bezvýhradným obdivem vnější tvářností světa, obrazy, jež poskytovala obchodní a mechanická civilisace všesvětového amerikanismu, zpívalo chválu současnosti: t. j. vědomě či bezděčně chválu vyspávajícího kapitalismu a kolonialismu, chystajícího válku. Básně o strojích a obrazy strojů jsou uměním pro amerického inženýra a továrníka; jsou jeho uměním i tehdy, vysmívá-li se

jim a zdobí-li své renesanční vilky sentimentálním kýčem a knihovničku v saloně salonní literaturou.

Je snadno doložit: umění vyspělého individualistického kapitalismu bylo nutně individualistické. Bylo formalistické (což bylo estetickou nutností) a *l'art-pour-l'artistické* (což bylo dobovou nutností). Koncepce poslání umění v životě, již hlásal Matisse, říká: O čem přemýšlím, je umění rovnováhy, klidu a míru, bez námětů pohnutých a nutících k přemýšlení, které by mohlo být potěšením a oddechem pro člověka pracujícího duchem, státníka, inženýra, spisovatele. Chci umění rovnováhy a čistoty, která neznepokojují a nemate, aby unavený, přelížený a vyčerpaný člověk chuťnal před mou malbou klid a odpočinek, — tato koncepce umění jakožto pohodlné lenošky, v níž možno dopřát si oddechu, jako koncepce futuristy Sofficchio, který tvrdí, že umění není vážnou věcí, ale bagatelou, společenskou hrou, kratochvílí, tato koncepce, na níž cele spočívá dadaismus, je typicky **buržoasní**. Civilisovaný velkoměšťák pokládá umění za neužitečnou kratochvíli vhodnou pro zábavu žen a dívek a umělce za ubohé blázinky, které třeba litovati a podporovati. Je to koncepce špatně kanalisovaného měšťáckého snobismu. Umělec, jak praví Gleizes, je dnes produktem tak deformovaným, tak podrobeným formuli specialisace, že stal se nejlepším advokátem svých protivníků, podporuje sám thesi umění pro umění, jež redukuje jeho poslání v roli zábavného šaška a zbavuje vlastního úkolu hlasatele.

Nebudeme hovořiti o citových příčinách soudobé revoluce v umění, neboť již často jsme řekli, čemu nás naučila válka; zachvěli jsme se hrůzou a odsoudili řád, jehož civilisace ve čtyřech letech války pozřela deset milionů lidských duší. Umělci, kteří nebyli jen kejklíři a čirými formalisty, ale muži, jichž srdce je na pravém místě, řekli záhy resolutní — ne proti měšťáckému řádu a měšťácké civilisaci. Bylo to jejich srdce, které jim nařídilo tuto negaci; je to jejich rozum, který hledá nové pozitivní cesty. Hněvivě odsoudivše minulost, matematicky zkoumají úlohy budoucnosti. Jejich smýšlení bylo cele **revoltní, opoziční, reaktivní**; zrozeno z absolutního odporu k danému stavu. Aby tato revolta nezůstala sterilní, aby její vlna se neroztříštila v pěnu, bylo nutno, aby se stala cílevědomou revolucí, bylo nutno přesně stanovit příčiny pádu řádu starého a cestu k světu novému. Učením o pádu a znovuzrození světa je dnes **marxismus**. — Nemůžeme souhlasiti s literátskou zbjunosťou také revolučních umělců a kritiků. Tonouce až po uši a lokajice špinavou vodu měšťácké ideologie, ohánějí se zmateně kolem sebe hesly záchrany a obrody, čímž ideologickou vodu, již tak kalnou, kali ještě více. Pro ztroskotání světa je záchranný člunek jejich teorií příliš tížerný. Miliony proletářů žijí a zmirají touhou po novém a spravedlivém řádu; hračičkou politického expresionismu jich nezachráníte. Tedy: cit nám velel popřítí starý svět. Na cestě za novým můžeme se opřítí jen o rozumový názor. V umění právě tak. A poněvadž víme, že umění je funkcí života, je nezbytno, aby umělecký názor jako část zapadal v celek názoru světového. Z marxistického názoru vyplynuly určité důsledky pro estetiku. **Antifetichnost dějinného sledu** především. A tu: dovodili jsme individualismus a lhostejnost k sociálnímu poslání jako znak měšťáckého kubofuturismu. V kolektivismu a v sociálnost tentence opáčí se tyto znaky při novém umění proletářském.

Promluvme nejprve o **tendenci nového umění**, ježto je rysem snáže požitelným, byť méně podstatným než jeho kolektivismus.

Všecky epochy zralých a hrdých kultur vykřikovaly a hlásaly svým uměním světu smysl, cíl a ideály své současnosti. Bylo to vyznání víry tendencí, byl to kolektivní pathos. Jak male a individualisticky impotentně vyhlíží kultura měšťáctva 19. a 20. věku, nepřátelská svým vlastním apoštolům. Zakázalo se hlásati tendenci ve chvíli, kdy bylo jasno, že tato tendence musí být protiměšťácká. Dokud měšťáctvo jako celek žilo svým kolektivním virám na př. nacionálním, znalo se i k jejich projevům; rozvoj kapitalismu postavil zájmy jednotlivce obchodníka nad zájmy celku = národa a nacionalismus, přestav býtí vírou a ideálem, stal se záležitostí obchodní spekulace. V ideologii jako v životě dospělo se k individualismu. Bylo znemožněno ovládnutí duchového světa, jehož držení je jen kolektivní. Každá tendence zrozená z kolektivní

víry musila by tento stav popírat. Bylo tedy radno se jí vyhnouti.

Kolektivní hnutí proletariátu je schopno opět poskytnouti umění tendenci právě tak jako před tisíciletím hnutí křesťanstva. Kolektivní hnutí dnes bojujícího a zítřka vítězného proletariátu potřebuje umění takové, jaké Kurt Hiller zve **politickým**, t. j. umění oplodněné dobou, rodící se z veliké kolektivní jednojazyčnosti a živé její virou a citem. Kurt Hiller tu správně praví: „V revoluci nechceme sklenkové literatury, ale chceme takovou, která se celá jeví tendencí nezůstati literaturou.“ Jistá táborová pathetičnost, v níž slyšíte mnohohlasé volání demonstrace, ostrost výrazu téměř proklamativní, heslovitá, básnický sloh blížící se tónu komunistického žurnálu, je rodnou formou tak mnohých básní. Neboť, mluvíme opět slovy Hillerovými, literát nesmí býti stalistou, ale hrdinou. Netřeba k událostem hledati slov, ale slovy působiti na události; ne reportáž, ale proroctví; ne konstatovat, ale požadovat!

A přece existuje řada domněle komunistických povídek a básní, a viděli jsme již i obrazy, v nichž, litujeme, není komunismu, leč v politické formuli. Nemohou mluviti k proletariátu, svou formou, neúčinně pro agitaci táborovou řeč, hnusná a nedůstojná pro umění. V špatném smyslu slova jsou to didaktické, čítankové komunistické říkanky, které svou formovou impotencí a naivností daly nám vzpomenouti podobných tendenčních a diletantských povídaček vlasteneckých, z dob obrození.

Skutečně nebude alespoň pro poměry československé nemístná paralela s touto dobou. A svůj soud nad dnešní běžnou tendenční pseudopoesií vyslovíme jedinou větou. Ne „Posledního Čecha“, „Stolisté růže“, „Tři dob země české“, ale proletářské „Babičky“ je třeba. Dosadíte-li proletářskou tendenci na místě vlastenecké u Tyla, Jablonského, Kolára, Čelakovského, Tomička, nebude z toho zisku, neboť jen socialistických Němcové, Nerudy a Bezruč je třeba. A bylo by třeba socialistického kritika, schopného odlišiti hodnoty od pahodnot, který by byl dnes tak jasnozřivý jako před lety Havlíček. Domněle proletářskou poesií bylo by třeba tak resolutně odpravit, jako on pohřbil domněle národní literaturu předpotopního „Posledního Čecha. Je třeba vysloviti se pro tendenci v umění, protože třeba potírati zneužití tendence v umění. Nepřezírajíce prachu let, jimž pokryty jsou jeho články, můžeme přece vám vyložiti svůj názor, citující Havlíčka:

„Obyčejně se říká, že jest umění samo v sobě ukončené, že má za účel jen tvoření, že nemusí míti žádnou tendenci atd. To však jsou, jak se zdá, jen plané řeči. Totéž platí i o tendenci poesie. Snad mohou býti poetické krásy třeba by ani lidí na světě nebylo, po takových však krásách také lidem nic není a být nemůže. Mnohem praktičtější zdá se býti věta: že jest poesie proto na světě, aby se lidem líbila. A to jest zrovna také nejlepší odpověď na všechno co se kdy o tendenční poesií řeklo a říci může. Něco v lidské přirozenosti se věčně opakuje a vždy stejně zůstává, něco se mění; něco se tedy vždy líbí, něco jen časem. Na každý způsob jest ale tendenční poesie lepší než netendenční, protože jest víc, jest totiž předně poesie a pak ještě o něco víc. Rozumí se však, že musí býti především opravdu poesie, neboť špatná poesie nejlepší tendencí přece nebude nikdy tendenční poesií.“

Jisto je, že předně tendenčně bojovná poesie, vyzývavá, agresivní, právě tak jako revoluční kresba a karikatura, letákovitě poněkud, nejsou než jednou větví v široké koruně proletářského umění. Jsou **vlastním slohem revoluce**, zpěvem na barikádách, kronikou občanské války, heroickou epopejí převratu. Právě tak tomu bylo i v revoluci francouzské. Letákové karikatury, tendenční kresby, krvavá satyra vdechne nám do tváře ještě po století horký van doby. Efemerky a ostré jako šípy mohou tyto revoluční zpěvy a kresby, zrozené z polěb a pro potřeby chvíle uchovati po staletí žhavý dech revoluční sezony. Leč tato bojovná tendence nesmí spočívat jen v zabarvení, nesmí být zevně přidána, nýbrž srostlá s organismem díla.

Přirovnáváme zde dobu dnešního převratu k období francouzské revoluce; proto jsme toto období na začátku podrobněji probrali. A co byl revolučnímu umění francouzskému styl t. zv. *directoire* a na př. ony zmíněné revoluční

karikatury a satiry, to je dneška umění propagované, požadované a pěstované dnes Proletkulty. Řekli jsme, že obě je vlastním slohem revoluce a shledáváte-li při něm kvalitativní úpadek, vzpomeňte, že někdy v ryku zbrání uličnou Musy. Tato produkce je rázu téměř úředně stranického, je inspirována se shora a je konec konců považována právem či neprávem za propagační. Je to produkce kolportována propačnickými, literárními a instrukčními vlaky v Rusku.

Tolik o tendenci v užším slova smyslu, jak se jí běžně rozumí. Řekli jsme, že tendence tato není podstatným znakem celku proletářského umění, ale jen v ý z n a č n ý m r y s e m jediného jeho odvětví.

Podstatným znakem proletářského umění je kolektivní citění a smyšlení, jehož projev ovšem nemůže být netendenční, ale je to zde tendence v širším slova smyslu, není je revolučním heslem, ale proletářským pojetím a názorem. A skutečně je pravděpodobné, že další rozvoj, který rozšíří řečiště proletářské tvorby, opustí úzké meze tendence politicko-revoluční, aby napojil umění citěním a smýšlením třídním, čiře kolektivním.

Jesliže bylo kubofuturistické umění odvozováno od stroje defektní civilisace, chceme odvodit proletářské umění od člověka, hledati je v lidu a davu, tam, kde jeho první náznaky nalezl Charles Louis Philippe. V lidu a davu hledala zdroje tvorby skupina tak zv. unanimistů, či vlastně jen tvůrce unanimistické metody Jules Romains. Romainsův unanimismus byl nazván jakousi sociologickou deskriptivou, způsobem citění, jenž spočívá v tom, že si uvědomujeme v sobě i mimo sebe autonomní život skupin. Romainsovo nazírání pokládá vývoj lidského individua od pračlověka až po tvůrce theorie relativity za dovršený a tedy již bezvýznamný. Vývoj lidského druhu, jenž zplodil již dokonalé jedince, vchází do velkého období nového. Teprve na jeho konci zrodí se Lidstvo. Začátek nového vývoje je dán vznikem skupin. Skupiny roztlavují a ničí v sobě individuum a z nich vyrůstá kolektivní družnost a solidarita. Poesie Romainsova žije životem skupin, píše o tom, jak individuum je jimi pohlcováno, je glorifikací sil a pocitů, které se rodí z lidského soužití ve chvíli, kdy opustí lidé svou vlastní samotu.

Unanimistický názor, který Jules Romains vyložil v závěru „Mocností Paříže“, má své kořeny hlavně v Durkheimově, Le Bonově a Tardově sociologii a psychologii davu. Jest vědomým popřením individualismu a nastupuje cestu za kolektivismem. Jesliže kubofuturistický civilismus vyvolává v dnešním hnutí důslednou reakci, je Jules Romainsovo dílo bodem, v němž se mladé hnutí stýká s minulostí, je bodem, jenž sprostředkovává souvislost vývojové linie, to, co zveme tradicí. Nové hnutí, popírající kubofuturistický civilismus s jeho l'art-pour-l'artismem a individualismem, rozvíjí s největší evoluční důsledností unanimismus v pevný a vyslovený útvar výsledný: v kolektivismus. Romainsův unanimismus není než prvním náznakem tohoto pojetí. Podařilo se mu překonatí strohým objektivismem subjektivistickou libovolnost předcházející doby, avšak nedorosl ztuzeně koncepce kolektivistické. Neboť jednota, již žily Romainsovy celky, byla náhodná a příležitostná. Vznikala a zanikala sejitím a rozchodem skupin. Nebyla jednotou ideovou, současným myšlenky. Hlouček čekající na parník, jakmile se rozešel, ztratil svou jednomyslnou celistvost: zbyla izolovaná individua. Duše revolučního kolektivismu — promiňte, mluvíme Romainsovou frasologií — neprojevuje se okamžitými chvilkovými záblesky — ale její jest ustavičné trvání. Příslušníci revolučního kolektiva, jímž jest třída, proletariát, nejsou osamoceni ani tam, kde jsou sami. Nejen v demonstraci, ale i doma v mansardě a souterénu jsou součástí davu. Ale i v jiném směru je dílo Romainsovo a v tomto případě i všech jeho druhů: Chenneviéreoovo, Vildracovo a Arcosovo významné pro vcházející umění. Zajisté proto, že jeho prostřednictvím jsme sváděni k ústřednímu bodu příštího uměleckého vývoje: Charles Louis Philippovi. Romains mohl postrádati individuálního hrdiny, protože nepsal psychologických románových studií. Jeho knihy jsou — důležitě zdůrazňujeme — obrazy ze života, v čemž tkví podstata odkazu Philippova.

Není třeba zde kreslití význam Philippův pro proletářskou literaturu. Bylo by ostatně k tomu třeba podrobného rozboru jeho formové osnovy, esteti-

ckého zhodnocení jeho díla. Snad postačí, řekneme-li, že je dnešku a zítřku jeho umění mutatis mutandis tím, čím Verhaeren a Whitman byli literárnímu věřejšku.

Co je společným znakem té literární větve, kterou zoveme obrazem ze života a jejíž rozptílení jde od kalendářové povídky a hry Matěje Kopeckého, přes kolportážní šestákový román až k „Otcí Perdrixovi“, jenž je jeho klasickým tvarem, ale jenž přece sem přísluší? Je jím lidovost. Lidovost, která si žádá srozumitelnosti a zábavnosti.

Má-li proletářské umění zachovati si kladný poměr k své třídě (což se umění měšťáckému, měšťáky děsícimu, nedostávalo), musí nezbytně se tázati, co proletariát, až dosud předkulturní společenská vrstva, bude od svého umění požadovati. Bylo by těžko dohadovati se, jaké postuláty položí socialistická společnost v ustáleném porevolučním řádu svému umění. Požadavky, s nimiž před ně přichází dnes proletář-čtenář a divák, jsou na bíledni. Nejsou to patrně jen tužby po bojových fanfárách, ale i touha po umění srozumitelném a poutavém. Indiánky, bufalobilky, nickarterovky, sentimentální romány, v kinu americký seriál, či groteskní chaplináda, komedie ocholnického divadla, zongléři ve variéte, potulní zpěváci, krasojezdkyně a clowni cirku, lidové veselice fidlovaček, nedělní fotbalový zápas, toť téměř vše, čím proletariát ve své zdrcující většině kulturně žije. Ty literární odrůdy, a mnozí z vás řeknou: zrůdy, jsou dnes skutečně jedinou a nejvlasnější lidovou literaturou. Jsou, pravda, špatnou slovesnou tovární prací jako špatnou tovární prací je nábytek dělníkovy jizby; jsou to strusky měšťácké kultury, jako dělnické čtvrti jsou jakýmsi odpadkem industriálního kapitalistického velkoměsta.

Nad těmito zjevy nutno se zastaviti. Netřeba jich moralisovati, jsou nej-přirozenější. Vždyť víme, že lid a dav má o sobě vždycky pravdu. Že individuální a ne šíře kolektivní sklony malou a svádějí na scestí. Třeba se tázati, proč A. Blok není v proletariátu tak čtený jako bezjemenný autor bufalobilky. Patrně proto, že jeho verše nedovedou podvědomě estetickému citu proletáře doslí vyhovětí a zejména proto, že nedovedou ovládnouti veškeru morální a a instiklivní stránku jeho bytosti. Za mnoho vznešených a zdravých principů děkujeme nejen klasické literatuře, ale i pohádkám i indiánkám. Jejich životní moudrost je bezpochyby zdravější, bodřejší a jadrnější než ta, kterou tak trapně obecnstvu infikuje R. U. R. a Život hmyzu. Vzpomeňte jen, jak krásně vykládá Chesterton etiku pohádek! A jako všickni milujeme zamilované povídky, protože je v nich poesie erotického vzruchu, právě tak rádi se dáme unést ohromujícími povídkami a filmy, protože všechny se dotýkají nervu našeho instiktu pro ohromení, poněvadž nejlépe vyhoví naší žhavé touze po činorodém, plném, aktivním životě. A hle, proč hrdina kina, Fairbanks, Chaplin, H. Carey bude proletářovu zájmu bližší než ubohý Erikolín a zlý Děťřich, i když jsou rudě natřeni v povídce, která se zove komunistickou. Kino a bufalobilka, soudíme, nekazí mládeže, ale vychovává ji. Ne Fairbanks, ale promiňte, Frána Šrámek — kazí dobré mravy.

Běžné sociální romány a povídky, bohužel i sociální filmy i když tu a tam zrodily se z dobré vůle, vyzní v dělnické čtenářské obci z největší části naplano. Ne povídky ze života bédnoty, ne obrazy šachet a hulí, ale tropů a dalekých krajů, básně svobodného a aktivního života, které přinášejí dělníku ne skutečnosti, které drtí, ale skutečnosti a vídiny, které nadchnou a posilují! Pisálek mravoličné komunistické říkanky nedočká se úspěchu a nevzruší: jen patetické gesto řečníka, událost na plátně kina, příběh z neznámého velkolepého světa, jenž bude jednou naší vlasí, dobude proletářova srdce. — — —

Notorickému estétu zazdá se asi náš výklad neodpušitelným kacírstvím. Vždyť přece svoboda tvůrčího ducha, (která mimochodem neexistuje) nepotřebuje se ohlížeti jak smýšlí mizera plebs. Vždyť je hříšnou profanací umění snížili se k tomu, aby bavilo a těšilo lidi nerostlé v literárních salonech.

Říkáme-li však my, že nové umění má býti široce srozumitelné a poutavé, vidíme ihned před sebou velmi konkrétní a velmi těžký úkol. Uznejte přece, že to není téma, ale summa umělecké práce, která konstituuje hodnotu toho

kterého díla. A básničku o zrcadlení srpku měsíce v tesklivém jezeře, či o řevu průmyslové čtvrti a pyšném letu dvojplošníku je snáze napsati, než dobrý dobrodružný román, který byl by vyzbrojen všemi krásnými vlastnostmi proskribované literatury sensační i uznané literatury kulturního niveau. Robinson Crusoe a řada románů Verneových: Cesta kolem světa, Dva roky prázdnin, Tajemný ostrov, Děti kap. Granta a j. nepotřebují zde býti obhajováni jako slovesné umění. Proč bychom neměli býti právě vděční Verneovi, jenž našemu udivenému duchu skýtá úžasné obrazy dále, když nás stejně obohacuje o poznání člověka a světa jako Dostojevský nás učí poznati závatné hlubiny duše?

Milujte tato díla, jak chtějí být milována — bez estetských předsudků. I tenkrát, není-li toto umění, jež bylo nazváno nejskromnějším opravdu dosti skromné. A je přece pravda, že umění obrazáren a biblioték nenaučí vždycky tolik, kolik dovede naučiti život. A proto poučení, jež si mladá literatura odnese z bufalobilky a z kina může býti vydatnější a účinnější, než to, které by načerpala v Goetheovi či Vrchlickém. I noví malíři nezdráhají se bráti v potaz ve svém hledání nejen Henri Rousseaua, ale bezejmenné malíře z lidu. Protože zde jsou lidu a životu blíže. —

Ovšem, je podstatný rozdíl mezi vlastním uměním proletářským: to jest novým uměním lidovým, a lidovou tvorbou dosavadní. Lidové umění pokud ovšem je zajímavou skutečně umělecky a dušeslovně a nikoliv jen národopisně co svéráz, rostlo, jak bylo správně řečeno, na úhoru života a kultury. Nemohlo se rozrůst do kulturní závažnosti a slohové šíře. Bylo konečně, zejména po stránce formové, uměním odvozeným od slohu a tvorby vládnoucí třídní kultury; v době baroku žilo elementy kultury feudální, v naší době pak buržoasní. Vyhlíží dnes, pokud je vůbec živo, hodně maloměstácky. Ve chvíli, kdy proletářský řád bude řádem světa, nebude už pod vládnoucí vrstvou porobené třídy. Bude lidové umění uměním vládnoucím. Jako po dobu antiky je křesťanské umění slohem druhořadým, odvozeným a nevyzrálým a teprve v době románské, když naplnil se zlom mezi starým a novým světem, rozvíjí se do kulturní a slohové šíře (částečně tak stalo se již v Ravenně), aby přešlo v gotiku a jí dalo se rozvinouti slohu nejtypičtějšímu. V socialistické společnosti právě tak jako v gotice, nebude rozdílu mezi uměním vládnoucím a spodním proudem primérní produkce. Lidové proletářské umění nabude té síly, která vytvořila gotické kathedrály.

Mluvíme ovšem o proletářském umění, o umění dneška a zítřku ne ani jako o sociálním problému či faktu, ale především jako o umění, tedy o oboru lidské práce. Nejde nám o sociologii a filosofii jeho — pokusili jsme se jediné zběžně po této stránce prozkoumati kulturu měšťáckou — ale o to, stanovili několik rysů, které je, jakožto umění, vyznačují. Uvedli jsme tendenci a kolektivismus, uvedli jsme jeho skutečnou lidovost. Pokusili jsme se stanovit i rozdíl mezi vlastním uměním revolučním, stroze vojenským a stranickým, železně ukázněným, a širším uměním, které nevyrůstá z boje, ale z veškerého života proletariátu. Řekli jsme, že toto umění nezbytně bude kolektivistické. A tím jsme řekli, že dobrodružná a proskribovaná literatura, která dnes skoro jediná je literaturou pro proletariát, není literaturou skutečně proletářskou. Je spíše odpadkovou literaturou měšťáckou, právě tak jako lidové malby jsou odklízovým produktem vyššího umění měšťáckého. Ale její skutečná lidovost, kolektivní souhlas, s nímž se v nejširší obci proletářské setkává, jsou věci, nad níž marxista se musí zamyslet, neboť má zajisté své hluboké společenské a životní příčiny. A zamyslí-li se, shledá několik znaků, pro něž tato literatura je blízká prosté mysli: jsou to tytéž znaky, které jsou vlastní dílu Philippeovu, o jehož umění není sporu. Jistá neobyčejnost, — neboť Philippe dovedl zjeviti všední a známé věci neobyčejně a nadpřirozeně téměř, — jasnost formová a zdravý jadrný realismus je tomuto primitivnímu umění vlastní. Realismus, ne naturalismus. Neboť realistou je Charles-Louis Philippe a Henri Rousseau: naturalistou je Lemonier a Manet. Mezi realismem a naturalismem není přechodu; jsou to protipóly a mezi nimi se rozvírá propast.

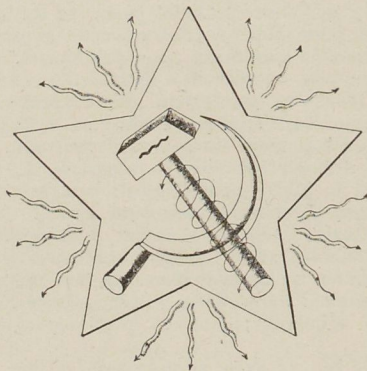
Pohybujeme se cele jen ve světě skutečností. Věříme ve skutečnosti. Odtud

dlužno vyvoditi i nefantastičtější obrazy. Skutečnost je hlubinou naší jistoty a bezpečnosti; ani na okamžik o ní nepochybujeme. Proto nemohli jsme se zdržeti toho, abychom neprojevili svou nedůvěru pokantovské idealistické filosofii. O filosofický idealismus opíral se impresionismus i německý expressionismus ve svém zaslepeném neuznání hmoty a skutečnosti. Jeho umělecká praxe byla skutečně pustá. Oč umělecky morálnější a v tomto smyslu ideálnější je materialismus takového Henri Rousseaua!

K závěru: Nesnažili jsme se dokazovati proč dnešní a zítřejší umění je proletářské; to dokázal Lunačarský. Nechtěli jsme ani opakovati výklad rozdílu kultury proletářské, která přináleží k první fazi sociální revoluce k období diktatury proletariátu, a mezi kulturou socialistickou, která vyrostle z druhé faze, z bezřídní society. Mohlo by se zdát, že proletářské umění je možno až po revoluci a přece už dnes, kdy revoluce v Rusku vzplanuvší teprve poslučně zmocňuje se světa, zasazuje umění proletářské své první kořeny. Se vzrůstajícím řídním uvědoměním proletariátu vzniká organicky proletářská ideologie. Proletářská etika, právě tak jako proletářské umění je její součástí. Mluvili jsme o proletářském umění jen potud, pokud je již faktem a aktuálním problémem. Mluvili jsme o literatuře, malířství, plastice, ale nemluvili jsme o architektuře a t. zv. uměleckém průmyslu, třeba že na nich mnohem lépe by se dala rozvinouti sociologie umění. Mluvili jsme totiž o proletářském umění jakožto o umění lidovém, dodnes žijícím v područí kultury buržoasní a jako o umění tendenčním, které označuje nejvyšší vypiětí bojovné revoluční vlny. Řekli jsme, že jsouc kolektivistické, směřuje k slohovosti, jakési nově socialistické gotice; ale aby se mohlo státi kulturou a slohem, jest mu třeba určitých sociologických předpokladů, které vytvoří teprve revoluce. Sloh nezávisí jen na estetických a řekněme filosofických předpokladech. Proto není a nebude proletářské architektury, proletářského divadla až po revoluci. Naprostý nezdár Ruskinových pokusů socialisovati umění uměleckým průmyslem, mohl by býti výstrahou; toto použité umění, které mělo si nejsnáze proktestiti cestu do dělníkovy domácnosti, jest, tak jak ho provozují Werkbundy, Svazy českého díla a umělecko-průmyslové školy po celém světě, uměním **nejměšťáctějším**. —

Celým tímto článkem nechtěli jsme než načrtnouti několik úkolů, které od proletářského umělce žádají rozřešení; nic více. Nebylo ani lze pokusiti se o definitivní sociologii umění. V době, kdy naše pražská literátská louže — ach, jak mělká — je zvířena anketou kteréhosi dýchavičného časopisu, jenž táže se kompetentních i nekompetentních osobností, co soudí o možnosti a nutnosti proletářského umění, zdálo se nám za vhodné vysloviti svou nezvratnou víru: buďto nové umění bude proletářské, nebo nebude vůbec.

(Na jaře 1922.)



BALADA O OČÍCH TOPIČOVÝCH

J I Ř Í W O L K E R

Utichly továrny, utichly ulice,
usnuly hvězdy okolo měsíce
a z města celého v pozdní ty hodiny
očí svých nezavřel jenom dům jediný,
očí svých ohnivých, co do tmy křičí,
že za nimi uprostřed strojů, pák, kotlů a železných tyčí
dělníků deset své svaly železem propletlo,
aby se ruce a oči jim změnily ve světlo.

„Antoníne, topiči elektrárenský,
do kotle přilož!“

Antonín dnes, jak před lety dvaceti pěti
železnou lopatou otvírá pec,
plameny rudé ztad syčí a leří,
ohnivá výheň a mládenec.
Antonín rukama, jež nad ocel ztuhly,
přikládá plnou lopatu uhlí
a že jenom z člověka světlo se rodí,
tak za uhlím vždycky kus očí svých hodí
a oči ty jasné a modré jak květiny
v praménkách drátů nad městem plují,
v kavárnách, v divadlech, nejvíc však nad stolem rodiny
v radostná světla se rozsvěcují.

„Soudruzi, dělníci elektrárenští,
divnou ženu vám mám!
Když se jí do očí podívám
pláče a říká, že člověk jsem prokletý,
že oči mám jiné, než jsem měl před lety.
Když prý šla se mnou k oltáři,
jako dva pecny velké a krásné byly,
teď prý, jak v talířku prázdném, mi na tváři
po nich jen drobinky dvě zbyly.“

Smějí se soudruzi, Antonín s nimi
a uprostřed noci s hvězdami elektrickým
na ženy svoje si vzpomenou na chvíli,
které tak často si dětinsky myslely,
že muž na svět přišel, aby jim patřil.

A Antonín zas, jak před lety dvaceti pěti,
jen těžší lopatou otvírá pec.
Těžko je ženě vždy porozuměti,
má jinou pravdu a pravdivou přec.
Antonín očí květ v uhelné kusy
přikládá; neví snad o tom, — spíš musí,
neboť muž vždycky očima širokýma
se rozjet chce nad zemí a mít ji mezi nima
a jako slunce a měsíc z obou stran
paprsky lásky a úrody vjíždět do jejích bran.
V tu chvíli Antonín, topič mozolnatý,
poznal těch dvacet pět roků u pece, u lopaty,
v nichž oči mu krájel plamenný nůž, —
a poznav, že stačí to muži, by zemřel jak muž
zakřičel nesmírně nad nocí, nad světem všim :

„Soudruzi dělníci elektrárenští,
slepý jsem, — nevidím!“

Sběhli se soudruzi
přestrašeni celí,
dvěma nocemi
domů jej odváděli.
Na prahu jedné noci
žena s děckem sténá,
na prahu druhé noci
nebesa otevřená.

„Antoníne,
muži můj jediný,
proč tak se mi vracíš
v tyto hodiny?
Proč jsi se míloval
s tou holkou proklatou,
s milenkou železnou,
s ohněm a lopatou?
Proč muž tu na světě
dvě lásky vždycky má,
proč jednu zabíjí
a na druhou umírá?“

Neslyší slepec, do tmy se propadá
a tma jej objímá a tma jej opřádá,
to srdce statečné z hrudi mu odchází
hledat si jinačí rány a obvazy,
však nad černou slepotou veselá lampa visí,
to není veselá lampa, — to jsou oči čísi,
to oči jsou tvoje, jež celému světu se daly,
aby tak nejjasněj' viděly a nikdy neumíraly,

to jsi ty, topiči, vyrostlý nad těla zmučené střepy,
který se na sebe díváš, ač sám ležíš slepý.

Dělník je smrtelný,
práce je živá,
Antonín umírá,
žárovka zpívá:

„Ženo má, ženo má,
neplač!“



(Lidová dřevorezba)

HUGHESŮV ÚSTAV

KAREL SCHULZ

Byla to velká, rozlehlá budova, stavěná v suchém stylu mrakodrapů o 50 poschodích a nesčíslných řadách oken, ovinutá krásným parkem s pečlivě upravenými cestami a obehnaná vysokou zdí. Na první pohled nikdo by nebyl řekl, že je to ÚSTAV PRO SEBEVRAHY. Do Ústavu vedla dvoje vrata. Na jedněch byl nápis: **Pro nemajetné** — na druhých emailovaná tabulka: **Pro gentlemany**.

„Nesnesu,“ pravil J. B. Hughes, „aby se lidé takto vraždili. U sebevrahů ve smrti schází system. Ať se již lidé zabíjejí z jakýchkoliv důvodů, zabíjejí se vždy velmi nepohodlně. Ano, táži se vás, pánové,“ pravil J. B. Hughes interviewujícím ho žurnalistům, „snese to váš jemnocit? Nevzbouří se vaše nejhlubší city, slyšíte-li o člověku, jenž ještě v poslední chvíli svého života musil vykonávat nejtrapnější přípravy, musil vyhledávat nejtrapnější místa pro svou smrt? Lidé se zabíjejí ve vlaku, v parku, na záchodě, na ulici, na nádraží, ve vyťahovadle, ve špinavých vanách pokoutních lázní, v hotelích třetího řádu, ne, to není lidské, to není humánní! Jak strašný jest letící vůz záchranné stanice uprostřed klidného korsa, jak těžké a smutné jest mlčení dlouhé řady tramwayí, stojících nad událostí! A jaké nepohodlí! Byly případy, kdy člověk aby našel klid a místo pro sebevraždu, musil zalézt do ledničky, ano pánové, do kuchyňské ledničky a tam se teprve zastřelil. Jiný muž byl nucen před smrtí si uvázat kolem krku ubrousek, aby krví nepořísnil vypůjčený kabát; byly i případy — — ne, nebudu vám vyprávět, co bylo, bohudík — **bylo**. Miluji člověka a dovedu mu pomoci Můj Ústav, pánové, vybudovaný na podkladech čistě humánních, vědeckých a demokratických, jediný podnik svého druhu, vás přesvědčí, že žijeme v době kultury a civilisace. Mohu vám jej vřele doporučit,“ pravil J. B. Hughes.

Tak vznikl Hughesův Ústav z ušlechtilé snahy dáti sebevrahovi klid, pohodlí a bohatý výběr prostředků pro ukončení života. Poplatek nebyl veliký.

Záhy se však ukázalo, že jest třeba vystavět dvě oddělení:

pro chudé a pro boháče, neboť bohatý sebevrah často se zdráhal zabít se v přítomnosti chudých a chudí zase neměli rádi, byly-li jejich umírající oči rušeny leskem obvyklých fraků a prstenů. J. B. Hughes, dobrý obchodník, hladce překonal tyto počáteční neshody a dovedl upravit věc tak, že každý, každičký byl ve smrti spokojen. Oddělením pro chudé byly velké sály, v nichž nacházely se všechny prostředky k sebevraždě, počínaje provazem a konče automobilem. Tam se všichni chudí vraždili společně. Se sálem sousedily koupelny, kuřácké salony, kino, knihovna a jídelna. Oddělení pro bohaté byla dlouhá poschodí, celé řady kabin, stylově upravených buď jako chambre séparé nebo jako pracovna, jak si kdo podle cenníku vybral. Nože byly krásně tepané, provazy z hedvábí, revolvery z Belgie. Obrazy poslední umělecké školy a reprodukce starých mistrů visely na stěnách zrovna před elektrickými židlemi. Tuhý, navoněný dopisní papír ležel v zásuvkách psacích stolů. S kabinami sousedil koncertní a divadelní sál, kde nejvyhlášenější herci předváděli hry vysloveně tragického rázu, nebo směšné až do nemožností. Společenský život byl zde skvělý. A tři nejlepší kuchaři z Paříže povolání, pobíhali ve svých bílých čepičkách po kuchyních a každé jejich pánovité gesto se několikrát odrazilo v lesklém nádobí na kachlových stěnách.

„Pánové,“ pravil J. B. Hughes, „jest nutno vyhověti každému, sebe nepatrnějšímu přání sebevrahovu, má-li náš Ústav splnit svůj účel. Věc však není tak jednoduchá. Motivy sebevražd jsou velmi různé a jsou závislé na mnoha faktorech: na kraji, kmenové příslušnosti, stáří, povolání, na sebevrahově vzdělanosti, na jeho názorech náboženských, světových, životních. Řekl bych, že jsou to vlivy kosmické, klimatické, individuální, nacionální, státní, pohlavní a občanské. A podle těchto vlivů a motivů jsou pak formulována i poslední přání i vybírány prostředky pro sebevraždu. Miluji člověka a vyhovím ve smrti každému jeho přání. O vše jest zde postaráno,“ pravil J. B. Hughes, ukazuje krásným pohybem ruky na Ústav.

„A největší počet zákazníků máme právě nyní, v létě,“ pokračoval, obrátiv se ke stránce praktické. „Možno mluvíti o saisoně jako v lázních, pánové. Snad by se vám zdálo, že podzim a zima svou pochmurnou, tzn. spleenovou náladou otevírají dokořán brány zoufalství. Mýlili byste se! Již Oettingen tvrdí, že stoupání křivky sluneční výšky jest paralelní s křivkou sebevražd a Geck zkoumaje 100.000 případů sebevražd vzhledem k jejich rozdělení na roční dobu, shledal, že početnost sebevražd přibývá úměrně s délkou dne, takže maximum spadá do června, minimum do prosince. Nejlepší lékaři a sociologové, které zaměstnávám ve svém Ústavě, jsou téhož názoru. Máme-li i v letních měsících poměrně dosti klientů, je zde v zimě přímo přeplněno.“

Opravdu, lidé stále více a více přinášeli peníze J. B. Hughesovi za možnost klidně se zabít; v světě bylo mnoho bolesti a zdálo

se, že ji lidé nepřemohou moderní civilizací, telefonem, kabely, tiskárnami, radiotelegrafií, ohromným, po moři se valícím Transatlantikem — J. B. Hughes krácel rozhodně s dobou, vyhovuje jejich přání, našel své místo v středu přítomné doby a lidé počítali s ním jako s inženýrem, který praktickým duchem usnadňuje novou práci. Státisíce lidí žilo ze zoufalství sebevrahů a on klidně shromažďoval peníze, prost i výčitek, neboť cokoliv podnikal, podnikal pro dobro člověka. Staral se pečlivě o Ústav, zdokonaluje stále jeho zařízení, a když znenáhla nastával nedostatek místa, přistavěl ještě jedno křídlo.

Část svého kapitálu vložil jako praktický obchodník do reklamy.

HUGHESŮV ÚSTAV PRO SEBEVRAHY

to byla slova všude čtená a všudy přítomná. Přepadla člověka na všech nárožích New-Yorku, číhala na něho v kavárnách na deskách magazinů, vykřikovala na plakátech, nesených dlouhými průvody posluhů v náměstích a ulicích, na milionech prospektů, rozdávaných po celý den ve všech ulicích uniformovanými kameloty Ústavu a sentimentálně nad tebou zaplakala v nočních barech nad nálewnými pulty. Cos v krámě koupil, dětské sřevíčky, prsten, či sobě kytíčku pro radost, vše ti bylo zabaleno do Hughesových prospektů s fotografiemi. Vnikl všude a dovedl využití všeho. A tenkrát se to stalo, v Opera-House, že herec Irwing (slavný náš Irwing!) byl koupen a při představení Hamleta pronesl tragicky: „Jdi do Hughesova Ústavu pro sebevrahy, Ofelie, 343 East 75 Street New-York City U. S. A.“

J. B. Hughes vymýšlel stále nové reklamní možnosti, přepadával denně město sterým překvapením. Zřídil ve svém Ústavě tiskárnu a expedici, odkud byly stále a stále chrleny plakáty, letáky, knihy, brožury, fotografie a populární pojednání. A čím více se rozpínala reklama, tím větší byl i počet Hughesových zákazníků. Sebevražď přibývalo a J. B. Hughes se zdokonaloval. A zároveň rostl i jeho zisk.

Universitní profesor William Cunnigham pustil se v boj s tímto kapitálem. Přišel jednou domů a napsal obsáhlou knihu, hotový misál, v němž nazýval Hughesovu reklamu zločinnou a žádal veřejnost a kongres, aby se jí čelilo. Dokazoval ethicky a statisticky její nebezpečnou, sugestivnost a v zájmu humanity volal proti ní na poplach. „Člověk má žít,“ tak psal, „má žít rodině a národu, těmto dvěma základním kamenům lidské společnosti. Má žít mravně a ušlechtilě i ve století páry a elektřiny, neboť k překonání bolesti má své metafysické právo.“ Tak a podobně psal universitní profesor..., ale svět letěl dál a nezastavil se nad jeho spisem. J. B. Hughes zvítězil, neboť dovedl lidem lépe vyhovět než kniha W. Cunnighama; měl ostatně peníze a koupil celý náklad této knihy, používaje je nadále s menšími změnami jako propagačního spisu.

A mezitím, co asfaltová ulice k Hughesovu Ústavu, vydlážděná bolestí a odhodláním, stále a stále viděla slzy pomalu kráčejších, J. B. Hughes se dostával do nejpřednějších společností. Mluvalo se poslední dobou mnoho o jeho milionových vkladech v bankách a národních spořitelnách, založil dva odborné listy, jeden sociologický, druhý finanční a Wall-Street uvažoval o něm jako o jednom ze svých ochránců. Železní, petrolejoví a uhelní králové rozmlouvali s ním jako se sobě rovným a radostně uctivý stisk jejich ruky vítal jej na všech večírcích a rautech, kterých se zúčastnil „s dámami,“ jak referovaly o něm na druhý den noviny. Nejlepší společnost, hrdá na své postavení, vybrané kroužky, dávno už uzavřené novým členům, zapsaly ho v klubovní adresáře a navoněné pozvánky, telefonní ujednání a sliby byly J. B. Hughesem už dávno svěřeny zvláštnímu sekretáři. Jeho dary univerzitám, vědeckým a uměleckým akademiím, překvapovaly veřejnost. Zřídil milionovou každoroční literární cenu Hughesovu a milionovou cenu mírovou. Protěžoval mladé umělce a při svém Ústavě vypsals 122 bezplatných, stipendijních míst pro chudé studenty. Fondy náboženských a humanitních spolků byly obohaceny z jeho pokladny. Denně jej docházela sta proseb a petic, jimž rád vyhovoval, žádaje však důsledně především **práci**. Sám pracoval po celý den a jen večery věnoval příjemným rozhovorům ve vybrané společnosti. A každý večer nad nejživějšími třídami v mlze velkoměsta zářil světelný reklamní transparent:

HUGHESŮV ÚSTAV
PRO SĚBEVRAHY
ČERNOŠSKÁ OBSLUHA
JAZZ-BAND

Finanční zdroj J. B. Hughesa přestoupil všechny dosud známé příjmy dolarových králů. Tenkrát J. B. Hughes počal kalkulovat v ohromných rozměrech.

„Nutno investovat tento kapitál,“ pravil, chodě po pracovně v šedém kabátě, v témž šedém kabátě, v kterém přišel před sedmi léty do New-Yorku s 12 dol. v kapse. „Nutno jej investovat tak, abychom jej i nadále učinili produktivním. Nutno tedy intenzivně vyrábět, práce není nikdy dosti,“ prohlásil svému tajemníkovi. „Koupíme doly, hutě, železnice, továrny, paroplavbu; všichni lidé budou pracovat, zaměstnám zkrátka za peníze všechny lidi na světě; všichni budou pracovat pro dobro člověka. Opatřím práci všem dělníkům, vynálezům, inženýrům, ba i knihovníkům. Nutno stále stoupat k vznešenému cíli, který jsem si vytkl: dobro člověka. Vystavíme všude po světě odbočky Ústavu. Proto je třeba

rychleji vyrábět, rychleji vyrábět, to jest základ všeho. Hnát práci kabelem, parou, telefonem, elektřinou. Mít v ruce vše. V těchto dvou rukou. Koupíme doly, hutě, železnice, sklárny, plantáže, petrolej, uhlí, rtuť, textilky, železářny, strojířny, laboratoře, paroplavbu.“

J. B. Hughes umkl.

50 poschoďový Ústav zářil do mlhy velkoměsta sty a sty okny. Tam spala jeho myšlenka, věčně živá, jako smrt sama. Pro tuto myšlenku zapomněl na mládí, lásku, život, on, který vše na světě dovedl proměnit v peníze. Peníze! Cítil tlak peněz, jejich horečku, zpěv. Z nočního velkoměsta slyšel racholit dynamy práce. Všude tisíce rozsvícených oken a světél, obrácených k moři a pevnině, lampy rodiny, okna kaváren, lucerny barů, stroje v elektrárnách, přístavní mlha nade vším, a mezi vysokými zdmi, miliony žárovek. Frekvence v jízdnicích drahách a na chodnicích. Řvoucí Broadway!

„Koupíme Evropu!“ dokončil J. B. Hughes.

Tajemník ještě téže noci odjel expressatlantikem do Hamburku.

* * *

Leč právě v té době postavení J. B. Hughesovo pohříchu silně zakolísalo. On, miláček lidu a společnosti, zdálo se, že ztrácí půdu pod nohama. Úředníci často marně klepali na dveře jeho kabinetu a když nepřišel jednou včas k obědu, jeho plavovlasá dcera našla jej v mdlobách ležícího na podlaze u psacího stolu. Ruce, jeho pevné ruce, se třásly, trpěl velmi závratí a silně šedivěl. Točila se mu hlava a zhubl vŕchhledě.

Zákazníci Ústavu projevovali totiž od jisté doby podivná poslední přání. Nestačil jim všechno přepych, kterým je J. B. Hughes obklopil, nestačili jim tři kuchaři z Paříže, divadelní společnost, kino, koncertní sál: sebevrazi odmítali toto vše a shodovali se v jediném: Chtěli ženu!

Ženu! Ženu! volali, plačíc nad svým životem. Minulý život zkrásněl naposled před odchodem v jejich snění a cítili se velmi nešťastni. Horoucně toužili po pohlazení drsných tváří a pod nánosem dnů a let chvějícíma se rukama odkrývali krásná jména. Tak revolvery často vypadly z rukou i mužům z Pensylvanie. Třebas se tomu bránili, znenáhla se jim vynořilo v duši tiše cosi jako ukolébavka, zpívaná ustaraným hlasem v nízké světnici a jejich lože byla k smrti studená. Nebo jako jásavá píseň, vyzpívaná na zelené mezi u letního lesa, kde květy byly jen horoucím přitakáním něčemu krásnému. A v tanečních síních, zda tě nikdy neočaroval vášnivý lesk bílých ramen a přidušená slova, sladce znějící z úst v ústa. Nikdy nevklouzl ti do srdce teskný zmatek, když jsi se skláněl k políbení na třpyt dívčího čela, svítícího v měkkých pramenech vlasů, večerem a láskou rozpuštěných? Což nikdy ve chvíli největšího osamocení jsi toho ne-

vzpomněl? A kolikrát, kolikrát zavlnění kouzelných rukou ženy zazvučelo na tvém srdci a odrazilo se až v očích!

Zoufale rozpínali ruce po vidině, která by jim dovedla být ženou, milenkou, sestrou a matkou. V poslední hodině dychtili roztoženě po kráněm jméně, po dvou bílých, bílých rukou a živém životě dvou očí. Matku!

Jako zcela nemožná odmítal J. B. Hughes zprvu tato přání, pokládaje je za nemístnou sentimentalitu a pak radikálně zredukoval zařízení Ústavu na nejnutnější a nejjednodušší potřeby, leč nic to nepomáhalo! V Ustavě vřelo. Deputace chodily po celý den ve skupinách do jeho pracovny a na neděli dopoledne ohlásily sebevrazi v Ústavě velký meeting. Meeting sebevrahů všech druhů a národů v Hughesově Ústavě měl projednat tuto palčivou otázku na téma: žena. Hrozilo se stávkou, sabotáží a socialismem. J. B. Hughes koncedoval dokonce již voskové figury, ale toto zařízení věc jen zhoršilo. Situace se stávala krajně napiatá.

Iluze a náhražka ženy nadělala v Ústavě víc škody, než by byla dovedla kterákoliv žena živá! J. B. Hughes bojoval. J. B. Hughes morálně zápasil a trpěl. J. B. Hughes prožíval bolestné vnitřní krise. J. B. Hughes odmítal. 50ti poschoďový mrakodrap chvěl se ve svém nitru bolestí J. B. Hughesa, zatím co sebevrazi, opilí poslední milostnou písní, řečnili dole ve velkém přeplněném sále.

„Ústav zajde,“ řekl si J. B. Hughes jedné noci, sedě mezi stíny v koutě pracovny, hlavu v dlaních. „Ústav zajde a s ním zajde i vše, co jsem chtěl pro člověka učinit, Ústav zajde, nevyhovím-li jim! Kam se ztratí moje myšlenka? Celá má práce? Proč jsem tedy žil?“ řekl si on, který nemíval lyrických nápadů. „Miluji člověka, miluji ho se všemi jeho radostmi i žaly, miluji ho vskutku tak, jak jest, neidealisuji ho — Ale jsou přece jisté závazky morální, rodinné a kulturní —“

Veřejnost nic nevěděla o jeho bojích. Společnost se o nich nikdy ani nedoslechla. Toto mlčení bylo vybojovanou tragikou celého případu. Společnost soudila jen podle výsledku, společnost soudila, jen aby odsoudila.

Tak jednoho letního dne, kdy slunce stálo vysoko nad Ústavem, dávajíc svůj smích jeho střechám, J. B. Hughes povolil ženy. Ovšem, pro sebevrahy to bylo překvapení; ukázalo se, že J. B. Hughes nechápal citové stránky události, — chápal ji jen po svém a tudíž ve velkém. Tak nastěhovaly se do zvlášť pro ně připravených pokojů sentimentální a strohé Američanky, něžné Norky s šedýma očima, rozteskněnýma nad hamsunovskou literaturou, Mexičanky, pružné a vláčné, tančící na vysokých štíhlých nohou večer fandango pod stromy, exotické ženy černošské, skrčené kabytky s nadry špičatými jak svinutý list aloë, rafinované Pařížanky ve florových punčoškách, šustící hedvábím a mazlivými slovy (tak vonící!), modrooké Mädchen z Porýní,

šitřlé Čerkesky, chladné jak snřh Kavkazských hor a milující až do vysřlení a překrásné Arabky, pro které telefonovalo zvláštř Orientální Oddělení Ústavu, protože poevropštřlí šejkové naposled vdechovali ve vůni jejich pleti zránř a sladkost datlí, pach kočovnických stanů a žhouchř červeně slunce nad pískem pouštř. —

Do Ústavu přišel těž jistý methodistický kazatel skončřti svřj biblický život. Pohlédł oknem Ústavu a spatřil přes trávník jřti děvče. Slunce hořelo nad nřm a jak zvedlo ruce, aby si upravilo vlasy, tu jakoby mělo slunce v dlanřch. Dokonce se mu rukávy svezly až k ramenům, prosvřtájřcřm pod látkou blůzičky a bílé paže se spojily na hlavičce objřmavřm gestem. To všechno viděl kazatel u okna a již s nř souložil v srdci svřm. Přejel si několikrát prstem kolem řmečku, řekl si, že život je krásný a odešel z Ústavu, zaplativ ovšem příslušný poplatek.

Ale kdřž byl přišel mezi bratry do shromáždění, zželelo se mu peněž i hřřchu a odešel k universitnímu profesorovi W. Cunninghamovi, který ho uvřtal ochotněji než kohokoliv jiného. A tam to spolu ujednali; methodistický kazatel a universitní profesor, vzavše si ještř na pomoc žurnalistu. A Frank Jebbs to byl, žurnalista z „New-Heraldu“, který třž den večer vešel na svřch svalnatých nohou do Ústavu jako sebevrah, aby zmizel k ránu ještř před uzávěrkou listu, takže druhého dne „New-Herald“ místo úvodníku o hornické katastrofě vyšel se článkem:

Interview s ubohou oběť.

(S fotograf. snřmky.)

Prasklo to. První meeting měla Armáda Spásy, hned na to Liga pro mravnř obrodu Ameriky. Křřstřnštř mladřci a Aesthetic-Club svolali na rychlo současně zvláštřní schůzi. To bylo ještř dopoledne, kdy v tiskárně „New-Heraldu“ se horečně tisklo 20-té vydání. Zahálečř na dokách se přestřhovali do třřid města. Čřnštř obchodníci rychle zavřrali krámy. Chodníky překypěly. Houkání automobilů se rozlěhalo častěji a častěji.

„**Toto** se tedy tam děje,“ pravilo se ve společnosti při škrťání jměna tak oblíbeného J. B. Hughesa z klubovněch adresářů, „vždřř i láska k člověku má své meze a jsou přece jistě závazky rodinné a kulturnř —“

Odpoledne město ještř více zneklidnělo. Byl konán velký tábor „Svobodných Občanů a Občanek“, na kterém se vystřřdalo 150 řečníků, protože se řečnilo na všech rozřch náměstř. Nebe bylo plně mračen, i tam se schylovalo k bouři. A k večeru musila být doprava zastavena, protože jřzdni dráhy byly přeplněny davy v pochmurném mlčenř se zafatřmi pěstmi, slévájřcřmi se ze všech ulic a stran směřem k Hughesovu Ústavu, odkud zadními vraty vzhůru do kopce utřkali úředníci a stenotypistky dlouhou řadou. Policie byla bezmocna a telefonovala do Bílého Domu o radu. Tam byli diplomatě, a tudřž nedošla prozatřm odpověď.

Davy — massy — zástupy! Opojeny silou a množstvím vešly do jízdni dráhy, zatarasivše ulice, křížovatky tříd, zmrtvělé jich blízkostí. Zástupy žily jediným dechem, jedinou vůlí, byly přílivem a odlivem; temné hučení zachvátilo město. Lidé prchali zděšeně do domů jako před průtrží mračen, okna se překotně v ulicích zavírala, jako by měl udeřit blesk. Vytřeštěné oči byly přilepeny na skla oken. A zástupy se valily, oddechující plnými plícemi, valily se jak parní válec po ulicích, které zmizely, jak vyplnily jejich prostory. Domy se kymácely. Lucerny praskaly. Nezpívaly. Praporů nebylo. Byla jen nahá síla davu, jejímž jediným projevem jsou ruce a množství. Hukot se šířil. **Město ztrácelo rovnováhu.** Kdosi se rozříštil o hrany ulice. Světla Ústavu zrychlovala pochod. Dlažba se rvala s jejich nohama jak násilněná žena.

Hughesův Ústav! Byl obležen dokonale se všech stran a zástupy zmlknuvše, za strašlivého ticha příprav se hotovily k akci, když náhle, všemi opuštěn, objevil se na balkoně sám J. B. Hughes. Stál zde sám a sám, tváří v tvář vzdoruje celému tomu prostoru nenávisti, který byl sem promítnut ze srdcí mravných občanů, odhodlán a ochoten z lásky k člověku změnit i mravnost samu.

Vítali ho revolverovými výstřely a řvaním, až se otfásala okna Ústavu a skla jejich plakala jak malé děti. Za toho hluku pozvedl dlaň nejen k hvězdám na tichém nebi, ale i k hvězdnatému praporu Unie, který vlál na Ústavě nad jeho hlavou. A tento prostý, jednoduchý pohyb ruky působil na zástupy, čekající prudkou obranu, takže umlkly a statisíce očí ze všech stran bylo upřeno na tohoto malého muže nahoře, jenž byl tak sám. A za tohoto ticha J. B. Hughes promluvil:

„Pánové“, pravil „nevyrušujte mne. **Kupuji Evropu!**“

Té noci město již neusnulo. Večer se vlnil nad třídami jak zčeřená hladina jezera Erie. Pochodňové průvody procházely městem a finančníci měli zvláštní schůzi. Bouřlivé volání slávy Hughesovi proflálo vzduch a mrtvola universitního profesora Cunninghama nebyla vůbec k nalezení. Methodistický kazatel hořel na rohu Čtyřicáté třídy polit petrolejem a uličníci, vesele hvízdající, proháněli se v troskách demolované redakční budovy „New-Heraldu“.

A dlouho, dlouho do noci zářilo Velkoměsto miliony světél a lampionů.

* * *

Přepadená Evropa než procitla z omámení po prvním úderu, shledala, že Belgie, Jugoslavie a malé poválečné státy vůbec se říjí v prouděch zkažené valuty. Rychle se zorganizovala k ráznému odporu, ale útoky stále prudčí a prudčí otfásaly celým jejím organismem.

Zvl. telegraf. zpráva. (Reuter. — Z Haagu).

Americká Vacuum Oil Company přechází do rukou Hughesových.

Evropské státy, pokud byly akcionáři této společnosti a řady jiných trustů, ztrácely hlavu. Panika, demise, bursy, nové kabinety, stávky, konference, Svaz Národů, zákony, debaty, nařízení a novely, schůze, bankety, porady, pouliční projevy, diplomatické hlavy, parlamenty, resoluce, fascisté, trunní řeči, vše se stírdalo v záchvatném víru, v němž nebylo pro člověka z Evropy ani oddechu, ani odpočinku. Zatím Hughes klidně dirigoval svůj nerozříštěný dolarový útok. Evropa byla nabita elektřinou odporu, ale vždy v nejkritičtějším okamžiku se hráze trhaly a státy byly zaplaveny. Ve Francii vypukla revoluce a žlutí Japonci zbrojili do krajnosti. A v tomto zápase o dolar a existenci evropská žurnalistika (a nikdo neví, jak se to stalo) začala pracovat pro J. B. Hughesa. A bez ustání, bez oddechu, byli vyloďováni na břehy Evropy strozí a drsní muži rázných myšlenek a přesné práce, selfmademani, inženýři, vynálezci, strojníci, žurnalisté, kino-operateři, odborníci, účetní, sekretáři a agenti trustů, missionáři a Evropa, zoufale se zmítajíc, vyla k celému světu o pomoc v jejich železných náručích. Podivné písně zalkaly v přístavištích, nastal i příliv barevných plemen, laciných průkopníků černé práce. A za noční mlhy a tmy stále a stále brázdily vlny Oceánu matematické parníky, vrhající světla svých reflektorů k dobývaným břehům. V rozhodné chvíli byla Evropa zasažena na nejcitlivějším místě, v koloniích. Radio letělo za radiem, telegrafní přístroje drnčely dnem i nocí, zprávy byly údery. Zrovna před tváří Anglie, Francie a Německa

koupena petrolejová ložiska Bagdad-Mosul,
Tiflis obsazen Američany,
Kongo, Souostroví,
Západní, východní, jižní Amerika,
Gibraltar přechází pod americkou vlajku,
Kapitál J. B. Hughesa nacionalisuje Indii —

„Bohužel“, prohlásil anglický premier ve sněmovně lordů, „teď už se nedá nic dělat!“

Poslední zápas se odehrával iž pod silnou vrstvou amerických papírů. Kalkulace dostoupila šíleného vrcholu a žoky dolarů

se protrhly
pod rukama syndikátů.

Tak evropské továrny začaly vyrábět pro J. B. Hughesa. Koupil vše, textilky, železářny, paroplavbu, sklárny, plantáže, cukrovary, železnice a to ještě mu bylo málo. Přijel nepozorován do Evropy a již za několik týdnů ji upravil podle svého. Sen J. B. Hughesa se stával čímisi reálním. Zaměstnával za peníze všechny lidi na světě. Stavěl. Ohromné průplavy brázdily Evropu, sta milionů

jeřábů se zdvihalo k modrému nebi, strojírny křičely do měst a expres-rychlíky letěly krajinou, kde vesnické klekání bylo přehlušeno zvoněním rýčů u silnic. Továrny a laboratoře žhnuly do noci. A to vše bylo pro dobro člověka.

Život se zmechanisoval. Lidé už nežili pro radost a bolest, pro jednoduché pravdy svých životů, vše bylo odměřeno hodinami a penězi. Byla jen jedna ethika, ethika J. B. Hughesa. Na četnických stanicích se jí říkalo: vis maior. Život byl na prodej pro kohokoliv za kůrku chleba a práce nebyla radostí, ale penězi. Šestnáctiletému hochu v rtuťových dolech hnily dásně. Vznikly vědecké ústavy, kde lidé mimo odborná vzdělání se bavili učením vymřelých jazyků a dějepisem.

Všude byly nastaveny odbočky Ústavu. Nová kultura, která vznikla, byla kulturou maxima techniky a na druhé straně kulturou transcendentní filosofie. Vše se řešilo sub specie aeternitatis. Smrt byla bližší než život.

A číslíce vyrůstaly k nebi. Lidé se rodili, kupovali a prodávali a umírali pečlivě zapsáni, registrováni, zaznamenáni v mnoha knihách, neboť jejich ruce byly také číslky, dle nichž se počítala práce. Vznikla spousta nových zákonníků, úprava veřejného života a mravnosti, byla vybudována sociální filosofie. Byla to doba nejskvělejších vynálezů a objevů, vše bylo usnadněno pro dobro člověka, práce měla být co nejrychlejší, nejlepší a nejlacinější. Vše vyrůstalo pro člověka betonem do nebe.

Vysoké komíny továren prořaly nebesa, žula a pískovec se zakously do vzduchu. Železná trámová mostů drnčela nad řekami. Lidé se dívali na hvězdy sítěmi telegrafních drátů a práce sestoupila, aby v kabelech pracovala pod mořem. Aeroplány tančily v oblacích. Lesklé válce stroje odpočítávaly minuty. Transmise řezaly vzduch naplněný výpary olova a lidských těl. Montovny, tavírny, strojírny, válcovny obkličovaly Města. Lidé tomu říkali: civilisace.

A zatím, od polu k polu, po celém světě byl rozepiat jediný ohromný nápis:

HUGHESŮV ÚSTAV PRO SEBEVRAHY

PODIVUHODNÝ KOUZELNÍK

V Í T Ě Z S L A V N E Z V A L

Jiřímu Mahenovi

K 12. 12. 1922

Předzpěv

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

Zpěv první

(Genese podivuhodného kouzelníka.)

Jednoho večera, procházejete se podél nábřeží,
jež bylo ponuré a světélkující, jak fatamorgana,
dal jsem se vésti lucernami,
jež točily se v průjezdech, rozevřených na způsob zvířecí tlamy
a noc chvatem se přibližovala,
vcházejíc do úderů hodin a do piana,
jež smutně se rozléhalo až na druhém konci řeky.

A sotva jsem se mohl ohlédnouti
po mléčném růženci obloukovek, tvořících v dáli sířový obraz města,
neboť stanul jsem u polozbořené cihelny, již obrůstalo jen proutí,
a sotva jsem si mohl uvědomit, že jest útulkem banditů,
spatřil jsem, kterak ztrácí se cesta
pod velikou homolí, na jejichž stěnách týčí se klášter, nijak
neproslulý.

Tu musil jsem mysliti na budoucnost Evropy,
té kolonie, uprostřed níž můj přísný národ,
podoben granátovému jablku
na některé z nízkých věží, jak báh je vztýčen
a nemoha domyslit ani suchou askesi neprobuzené jeho
přirozenosti,

zůstal jsem sklíčen,
zařím co o kousek dál na návrší, kde klášter je protkán zahradou,
míhl se obraz, měsícem třikrát viditelný
a vše se to odehrálo mlčky,
jak na ploše filmového plátna,
tak že jsem poznal v oné dámě blaženou řeholnici.

Ač se mi nikdy nesnilo o její minulosti,
znám dobře ten příběh, který jest fialovým jádrem jablka,
jež zavěsil osud na nízkou věž uprostřed kolonie,
pojmenované **Evropa**.

Hle, vidím kapli,
s jejíchž omítek hledíval na ni Kristus v sedmi podobách
a každá z nich ukládala se v jejím životě,
zařím co sama, jak nádoba kajícího
zachycovala, klečíc, vlastní svou krev,
stékající s lůna po stupních,
kdykoliv smyslný anděl s náhrobku Ježíšova
dotkl se pohledem nádherné linie jejího svatého těla,
jež bylo nahé, jak ledová socha nevěstina.

Nikdy nepocítila své krásy, uctívajíc v postní den
přísné dogma o posledním soudu,
nikdy jí nesměly uchvátit apokalyptické oči Janovy
a nikdy neuzřela nebes otevřených nanebevstoupením,
hroužíc se na studených dlaždicích chrámu v ponuré tajemství
smrti.

Tak stávala se citlivkou
a proto jí bylo nyní odejít
k ledové homoli,
jež byla zúžena na nejvyšším místě
v lodyhu sasanky,
a proto ji záračně omámila
bezbarvá vůně nemocného kvítka,
tak že v jejím křišťálovém břiše,
podobajícím se křtitelnici
jal se roditi muž,
kouzelník, o němž zpívám.

Viděl jsem dámu, jak prchá mně v zad i s lasturou větrné loďky,
byla tak nádherná, viděl jsem šat, když stoupala k ledovci vzhůru,
pojednou vidím, jak trhá si květ, ach, kvítek sasanky chorý,
byla tak nádherná, viděl jsem krev, když padala s vrcholku hory.
V jejím břiše se narodil muž z té květiny, kterou mi dala,
kouzelník, k jehož předkům chci jít, má píseň je duhou, s ní
krácej,

troubí postilion, a koníci, pobězte k nivám,
v jejím břiše se narodil muž, kouzelník po předcích země.

Zpěv druhý

(Rodokmen kouzelníkových předků.)

V harému kopretin a mezi hluchavkami,
tam, kde skleník podobá se noční kavárně,
vášnivě karafiáty se opíjejí
z pohárů konvalinek,
jen jediný chlapec vzhůru se dívá
a neslyší.
Odešel nebi blíž
a koupá své nemocné tělo
na hoře
v ledovcích —
sasanka.

Pod ním vodotrysk šumí,
to bílé srdce,
to básníková píseň šumí
a nikdy nevytryskne k nebi
a zahyne v pláči
vodotrysk pod zemí.

Do jeho tenkých houslí
doléhá z hlubin
vzpomínka
z křišťálové síně, kde spí mrtvé krápníky,
hluboce spí,
a zdálo by se, že varhany vyhrávají v hlubinách,
tam, kde je krápníková síň.

Uhelný důl,
jak mnich, který zkameněl,
tě poděsí,
nuž, projdi rychle
a spusť se po nádherném copanu zlata,
to byl střed země
a střed bolesti.

Uvidíš zázrak na prahu země protinožců,
světélkující roubení studny,
kulaté oko —
nový zrak.

Toť laterna magica podzemí,
jež na dně studny dívá se čočkou z radia
a prosvětluje si zem —
hle, cihlová řeka
s korábem jak mramor
sněhobílým,

labuť podzemí,
zachycuješ se kotvou
o křehký talíř měsíce
tam dole,
na nebi profítožců.

Měsíc,
rybí oko,
čočka,
poslední z rodokmene kouzelníkova,
srp,
jenž požíná démantové nebe.

Zpěv třetí

(Jezerní dáma a kouzelníkovo mládí.)

Viděl jsem dámu, jak prchá mně v zad i s lasturou větrné loďky,
byla tak nádherná, viděl jsem krev, byla tak nádherná, viděl
jsem krev,

byla tak nádherná, měsíc se chvěl,
když kouzelník na svět pohleděl,
pohleděl,
zaplakal,

a měsíc hned v zápětí rozmávaným srpem
do černých mračen řal —
a večernice rázem
do vody seskočila
a jak vlna jedním skokem
v ženu se proměnila.

Tenkráté ponejprv užíel kouzelník jezerní dámu s rybím okem.

Za sedm roků do světa šel
a po sedmi vrátil se zpět;
tenkrát ji po druhé uviděl
a jal se vyprávěti:

— Já, chudý sirotek
na břehu jezera jsem si hrál.
Marie, Vojtěch a lodníkovíc Jiří
bývali moji kavalíři
a já jejich král.

V noci mne trápil
vždy tentýž ošklivý sen:
za oknem chajdy, jaké už neuvidí svět,
stoletá kočka hrbila na mě hřbet —
vstával jsem nemocen.

Jednou mi umřela
Marie z hospitálu,
nes' jsem jí obrázek z kostela,
nepustili mne k ní, poněvadž měla spálu,
ó, jak jsem zmatený, když bijí hodiny.

Pak jsem se učil hrát
na harmonium,
že mne měl regenschori rád,
dával mi k svačině rum,
já, chudý sirotek,
táta mi utek.

Chtěl jsem být zedníkem na dvoře,
doma hodinářem,
když se pec nad kamny otevře,
hned zase kominářem.
Kalamajka mik, mik, mik,
oženil se kominík.

A zatím jsem madridským vozkou
a číšníkem v Londýně,
přestonav nemoc, tu mořskou,
dal jsem se k marině.
Pařížská děvčátka, vás mám rád,
umíte naznak milovat.

V žaláři Petrohradu
vlekou se těžké dny;
co jsem měl dělat z hladu,
tož chytám v Botiči okouny,
já, chudý sirotek,
na celý svět mám vztek.

Něco mne přesahuje
a něco mně chybí.
Jezerní dámo, co mně chybí?
Z očí vám hledí ryby. —

A na ta slova,
jak vlnka pomine se vlnou,
zmizela jezerní dáma
uprostřed vlnek pod hladinou.

Zpěv čtvrtý (Revoluce.)

1.

Zelený stůl podpíral ruce staré vláde,
patnáct tisíc revolucionářů stálo na barikádě.

Podivuhodný kouzelník v šatech kamelota
čte na rohu ulice kde jaké noviny;
— Soudruzi, do boje, hřměla revoluční rota
se starcem v čele, jež kryly už šediny.

Tu tam jsi viděl čapku na šišato,
ženy šly s konvičkami, jak do práce.
Četl se **manifest**: — To každému z nás budiž svato,
hej, soudruzi, urá na zrádce!

Kamelot nespustil oči s manifestu:
— Nemůžem ztratit nic než svoje okovy,
tož vari z cesty, chlape, já chci mít také volnou cestu!
Revoluci? Vyhrát? Ty se opovažuješ pochybovat? Kdo to ví?

Dejte mi zbraň, ať mohu také stát,
největší kokardu mně dejte udělat,
něco mne přesahuje a něco mi chybí —
a komunistický manifest, ten se mně strašně líbí —
největší kokardu mně dejte udělat —
s bohem, s bohem, s bohem —

A než se revolucionáři nadáli,
dva chlapi velké koše zvedali
a kamelot před nimi, raz a dva,
jak generál sešnině tempo udává
a vytahuje z koše kokardy
a volá pln boha a smíchu:
— Vojáci, soudruzi do gardy! —

A od vojáka vojákovi
kamelot rudou kokardu připíná
a bodáky napřažené k boji
padají na zem jak jiskry z komína
a celá barikáda volá: — Tak přec, čert to ví,
ztratili jsme okovy. —

A než se z křiku vzpamatovali,
kamelot sedí zas na rohu,
čte kdejaké noviny a všecky oznamovaly:
Diktatura proletariátu,
všichni a žádný,
ztratil se kamelot, však nehledejte ho,
nových presidentů nepotřebujem
a občan z něho bude
tak, jako tak, řádný.

2.

Šestiboké obličejě svítlen
 jsou bledší než jindy samou radostí.
 Sovět byl ještě téže noci ustaven
 ve družném přátelství a v tichosti.
 Nevěstky odvádějí domů pravé milence,
 pomáhajíce rodičkám na ulicích převazovat kojence,
 neb od zítřka začne pracovat každý, jak může a jak se naučil
 a není těch strašných peněz a není pánů a vojsk, a není už ani
 kokardy, o nichž jsi včera snil.

Co bylo, to pochová zítřejší nové ráno,
 co jest, to platí a budiž ti sebou samým odevzdáváno,
 co bude,
 to vyřkly už včera kokardy na barikádě:
 komuna volných.

Ze všech zákonů jen dva nové jsou stvořeny:
 Nezabiješ, jinak mezi šílenci ztrávit bys musel svoje dny,
 a neporušíš práce,
 jinak tě budou soudruzi hladem a žízni léčiti,
 abys moh' příští den k práci, jak ku přijímání, hladov a žízniv
 vstoupiti.

Co nad to přikazovaly včerejší zákony,
 toť vlastní tvá přirozenost, nuž tedy vezmi si ji —
 a všichni lidé uvítali tento den v tichosti,
 jakoby nebylo bývalo ani revoluce.

Zaklepeš-li, každé dvéře se ti otevrou,
 sklepení rozbourala se vlastní úzkostí nad sebou,
 z žalářů skladiště kolejnic se stala,
 aby všechny vězně co nejdřív jejich domovům odevzdala,
 jak včera jsi žil, tak můžeš i zítra zas,
 jenom že bez bázně a celý
 a přes noc nové tužby a bolesti se narodí,
 o nichž včerejší lidé ještě nevěděli.

3.

Prapory nevlají, slunce vlaje
 dnes jak po roce;
 pracovat bez pánů věc překrásná je —
 kouzelník pracoval ve stoce.
 Zápach stoky
 rovná se zápachu kanceláře,
 když můžeš po práci dvěma skoky
 v nejlepší oděvu prohlížet nejhezčích soudružek tváře.
 Pod zemí vesel, když pracujeme,
 nad zemí smuten, když zevlujeme,

kouzelník před výkladem ryb
té nejmenší se táže:

Červená rybko pod vodou,
poťkal jsem, poťkal
tvoji sestru náhodou.

Oči, oči,
šedý kroužek vašeho oka
mně povídá, vypravuje,
že moje milá jest šedooká.

Chtěl bych být, chtěl,
řeba jen měsíc nad vodou
a chtěl bych ji poťkat
jen tak, náhodou —

Padá sníh,
padá sníh,
rybek se to nelýká
a žádná z nich kouzelníkovi,
žádná z nich
ani slůvka neříká. —

A před výkladem sádrových panen
kouzelník znovu se ptá
a s vyjevenýma očima
hledí jim na ústa:

— Kdyby byla při mně,
věděl bych, kterak se otázat,
ale, že si jen vzpomínám,
je to mramor, je to mramor,
čeho se ptám.

Dešť padá, dešť padá,
z myšlenky je jen nálada,
z nálady smutný dešť,
a když už nepřítel není,
člověk sám na sebe padá.

Zpěv pátý (Láska.)

Mezi dvěma útesy, jak v kolébce čaroděj spí,
všecko je zhuštěno ve snu jak mrtvola pod rakví.
Byl to zas tentýž ošklivý sen:
Za oknem chajdy, jaké už neuvidí svět,

stoletá kočka hrbila na něho hřbet —
kouzelník probudil se svým vlastním výkřikem.

A na to zavolání,
jak rodička na výkřik dítěte, jež stůně,
vyrojila se, vynořila
jezerní dáma z vodní tůně.

- Jsi to ty, máti vzdálená?
- Nevím co vaše slovo matka znamená.
- Jsi to ty, milenko blízká?
- Nevím, opravdu nevím; mně se jen stýská, stýská.
- Soudružkou mojí byla jsi snad?
- Můžeš mne, jak se ti líbí nazývat.
- Já vás miluji.
- Já vás miluji.
- Vidíš, tamhle jsou mráčky;
ach ne, pohleď, to je jen stádo pampelišek;
vidíš hrobaříka, kterak se zastavil vyjeveně před ostruhou
stračky?
- ach, hledme, to on jde na pohřeb mnišek.
- Ne, vidím jen pavouka;
ten nám z jemných tkanin měkké lehátko usouká.
- Chtěl bych být hrobaříkem,
chtěl bych všechny mrtvé přikrýt jedním víkem,
aby jich nebylo.
- Ach!
- Proč pláčeš?
- Zpívám.
- Ne, to nemůže býti zpěv; vždyť neřekla jsi dosud ani slova.
- To je můj zpěv. Ničeho se mi dosud neudálo.
To je zpěv.
- Zpívej!
- Vidím, vidím, padá sníh.
- Co vidíš tam dole na náměstí?
- Třicet zedníků, třicet bubeníků.
- Pohleď až k nebi vzhůru!
- Vidím; nebe se otvírá.
Bubeníci hrají, všechna okna se v nebi otvírají,
hle, padá sníh:
- Sníh je bílý?
- Ano, hleď, zedníci stojí u oken,
ty bílé vločky, to oni házejí sem.
- Kdo jsi, že si tak lehko na vše vzpomínáš?
- **Pěna.**
Divoké víry mne vzhůru vehnaly,
hvězdy se ve mně koupaly —
mezi dvěma nekonečnostmi ta třetí —.

- Jakou příčinu mají tvoje slova?
 — Neznám příčiny a důvodu.
 — Potkal jsem tedy jen vlastní náhodu.
 Avšak miluji tě. Miluji tě, a neznám;
 viděl jsem nebesa otevřena tvými slovy,
 a země pohnula se v hloubi tvými slovy —
 musím odejít. Náhoda může, já nemohu.
 — Od které doby je tomu, co jsi tak zhřešil?
 — Ach, neptejte se; býval jsem šťasten,
 když soudruhy prací svou jsem těšil,
 a poněvadž se mi čehosi nedostalo,
 teď cosi mne přerůstá.
 — Můj milý, můj krásný, líbej mne tedy na ústa!
 — Líbám, líbám — ach, kde, kde jsi?
 to jen jakoby po tobě v dáli zašuměly lesy,
 pověz mi, pověz, jakého pro tebe užítí jména?
 — Pěna, pě — na —

A z dálky ozývá se tiše

— **Pě** — — **na** ...

— Když byla's při mně,
 nevěděl jsem, kterak se otázat,
 ale, že si jen vzpomínám,
 je to pěna,
 čeho se ptám.

Dešť padá, dešť padá,
 z myšlenky je jen nálada,
 z nálady smutný dešť,
 a když už nepřítel není,
 člověk sám na sebe padá.

Zpěv šestý

(Pohroma. Kouzelníkovy metamorfosy a transposice. Vodotrysk.)

1.

Motorové pluhy hluboce pitvají zemi,
 kříž na rozcestí je bleskem rozražen,
 stín města houpá se v dálce mezi haluzemi,
 u městské brány stojí prázdná drožka před zájezdním hostincem.

Komíny v šikmé řadě zvolna odcházejí,
 dým soustředil se kolem nádraží,
 vlašťovky padají z něho sřemhlav do alejí
 podél jeřábů, přelévajících se jak závaží.

Dům, nekonečná řada oken, samé obličejce,
 toť hospitál, v němž denně na sta lidí umírá,
 hlad v ústních koutcích se ohyzdnými strupy směje
 a jediná smrt dokořán oči otvírá.

Kouzelník zapomněl opět na své hoře,
vmísiv se mezi soudruhy,
na poli, zpustlém neúrodou, mlčky oře,
v továrnách mlčky obsluhuje soustruhy.

Tak octnul se u dveří nemocnice:
— Soudruhu, lékaři, dej práci, já jsem zdrav —
nemocní tuhnou pohledem jak uhašené svíce,
na nosítku je deset přelomených hlav.

Kouzelník vstoupil do pitevny,
nazelenalá těla osvětlují práh:
jak je ten život strašně levný,
když ho tak člověk vidí na márách.

— Revoluci jsme vybojovali,
náhoda lásku odnímá,
náhodě štěstí jsme obětovali,
náhoda soudruhu zde hladem hubené břicho rozdýmá.

Což nemožno jí ubránit se,
či snad jsou slepé oči člověka,
anebo má své tajné skrýše
a chodí k nám až příliš z daleka?

Něco chybí
a něco přesahuje,
kouzelník proti náhodě mrtvoly organisuje,
a ony hníjí dál přec jak na souši leklé ryby.

Kouzelník od mrtvého k mrtvému se kloní,
to není život, ty údy malátné,
a na každou otázku jen zubaté čelisti zvoní:
Vícekrát ne.

Vždycky se zdálo, že smrt je páka,
již člověk otevřen o jakési tajemství zbohatne,
a zatím na každou otázku bezzubá čelist kráká:
Vícekrát ne.

A kouzelníku, jenž tupě se k mrtvolám sklání,
nejsou ty kosti už pranic posvátné,
jak by v nich života nebylo nikdy ani,
když nutno teď říci: Už vícekrát ne.

2.

V bronzovém lese divoké feny řvou,
skleněná rybka tam pluje pod vodou,

dvě skály tu stojí jak sedadla z křišťálu,
kouzelník obnažen usedl na skálu.

Bronzové haluze nad hlavou sténají,
feny se v nažloutlém kapradí mihají,
kouzelník vykřikl, hlava mu poklesla,
tělo jak v horečce choulí se do křesla.

Vlastní zvuk ozvěnou z dálky se posmívá:
— Chceš-li být živ, shnij za živa, za živa,
tělo se rozpadne, moudrost však musí zbýt,
chceš-li ji poznati, za živa musíš shnít,

za živa musíš shnít před svýma očima —
hle, život v sedmi proměnách začíná.
Z mraků je smutný dešť, z myšlenky nálada,
a tělo k sedmi předkům se propadá:

I.

Hle, to byl pravý kouzelník,
jenž takto cestoval.
První cesta končí
u smrtonosných skal.

Sasanka

Toť gronská zem, to ledy jsou
a loď se propadla —
kouzelník holí černou tvář
v hlubinách zrcadla.

A gronští obyvatelé
na honbu velryb jdou,
první rána třeskla
u lodi pod vlajkou.

V průvodu mužů jiný muž
a stejně okován,
seveřané mu postaví
na mořském břehu stan.

Dva roky dlel tam kouzelník
vždy šťasten víc a více,
až jednou zemřel s přáteli
na černé neštovice.

II.

A ledovec ho uchvátí
a pluje v širou dál,

Vodotrysk pod zemí

do kaňonu se sřítíl s ním,
aby ho pochoval.

Kabely hučí pod vodou,
a mrtvý živ chce být,
tož v sochu Budhy proroka
se musil proměnit.

III.

To byla Zadní Indie
ta divukrásná zem,
kastovní muži v šarlatu
se klaní před bohem.

Krápníková síň

Kastovní muži bez srdce
a pýchou je jim bůh,
ten dal jim kolem majestátu
začarovaný kruh.

A černocho, ježž viděli
v blízkosti sochy jít,
pro neuctivost k bohu dají
za živa upálit.

A bohem byl jen kouzelník,
veselý héroj z davu,
jenž neměl nikdy řádné úcty
pro pomazanou hlavu.

Bronzová socha se kymácí
a padla do prachu,
z jejího nitra vystupuje
armáda černochoů.

IV.

Světlem táhnou černoši,
raz dva,
světlem táhnou černoši,
válčit, jak se přísluší.

Uhelný důl

Dolem táhnou horníci,
raz dva,
dolem táhnou horníci,
ženy slouží v márnici.

Denně horník umírá,
raz dva,

denně horník umírá,
žena rubáš ušít má.

Když ten rubáš ušila,
 raz dva,
když ten rubáš ušila,
smrt je všecky zkosila.

V srdci měli nenávist,
 raz dva,
v srdci měli nenávist,
kdo dá malým dětem jíst?

V srdci měli žhavý troud,
 raz dva,
v srdci měli žhavý troud —
šachta hrozí vybuchnout.

Vybuchl důl za dolem,
 raz dva,
vybuchl důl za dolem,
město lehlo popelem.

Pomstili se horníci,
 raz dva,
pomstili se horníci,
ženy rodí v márnici.

Pomstili se černoši,
 raz dva,
pomstili se černoši,
jak se lidem přísluší,
 raz dva,
 raz dva!

V.

(Intermezzo.)

Světélkující roubení studny
jak signál uprostřed podsvětníci hlubin chtěl bych vztýčit,
zlatý horizont, když slunko již nesvíí,
anebo alespoň vlastním svým prstem ukázat na východ k Moskvě
a pak se rozejíti
po všech koloniích
podél tichého oceánu.

V nějaké prérii
viděl jsem Evropana vedle mulatky
a kolem dokola pěníla se jen kukuřičná zem,

slyšel jsem polibek a několik oddaných slov nevyslovitelné řeči
a koberec, protkaný mandelinkami.

A viděl jsem postiliona,
kterak chvátá k nim s fotografií mé země
a hvězdy se rozehrály jak cymbál nade mnou
a viděl jsem hvězdu nové oddanosti,
světélkující roubení studny jak signál
uprostřed podsvětních hlubin se týčit.

VI.

Teď byl to indiánský šik,
viz péra volavčí,
podivuhodný kouzelník
jde v zadu s Apači.

Nový zrak

A Fairbanks chytá do lasa,
co padne do cesty,
Apollinaira, Picassa,
mé svůdné fantasty.

A Chaplin veze milé dar
na motocyklu,
zrcadlo, hvězdu, kaviár,
všecko, co je k jídlu.

Od pásma k pásmu hemží se
jen samé výlety,
dnes básně mají oblibu
jak včera kuplety.

A básníci už neprosí
za chudou prebendu,
ti baví se jak černoši
při řvoucím Jazz-bandu.

VII.

A kouzelník si vzpomněl zas
na svoje nemocné —
nad celým světem zaznělo:
Už víckrát ne.

Mramorová loď
a měsíc

Na malomocných ostrovy
se rychle odebral:
Ať kvetou hvězdy na hnoji,
do šlITU sobě dal.

A všichni lidé čekali
na vykupitele,
a karavana smrti jde
jak ve snách nesměle.

Tok Amazonky modrá se
jak svůdná Loreley
a vábí, táhne do hlubin
a dole má svůj ráj.

Dole je mramorová loď,
královna podzemí,
v té uzdraví se v jeden ráz
nejtěžší nemocní.

A karavana smrti jde
vždy hlouběj po vlnách,
v lodi je zcela jiná zem,
jak přestoupil jsi práh.

Mramorová loď odplouvá
vždy hloub a v širou dál,
na spodním nebi měsíc je
poslední hospitál.

Hospitál mrtvých na věčnost,
ráj těžkých nemocí,
kouzelník nad mrtvými bdí,
ó, měsíci můj, měsíci!

Na zemi Fairbanks chytá dál,
co padne do cesty —
Picasso, Apollinaire,
píseň je na konci.

3.

Podivuhodný kouzelník okem měsíce
naposled pohleděl na zem.
Je ráno; pod ním se budí ulice,
všecka okna se otvírají jedním rázem.

Uprostřed kulatého náměstí
fontána s tygřicí vodu k nebi plivá,
kouzelník na vlastní zkamenělé tělo pohlíží,
jezerní dáma v podobě tygřice na jeho prsou odpočívá.

Z jedněch dveří vyjel postilion v trysku
a zaslechl úryvek vodotrysku,
jenž zpívá:

Z hlubin k nebi
a z nebe k hlubinám,
od konce do počátku
se přelévám.
A mezi věčným pohybem
náhrobek kolébky mé je zem.

Náměsíí osamělo.
Vidíš jen stařečka o holi s bandaskou v ruce jít
a vidíš, jak blízko se k vodotrysku sklání.
Voda v bandasce zvoní
a stařeček, svlaživ si hrdlo dvěma doušky,
šeptá:
Dobrý den, ach, jak krásný den —
A usednuv do náručí vodotrysku,
zemřel.

Náměsíí osamělo.
Vidíš, jak v ulici otvírá se poslední okno výkřikem,
dívka běží ke kašně
a hned zase s miskou vody
po schodech, vzhůru.

Omývá bledou paní,
jež omdlela.

A paní, jak ze spánku šeptá:
Dobrý den, jak krásný den —
A vzlýčivši se na loži —
porodila.

Zpěv sedmý (Závěr.)

Jednoho večera, procházej se podél nábřeží,
jež bylo ponuré a světélkující, jak fatamorgána,
dal jsem se vésti lucernami,
jež točily se v průjezdech, rozevřených na způsob zvířecí tlamy,
a noc chvatem se přibližovala,
vcházejíc do úderů hodin a do piana,
jež smutně se rozléhalo až na druhém konci řeky.

A sotva jsem se mohl ohlédnouti
po mléčném růženci obloukovek, tvořících v dáli síťový obraz města,
neboť jsem stanul u polozbořené c helny, již obrůstalo jen proutí,
a sotva jsem si mohl uvědomit, že jest útulkem banditů,
spatřil jsem, kterak ztrácí se cesta
pod velikou homolí, na jejichž stěnách týčí se klášter nijak ne-
proslulý.

Tu musil jsem mysliti na budoucnost **Evropy**,
té kolonie, uprostřed níž můj přísný národ
podoben granátovému jablku
na některé z nízkých věží jak bání je vztyčen,
a nemoha domyslit ani suchou askesi neprobuzené jeho
přirozenosti,

zůstal jsem sklíčen,
zatím co o kousek dál na návrší, kde klášter je protkán zahradou,
mihl se obraz měsícem třikrát viditelný
a vše se to odehrálo přede mnou mlčky
jak na stěnách filmového plátna:

Viděl jsem přísnou ženu
uprostřed země s křišťálovým obzorem
a prohled tajemstvím jejich žvlů,
jež řadily se přede mnou jak mramorová sousoší,
viděl jsem roditi se člověka,
vesmír ohraničený hladkou linií kůže.

Viděl jsem dobrodružné mládí
jak harém přeplněný obrazy.

Viděl jsem naději a víru člověka
stojícího na barikádě.

Slyšel jsem tajemství polibku
obletovaného slovy jak řadou barevných motýlů.
Viděl jsem tisíce bakterií v těle nemocného
a kterákoliv z nich, podobna ostnatému kaštanu,
jak vesmír vedla válku
s krunýřovitými šupinami kůže.

Viděl jsem člověka pohrouženého uprostřed umírajících soudruhů
v nekonečnou šachtu dějin.

Viděl jsem volného člověka, jenž podoben bohu,
znásilňoval krystaly staré skutečnosti
v nový útvar.

Viděl jsem život v nespočetných proměnách
a blahorečil lidské touze
hnáti se za novými hvězdami,
jež postupně rozžehovaly se a shášely
za skleněným výkladem noci.

Ráno se přibližovalo na náměstí
a já pod kašnou odkládal uskutečněné tužby
jak odkládá stařec nachové svoje tělo —

a z rozšířených očí mlékařek
četl jsem nové povinnosti rodícího se dne,
jež vyvstávaly přede mnou jak nedokončené odlitky,
abych je zbarvil hořlavým štětcem svých víček,
jež přivíraly se k dosnění zahlédnutého.

Jda probouzející se ulicí města
uprostřed **Evropy**,
předčítal jsem si nahlas rudá návěstí,
jež v sedmi jazycích opakovala týž příběh
o přátelském stisknutí ruky na potkání.

Přísně zamžená okna továren
měnila se mi ve volné sdružení zasněných očí,
za nimiž naklonění nad pohybem ozubených kol
organisují dělníci svůj sen v novou hvězdu volnosti.

A zůstal jsem státi nad svou prací
jak strojník nad kotlem, v němž stoupá vařící olej,
a když už ručička na vodoměru se zastavila,
ozval se prudký výkřik sirény
a já, odcházeje mezi halenami železných lidí
dokončil jsem svou báseň.



RUSKÁ VÝTVARNÁ PRÁCE

ARTUŠ ČERNÍK

Hodlaje psáti o umění trochu informativně a více stranicky, neváhám se přiznati, že nechci klást svrchovaného důrazu na toto slovo a pestrobarevný jeho pojem, nechci je vyzvedati na úkor té skutečnosti, jež řinčí v ulicích, směje se v člunech, duň v továrnách, kvete v alejích a roste na poli; nechci zvedati umění nad život. Chybou našich dnů není přece dokonce, že by se zanedbávalo umění, ale že je spíše znešvařováno, že je milováno jako cetka; není již **potřebou**, není ho **k životu** třeba. Není se třeba radovati, najdete-li dnes v salonech obrazy nudit, není třeba usuzovati z Lucemburských nocí, které vás vítají na mahagonovém stolku v jemné vazbě na vítězný vývoj umění, význam v životě. Třída, jež kupčí lidmi a shromažďuje poklady, ničí v nás víru, že se tvoří dobře, prospěšně a čistě. Třída, jež žije bez práce, bez ideje, bez prostoty, ale se všemi zvrácenostmi mozku, nemiluje než zvráceného umění. Kterak možno věřit, že se s pádem této třídy nezřítí jednoho, hodně blízkého dne, jeho umění. Milují-li se dva neřživci, zrodí spíše trosku k své podobě než svalnatého dědice. Živoření těch, kdož utrácejí bez vzpomínky poslední karty své existence, živoření den ode dne hrůznější, nemohlo vydati na svém sklonu než kulturu dutých, falešných, hnusných obsahů, ať už tvarů jakýchkoli. Myslíte ale, že my mladí se zastavíme nad touhle propastí, smutní negací, zoufalí, rozpolcení, omámeni jedovatým dechem? Salony nás neuvítaly, ale ve předměstské světnici a venku na pastvě se čtly divoké romány, děti žili s Doniphanem na pustém ostrově své Dva roky prázdnin, Dvacet tisíc mil pod mořem bloudili dva kluci, dva bratrance šli hledat k Severnímu moři Zlatou sopku, Alšův obrázek se líbil sousedkám na zimních přástkách a hle, nejen že tyhle počestné pasačky hus, učedníci z dílen, kluci ze čtvrté třídy, vazačky ze žitného pole žili skutečným životem, oni potřebovali a zalíbili si umění. V takové umění, které by bylo potřebou jako krajíc, jsme uvěřili, a proto, nechtějíce pro ně víc než zasluhuje — vždyt jeden z vás má raději výlet do skal a jiný drobný vynález, na němž pracuje — sdělíme s vámi stejně věcnou rozpravu, jako revolučně zaujaté poznámky.

Měl bych ještě říci, proč mluvím o Rusku, abych potvrdil správnost vašich předtuch. Ne snad proto, že je Rusko problémem, že je tajemstvím, že je sporným bodem protichůdných zájmů dvou obecností. Pro mystika, blázna a nevědomce budiž problémem. Sami sobě nebudou do smrti pevní, lidští a jasní. Začínající chladnou analysou končívají tím, že oblékají soudcovské hávy, vyslanecké úbory a rády, věci, jež sluší bezelstným dětem. Opírajíce se o rozum, nevidí, ale dohadují se. Nevěří, že by z krve rostly nové zásady. Pláči nad soumrakem, ač je bílý den. Pochybují, cit je opouští, slepnou. Ovšem i my címe tajemství Ruska. Ale to snad ani není vhodné slovo. Je-li nám odepřeno nalézt někde nad planetami pevnou klenbu, v Rusku jsme na pevné zemi, ba v Evropě s jejími velkoměsty, bulváry s citadelami. Rusko, toť země, kde prosté tajemství zápasu dvou tříd, dvou typů lidí, spěje k radostnému řešení. Vzduch je tam čistý jako ráno, kdy přicházejí dělníci, aby stavěli započaté zdi.

Všechny snahy nového umění a nové kultury přesvědčují člověka, že jejich hlavním rysem bude maximální potlačení vnějších národních rysů, že kulturu — hrubě řečeno — počíná ovládati duch mezinárodnosti, že se umělci sdružují bez ohledu na hranice území, kde stála jejich kolébka, ale co je pro nás podstatnější, že i rysy a duch jejich díla prozrazují vždy zřejmější shodu, blízkost a jednosměrnost.

Připustíme-li hypotézu, že svět, svět Evropy, ostrůvků Polynésie stejně jako New-Yorku a rudé Moskvy vstoupí do doby mezinárodního přátelství po vyplenění kapitalistického býlí, potlačení a překonání kultury impresionistické, humanistní, individualistické, stojíme v létech, kdy pozorným okem máme přehlédnouti a oceniti jednotlivá národní umění, neboť doba dnes je pokládá za skončena asi v tom smyslu jako epochu, jež se stává dědictvím epochy nové, dychtivé, konsumující silné výtežky minulosti, jež sroštuje stařeckosti a všech záporů.

Ruské výtvarné umění v celém jeho historicky známém rozsahu lze nám pojmouti od doby vzniku prvních kijevských chrámů v 9. století až po dnešní hledání malíře Chagalla a sochaře Zadkina jako čtyři pevně určená a charakterisovaná období různých délek, ale mohutnosti, již žádáme od dob a směrů, schopných samostatné existence.

Prvým obdobím je známé staroruské umění, umění typicky ruských chrámů, ikon a fresek, umění, tkvějící kořeny v Byzanci, vymezené stol. 9. a dobou před Petrem Velikým.

Druhým obdobím je doba popetrovská, vyplněná malířstvím, jež Benois definuje jako „obecně evropské povahy“, doba, přejímající kvapem západní umělecké vymoženosti, bohužel však vždy spíše jako cíl, než jako prostředek a popud, doba Řepinů, Veresčaginů, Makovských, Levitanů, Somovů a Koněnkova.

Doba třetí je dána úsilím poimpresionistů, zvaná dobou ruského expresionismu, již ale raději označíme jako kubofuturistickou se jmény Archipenkovým, Gončarové, Kandinského, Rosanové, Kulbina, Burljuka, Anenkova, Jakulova, Puniho, Tatlina a Rodčenka.

Poslední a nejschopnější života, rozvoje, ideových a tvárných možností, je konečně doba radostného, čistého a bezelstného primitivismu, jenž znamená základní kámen budoucí umělecké budovy.

Počátky ruského umění jsou radostné. Odmyslíme-li si všechen hanlivý a povrchní zvuk, který tkví na slově: byzantský a byzantinismus, onu neprávem viděnou zmrtvělost, obřadné gesto, suchou linii, bezobsažnost, objevíme, co vlastně byzantské umění v době, kdy jsou do Ruska voláni bulharští kněží a bulharští stavitelé, znamená. Slovo byzantské umění, umění Cařihradu, zdaleka nevystihuje útvaru, plného prvků nejrůznějších, plodu, v němž se spájí ve vzácnou harmonii mýjící antická kultura, blízká Římu, a vlivy Východu v širokém slova smyslu, Východu maloasijských chrámů, arménských fresek, syrského polychromního stavitelství. Právě tyto složky způsobily, že nebezpečí zániku kultury, která v době rozštěpení dvou říší byla na vrcholu a tím u konce svého rozkvětu a existence, jak vidíme pak v Itálii, bylo odstraněno přílivem ohnivých, orientálských, nevyžitých pojetí, kombinací a představ. Bylo jinde poukázáno na skvělou a stavitelsky i nábožensky pozoruhodnou a mohutnou kopulovitou basiliku, původní a silný projev Byzance, jež navazuje na maloasijský stavební typ. Bylo poukázáno, jak až do středověku žije v byzancké kultuře silný antický kořen, ba jak sama italská architektura se občerstvuje a oživuje východním typem, jak Východ, který se osvěžil neporušenými a jakoby věčnými a nevyčerpateľnými zdroji, převyšuje Západ a zcela určitě dává směr a radu umění třecenta.

Takřka beze změny se budují na Rusi prvé byzancké chrámy a malují byzancké fresky. Hned v kijevské době vzniká r. 1036 katedrála sv. Sofie, kde se také vyskytuje v Rusku neobvyklý v záp. smyslu obraz Matky boží, 5metrová monumentální mosaika, lesknoucí se a třpytící ztemnělým zlatem. Pohled na prostorové vyřešení chrámu uvede nás už v těchto počátcích k pochopení mimořádného, od západního longitudinálního obrysu silně odlišného typu: máte-li na př. v západním gotickém chrámu pocit k nebesům vypjaté vroucnosti, duchovosti a nábožného pohybu, pateticky vznešené soustředěnosti, uniká vám v ruském chrámě bod stavby za bodem. Mluvíme-li o jednotě i v ruské katedrále, rozumíme jí jednotu organických částí, z nichž každá sama o sobě je vzorem propracovanosti, sevřenosti a souzvuku. Tento šarádovitý a přece logický a jasný tvar ruské chrámové stavby nás ostatně provází celým vývojem staroruského umění a dosa-

huje vrcholu v tak zv. moskevském baroku. Chrám je ostatně místem, kde se odehrály také hlavní dějiny ruského starého malířství, přirozeně náboženského. Cesta ruské architektury je pestrá, její etapy jsou příznačně odlišeny a historicky i sociologicky určeny politickými dějinami, sídlem vlády, útvarem ústavy; připomínám tu jen republikánský a časně demokratický princip státu novgorodského, jenž vlastně první svobodně vytváří rysy ruského původního chrámu...

Začíná se bulharskými vzory a učitely. Jimi přichází do Kijeva náboženství, a v byzantském duchu rostou chrámy, obrazy, skvosty a knihy. 13. století s tatarským vpádem smazává dnešního pozorovatele stopy této doby kijevsko-černigovské, abychom našli pokračování až ve svobodné severní republice novgorodské. Sever jeví větší schopnost a sílu komponovati. V architektuře najdete větší nepravidelnost v plánu a v proporcích. Sloh se zjednotňuje, apsidy se zmenšují, až zbývá jediná apside. Mohutní kupole. Škola pskovská obohacuje ruský typ chrámu o další detail: zvonici, která je pak přejímána celou Rusí, aby se stala zdrojem znamenitého zvonařského průmyslu a zdrojem nejmocnějších písní, jež veliká města slyší. Slohem pro sebe, jehož jméno a znaky znamenají pro nás bezprostřední stupeň vrcholícího vývoje chrámové stavby, je sloh vladimírsko-suzdalský. Dvě stavby bývají jmenovány a reprodukovány: v polích Vladiměře ztracený elegantní kostelík Pokroň-na-Nerli a vladimírská katedrála Demetrioiva. Jejich půdorysem je stejnoramenný řecko-ruský kříž, vkreslený do čtverce, na východní straně porušeného apsidami; jejich snahou je působiti svislou, jasnou a prostou vertikálou, úsilím po útlosti, uhlazenosti a obrysové působnosti. S nimi se pojí nerozlučně představa první staroruské plastiky. Zdi těchto a fasády jsou pokryty dekorativními ozdobami, reliéfy, pracovanými v kameni, obrazy figurálními nebo ornamentálními. Jako všechno ostatní výtvarné umění tehdejší Rusi, jsou podrobeny myšlence stavitelově a slouží oživení plochy, často však s neplošnou intenzitou samostatné plastiky. Lze tu právem souditi co do komposičního sjednocení na střetnutí a působení živlu byzanckého a románského, jenž obohacuje stěnu, těžko by však bylo upírati originality umělcům v kraji vladiměřském, kde, jak píše F. Hallová, byly ještě před krátkým časem osady a vsi, jež byly osazeny výhradně sochaři, malíři ikón a dřevorytci, nositeli uměleckého citu, jenž inspiroval celé ruské lidové umění selské. Doba Moskvy, 15. století, znamená pro nás vyústění staletého úsilí o mocný chrám, důstojný svérázného lidu a tam v předvečer doby, jež přinese ze západu typ stavby, který bude přejat a nevytvořen ze základu znova, můžeme opustiti architekturu, abychom shrnuli dílo malířské.

I v malířství jsou zpracovávány byzancké příklady. Kroniky 14. století jsou plny zmínek o nových freskách. Severní území přináší do obrazu plno plodných a vážných myšlenek. V 15. století

začíná vyrůstati novgorodská malířská škola, **ikonopis**. Vznikají náboženské obrazy, vytlačené zcela teprve v 18. století obrazem světským. Vývoj záhy předstihl staré a strnulé, myšlenkově i technicky povrchní obrazy. Dostávají duši tyto ikóny, malované na dřevě, barvami, jejichž odstín i příprava svědčí nám dnes o řemeslnících houževnatých a umělcích citlivého ducha, a stělesňují, co bývá označováno náboženstvím ruské duše.

Časem vyrůstají mimořádné a silné individuality malířské, jež přinášejí do díla kázeň, monumentální síly, jedinečnou ja-drnost. Mezi všemi největším zjevem byl **Andrej Rubljev**, vedle mistra Dionysia.

Čas zničil a vyhladil Rubljevova díla; díla jednoduchá, jasná a souladná jako nebeský pramen, jak nadšeně píše o něm historie. Známe toliko jeho Trojici a z té smíme věřiti, že jemu jedinému se podařila syntéza staroruského malířství. Byl prý ruským Fra Angelicem, jsa také mnichem, jsa jeho současníkem, jsa také slaven jako světec po smrti. Jeho zásluhou je, že v obraze ideově shrnul hluboký a vroucí cit věřícího a nábožného lidu jako celku, vyřešiv komposičně ruský obraz jako prostředníka mezi východní ornamentální plošností a západní hloubkou. Neboť ruský obraz dožil se lineárního uspořádání a dynamické vyrovnanosti. Co do barevnosti jsou staroruské ikóny živoucí velepisní. Vyjadřují radost, zvučí jí. Barvy planou a žhmou, jsou kladeny vedle sebe jako mosaika a přece podivuhodně splývají.

Co učinila doba s ruskou architekturou, již časem přibývalo na početnosti a přesnosti, učinila ponenáhlu s malířstvím. Jeho nesmírnost, neprostorovost, či lépe mimoprosťovost se sužuje. Západní světské umělecké proudy vnášejí v 17. století nahou postavu do malířství. Hubené postavy a exaltované tváře mizí a pokus o malířské vyjádření světského, dosud neopřeny o zkušenosti a slabý, způsobuje oslabení techniky. Církev sama sráží k zemi ruku malíře, jenž usiluje o sesvětštění obrazu, a pomáhá tak k moci „škole stroganovské“, jež formální a barevné zkušenosti minulosti udržuje ještě nějakou dobu při životě.

Umělé vítězství tradiční malby se brzy končí. Překrásné svaté obrázky, malované rukou lidu, pravé lidové umění, bohaté naivními nápady, vyrůstá koncem 17. stol. Příběhy z Písma a Apokolypsy, ale také z prostého světského života, z prostředí lidských ctností, křivd, špatností si promítají na obrázky, aby daly výraz své pokoře, bázni, úctě a hluboké náboženskosti, jíž lid rád bez přetvářky a s líbeznou básnickou nadsázkou projevuje.

To je poslední slavná doba, jež — bohužel jen na krátko — ozářila ruské umělecké nebe, aby po staletích v pracích dnešních primitivistů bylo v ní radostně a nadějně pokračováno.

Neboť ostatní doba, zvláště pak Petrova je dobou vření, kolísání, nápodoby a bezradnosti, jež se končí oficielními úspěchy

přineseného západního malířství, které vyplnilo dobu předkubistickou s více nebo méně šťastnou náhodnou výrazností.

Andrej Matvejev a Ivan Nikitin jsou první ruští umělci, kteří slouží snaze Petra Velikého, přinést do Ruska evropskou rutinu, úroveň a světskost umění. Pro počátek XVIII. století, kdy car nešetřil prostředky na západní stavitele, kteří z Petrohradu učinili moderní a mondénní protiklad Moskvy, staroruské a orientální, pro dobu Alžbětinu, jsou přímáčné chvatné snahy naštěpovat na ruský kmen francouzské, nizozemské a italské rouby. Venkonce m ovládá umění Akademie, konvenční portrét. Co vynořilo povšečně rokoko: hříčka, pudr, anemická mdloba, to se stalo předčasně údělem malířů, povětšinou bez vzletu, bez geniální myšlenky. Bylo by křivdou nevyjmouti malíře, jemuž se podařilo namalovat několik málo obrazů z velkoměstského života bez znalosti realismu: Aleksejeva.

Smysl této doby netkvěl než v touze dozrát ke klasicismu Raffaela, Poussina, Davida, Ingesa. V této touze se utápí řada umělců, často dobrých kreslířů, kteří pracují na rozhraní klasicismu a romantismu, zůstávající daleko pozadu za ruskými literárními romantiky Gogolem a Žukovským a ještě dále za malíři Delacroix a Géricaultem. Pouta Akademie strhovala umělce, plátna nudila, atelierové komposice, daleké skutečnosti, byly průhledné, postavy prozrazovaly, čím byly: štafáši a dekoraci jako na historickém obraze Brjullovo: Poslední den Pompejí.

Realismus Řepinův a Vereščaginův, mírně tendenční, technicky uhlazený a pedantsky monumentální, byl v své době revoluční, těžko lze pokládati za více než konec vývojové linie malířství přeneseného a odpozorovaného.

Ti, kteří první odbočují a probírají se z ospalosti a omámení zatuchlými vzory, jsou malíři, kteří lásku k Západu a jeho znalost doplňují jistotou a odvahou štětce. Polěnov a Vasněcov, tento malíř rytířských a pohádkových výjevů, položených do ruských nížin, nalézají ve známém ruském krajináři J. Levitanovi důstojného umělce, podobného Daubignymu, umělce, vědce, badatele a básníka ruských podzimů, jar, přírody zádumčivé, mlhavé, plné lesků, světél barevných a stínů. Něstěrov, Šerov a Korovin, z nichž první má krajinu za dekoraci pro svá náboženská vidění, Grabar, všickni krajináři, ilustrátoři a divadelní malíři A. Golovin, Bakst, Polěnova, Bilibin, jakož i chladní a ilustrátorští Vrubel a Gomov znamenají dobu přechodu, a tu a tam snad příznaky pracující síly a zdraví, jež bude mít moc v nejsilnějších experimentech vybití radost a rozšíří obzory ve smyslu nejširším.

Byla to vlna impresionismu; umění, které prvé rozrazilo tradiční a klasickou formu výtvarného umění náznakem, záznamem,

skvrnou a vibrací, vlna umění, které dozrálo v těžké květy kubo-futurismu, jímž bylo dovršeno, jež začíná nový řetěz umění Ruska.

Přes **Borise Grigorjeva**, jehož temperamentně vržené linie perokresby připomínají van Gogha, přes N. Sapunova, Sarjana, jehož krajiny svým přímým rozvržením ploch světlých a temných znamenají počátky hlásící se synthesy postimpresionistické, Ilju Maškova a úpadkového Javlenského, zprvu epigona Matissova a později stoupence absolutního malířství, ocitáme se rázem u umění, jež široce a lhostejně se zove ruským expresionismem.

Umění, které dbalo akademických pravidel, vstupuje rázem do prudké oposice, ohlašuje současně mluvčími protilehlých táborů boj všemu starému, na jedné straně dožadujíc se pro sebe výraznosti a největší hmotnosti, na druhé pak vnitřního obohacení a zduchovnění.

Máme-li na mysli směry a umělce, kteří „revoluční“ ideu obrazu provedli tak důtklivě, že jejich dílo bude generacím výstrahou neukázněného úsilí, zanedbavšího primitivní a jediné možné představy výtvarné umělecké práce, jmenujeme Vladimíra Tatlina a Vasilije Kandinského.

V nich najdete dva krajní extrémy bouřící se moderní umělecké mentality.

Vladimír Tatlin. Revoluce proletariátu a komunistického politického, etického a poněkud i estetického nazírání vynesla na povrch řadu umělecky i politicky na levo orientovaných umělců, nebo jen talentů a nebudí údivu, že Tatlin je jmenován moderním umělcem, blízkým dělnické revoluci, revoluci, kterou „konec konců způsobil stroj.“ Neboť Tatlin položil základ, „strojovému umění“. Dřevo, železo, piliny, sklo, šrouby a hřebíky nejsou nedůstojny pro úkol, jež svěřován v umění plátnu a barvám, mramoru, bronzu a žule. Umění má býti trestí doby. Doba je poznamenána železnou pěstí techniky, elektrickou vlnou radiových stanic, materialismem hladovým a výbojným. Život se soustředil do politických shromaždišť. Z těchto skutečností odvodil Tatlin, mladý profesor na petrohradské Akademii, ostatně již v roce 15. pod dojmem kubismu a futurismu začínající s výstavbou „Kontre-reliefu“, nahrazující malířství a sochařství skulptomalířstvím, že doba si určuje materialistická, ba technická témata, oslavu železných kolosů a žádajíc přímé výrazové zkratky, chce být tvořena z materiálu opravového a nefiktivního. Objasňuje hlavní smysl jeho snah známý návrh na monumentální pomník III. Internacionály, připomínající Eiffelovu věž, na jehož vrcholu měla býti umístěna přijímací stanice radiotelegrafická, uvnitř pak v poschodích nad sebou úřadovny Internacionály, telegrafní kancelář, světelný zdroj. Všechny tyto části byly projektovány jako otáčivé. Smysl jeho snah je: býti praktický, polonaturalistický, polokubistický. Jacques Mesnil zorepsal se o jeho umění takto: Ve skutečnosti nevidíme vůbec, v jakém vztahu může býti tohle vše ke

komunismu nebo k proletářskému umění. Tento fanatický podiv pro stroj je rysem silně „futuristickým“ a je odvozen přímočaře od arciprůmyslové civilisace, utvořené kapitalismem v poslední fázi života. Italští futuristé jsou mnohem logičtější než Tatlin, spojující se s národnostním imperialismem a válečnickou láskou k vlasti. Pyrotechnické zpěvy Marinettiho by byly v dokonalém souladu s trestmi Tatlinových strojů.“

V **Kandinském** je zosobněn druhý pól nového malířství, malířství duchovní, abstraktní, bezpředmětné, metafysické. Vasilij Kandinskij, který počal jako nevýrazný a manýrovitý genrista a jako výlučný *l'art pour l'artista* v teorii, v níž se hájil proti útokům, jakoby usiloval malovat tajemnou a mysteriosní hudbu sfér a holou nejetelnou symfonii vnitřního nadšení a vzrušení, stal se Rusku typickým revolucionářem—fantastou, umělcem duchovní mátohy, více aristokratem než logickým a občanským malířem. Nejde mu než o šlechtickou a nadplebejskou fantasií barev, neznámou privátní hru, barevnou vlnu, o mystický a ir-reální obraz, jehož techniku lze nazývatí stejně dobře impresionistickou jako pokládati ji za nihilistický výraz expresionistického smýšlení a projádření. V úzké souvislosti byste mohli mluvit o Curlijanisových Sonátách, jež také neobstojí před vaším soudem, jsouce cosi mezi arabskou a dekorativním obrazcem ze štítu nějaké hudební školy, majíce vysloviti hudební fantasií. — Je-li **imažinismus** jen slabým doprovodem **imažinismu** literárního, směru těžko zdůvodnitelného a beznadějného a znamená Malevičova (Lissický, Rodčenko) skupina **suprematistů** vyvrcholení absolutního malířství. Suprematismus bývá definován jako umění simultánní, dobové, temperamentní, dynamické a konstruktivní, tedy jako pozdní a neživá obdoba futurismu Boccioniho a Russolova. Ve skutečnosti nemá z chvatu dnešního světa než dýchavičnost a konkrétnost nenalezne se leda u mrtvé Olgy Rosanové, jež v svých ostrých a lomených kresbách je zřetelným protikladem chudého a „šturmácky“ nezodpovědného Mikuláše Puniho a patrně i Rodčenska, členů téže skupiny.

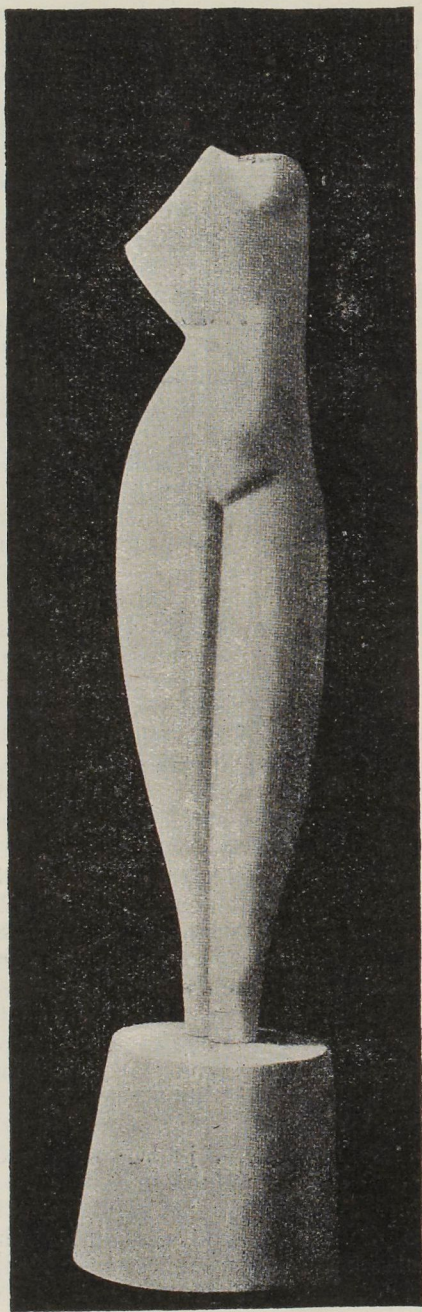
Sotva kdesi v těchto lidech a pracích tkví svými kořeny nová mentalita. Musíme jíti ještě dále a k dalším dělníkům obrazu a sochy, abychom zaznamenali výboj za vracejícími se formálními úspěchy, za zrodem veliké linie, souvislé komposice, melodické a souladná díla, které charakterisují malíře Aristarcha Lentulova, syntetisujícího a vyrovnaného neortodoxního kubistu, Davida Burljuka s jeho kresbami o neklidných, vzrušených a extotických liniích, P. Končalovského, A. Extera, A. Morgunova, malíře bulvárního žánru, Falka, úsečného a křčovitého Kulbina, Larionova a N. Gončarové, rozhodně větších umělců dekorativních a jevištních než malířů obrazů, visionářského velikého a klasického kubistu Filonova, kubistu Jiřího Jakulova, původem Arména, dekorativního umělce na poli divadelním, sochaře S. Konjenkova, který opustil rodinovskou techniku, aby šel za mo-

numentálním a patetickým slohem, jakož i další ryzí kubisty: sochaře Alexandra Archipenka, jenž kubistickou plastiku učinil nesmrtelnou, vyrovnav se s ní mužnou prací, dovršiv tvárný proces až k mezím zralosti, čistoty a uhlazenosti, a tvůrce známého Bakuninova pomníku: Koroljova, a pařížského Lipšice.

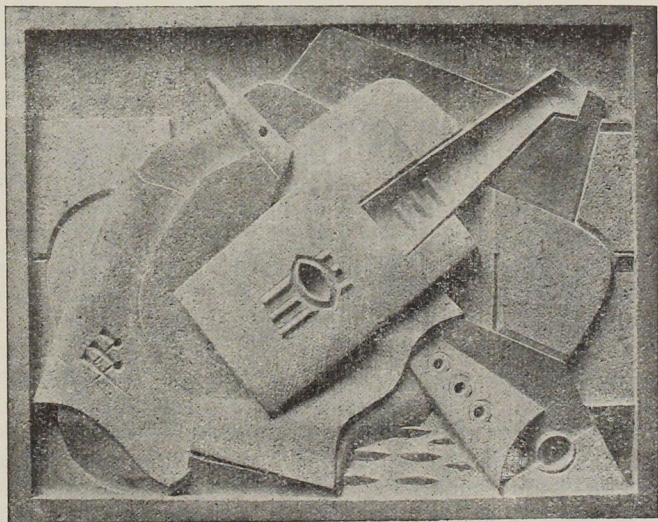
Pozorný zrak postřehne v krátkosti, že celá tato skupina nedala nám velikého obrazu, že nad všechny obrazy zasluhuje si pozornost malířství odvozené, dekorativní, ilustrační a jevištní, jak je charakterisuje práce tvůrců ruského baletu v Paříži: Natalie **Gončarové** a Michala **Larionova**. Gončarová přivedla zajisté ruskou vrozenou lásku k bohaté barvě, pestrosti, kroji, orientálnosti a hlavně k divadlu, tanci, pohádkové a slavnostní fantastické hře k největšímu možnému rozkvětu. Jsouc znamenitě obeznámen s konstrukcí a rázem, zvyklostmi a možnostmi scény, postavila divadelní výpravu na nový malířský, architektonický a krojový základ. Mluví se bez nadsázky o užívání hýřivé koloristiky starých ikon v jejich jevištních pracích, zdobených omalovanými nástěnnými stylisovanými květy. Její španělské kroje a kroje, jež v záhybech ukrývají těžká malovaná okvětlí a lístečky, kroje ze dřeva, kůže a kovu, často nejpodstatnější část hry: tance, baletu, jsou z nejceněnějších plodů dekorativní práce, jež Rusko dalo světu v hračce, loutce, ilustraci

Lze-li těžko a bez nadřeni hovořiti o malbě, razí si sochařství **Archipenkovo** cestu světlu a významou. Archipenko, který na Západ přinesl síly umělce neporušené země, přijal rychle za své výtěžky konstruktivních snah výtvarných. Exotické sošky, plastika Orientu, Picassovo prolínání a převrácení hmot, vůle k zdůraznění objektivních stránek věcí — dosti dlouho výhradně lidských a to ženských krásných a vyzývavých těl — vůle stejně po novém plastickém obraze věcí až dosud popisovaných, Rodinem a jeho následovníky okrašlovaných a věnčených, jakož i vůle po zachycení lesku duše v člověku, to vše se uložilo do jeho práce. Úcta k hmotě, již vrací něco z její syrovosti a panenskosti, rozleptání, kubistické znepravidlenění sošky, do níž přináší za prvé šíří skutečného života (staví stůl s lahví, nakloněnou desku židle se dvěma nohama do svého plastického obrazu) a po druhé rutina ruky, již cvičí na nevidaných problémech, konečně pak časem uhlazenost, čistota a zvládnutí až klasické. Smyslná vlna, sexuální řeč a rytmus vracejí štíhlým, vyobleným, zhuštěným a jindy pohodlně rozloženým postavám dech života, jenž unikal z opozděných a nepůvodních realistických plastik. Jeť Archipenko vůdčí postavou mezi kubistickými sochaři: Lipšicem, Laureensem, Csakim a Brankussim. Je dělníkem neklidným, jenž prudce a často zaměňuje svůj styl. Taková archaisující podobizna Kameněnové, pomalovaná kubistická skulptura „Paní s vějířem“ ze dřeva, skla a z kovu, negativní plastika „Stojící žena“, malovaná plastika „Zátíší“, jež značně rozšiřuje tematický repertoár sochařství a předpovídá budoucí šířku nových plastik, které se odváží vytvořiti snad i krajinu,

ALEXANDER
ARCHIPENKO
(BERLÍN)



město, široký a živý výsek z davového života, nějaký moderní Betlém, jak to uměli řezbáři z lidu, svědčí o umělci neobyčejné vůli, důkladnosti a modernosti. A přece své přátele a spolu-bojovníky bychom volili jinde. Neboť je těžko věřit, že tento umělec, který tvoří elegantní postavy a jindy negativní plastiku, jež zamlčením má vyvolat jeho chmurný tón kubistického obrazu představy skutečné a dohadované — mnohdy tak čarokrásně domyšlené — pravé tváře a formy věci, usiluje o více než ve světě myšlenky o milostnou nápověď, utěšující a vzrušující rafinovaného věčného milence, „neboť v přání, nikoli ve skutečnosti tkví nejvzácnější požitek,“ jak píše I. Goll v esayi o něm, a ve světě techniky výtvarné o konstrukci nesporně kubistických a pozdně klasicistních forem a metod. Méně rafinovanosti, více dětskosti a bezprostřednosti, více zápasu s hmotou žádá si **nové** dílo a tak ani tomuto umělci nedá za pravdu čas, který zrodil Osipa Zadkina, malíře Chagalla, primitivisty a umělce spíše zítřka než dneška.



JACQUES LIPCHITZ

(P A Ř Í Ž)

Bylo by osudným omylem opustiti zajímavou postavu Archipenkovu a nevymeziti současně typický a názornější profil toho sochaře, jehož jsem právě uváděl vedle Manola a Laurence, a který smí býti pokládán nejen za jednoho z nejlepších známých

plastiků dnešní Paříže: Zadkina, Šany Orlovny, Lučanského, Indenbauma, Sudbinina a Granovského, ale současně za přísného kubistu a opravdového sochaře. Dvě vlastnosti charakterisují toto sochařství, znamenající na jedné straně odstranění staré klacistní vyciselovanosti, fotografické, pseudorealistické a statistické zmrtvělosti a nezajímavosti a impresionistické zdobnosti a vlnitosti, na druhé pak použití barev, které podivuhodně sesvětšují a jako šaty na divadelních loutkách přibližují oku hmotu, jež se stává poutavým vytesaným obrazem. Těmito dvěma vlastnostmi je: primitivní obrábění, sestavování a volba hmot — zvýšení plastičnosti a monumentálního vzezření a účinnosti, tento krok zpět někam až k návykům kamenné doby, tedy pro náš čas, jenž začíná znova a lépe, milový krok vpřed — za druhé skulptomalířství. U kolébky díla **Lipšicova** stojí tedy Picasso se svým bas-relieffem, a to je totéž, jako bychom mluvili o exotických tanečních maskách domorodců z pobřeží Slonové kosti, jež poučily Picassa o možnosti hlubšího a méně přechodného a módního poměru k věcem. Je určitá a hravě objevitelná paralela mezi malířským výrazem Picassovým a sochařskou prací Lipšicovou. Byl to Picasso, který rozříštil fiktivní a plošný obraz a útržky novin a reálnými hmotinami, geometrickými ploškami maloval a modeloval, rýsoval a líčil svá zátiší, aby zvýšil ilusi věci, její obsah, smysl, náladu, jsoucnost. Je to Lipšic, který hloubku věci, linie a modelující plné tvary tvoří architektonický jako bývají ony přírodou postavené sochy na hřebenech hor, kde stojí z kvádrů zbudované postavy, jimž lid dal pro fantastické tvary jména lidských bytostí. Probírajíce se reprodukcemi Lipšicových soch máte přesný dojem, že umělci nešlo toliko o eleganci, ač se tak zdá, že mu nešlo toliko o mystiku, nýbrž o vážné úsilí sochaře jasného programu. Lze říci, že jeho práce jsou pozoruhodné, ba že tato úmyslná ztajenost a uzavřenost dýchá životem velmi houževnatým.

I **Osip Zadkin** je umělcem revolučním, ale zatím co tak mnoho revolučních známek zakrývá v dnešní babylonsky znejasněné orientaci, v nadvýrobě umění pro všechny vkusy a kritická mělká měřítká, jen úlomek ze starých kultur, vybavený hadříčky, barvičkami, novodobou svatozáří anebo jen tvorbu z demolovaného světa: anekdotu, nevěrcův úšklebek, metafysickou hříčku, je Osip Zadkin z mladých lidí Evropy, který uměl natolik zapomenouti na všechny svazky s uměním starým nebo namnoze jen jeho episodami, jeho citovostí, jeho stařeckou přemoudřelostí, jež si bere jinožskou vlásenku, že jeho dřevěné, mramorové a kamenné sošky jsou tak pracným, malým, jasným dílem, ba co více: řemeslnickým chef d'oeuvre, že s ním prožíváte vlnu tvořivého pudu, radost z hrubé a nesložité práce, jaké asi byly v mysli praobyvatele země, který byl ještě skutečným Robinsonem. Ze Zadkinových plastik, takových jeho Venuší, matek a dětí, ostře řezaných hlav, hrubého, flumeného a vznešeného Polibku, Proroka, jemuž podobné jste uviděli u afrického domo-

rodce nebo staroruského sochaře, Budhy a jednoho, dvou svatých skulptur, překypujících vroucností a ohněm, pochopíte lehko, že jde o umělce svěží mysli a že jeho cesta k novému světu

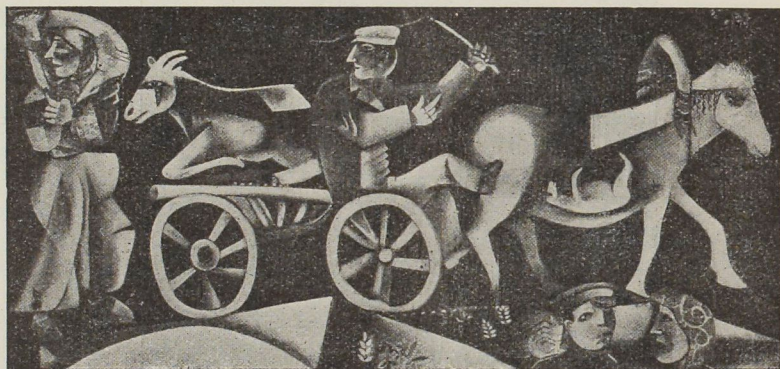


OSSIP ZADKINE

(P A Ř Í Ž)

není z těch, jež v pomyslitelné době vyčerpají svou délku. Kamenný relief, podivná stéla, lidová soška, úcta k hmotě, dřevu, plnému vlnitých žilek, nepoddajnému a dýchajícím životem, i když bylo učiněno plastickým obrazem, síla prostého lidového tvůrce — takové a jiné myšlenky vás doprovodí uměním přirozeným a primitivním, jež je v počátcích. Je mu cizí dokonalost — mimo dokonalost, jež dýchá z jeho kamenných plastických náčrtů —

marně byste hledali krásy, jež není upřímností, krásy, jež není přirozeností. „Nechce dokonalosti, ihned dosažené, chce stvořiti nějakou i za cenu, že k ní nikdy nedojde.“ Zhostil-li se Raynal z části těžkého úkolu na konci své studie slovy, že „paprsků pravdy nelze analysovat, leč jednou uhašených,“ řekl asi totéž jako dodáme-li: Milujeme tohoto umělce pro jeho mládí. Jeho ctnosti vedou neodvratně k zemi revolučního umění, i když tak usuzujeme pro přítomnost více z počínání, jímž obklopuje hrubý materiál, než z obrazové pestrosti, střídání představ a motivů, jež dosud jako u Archipenka se mu zhustily na několik těl.

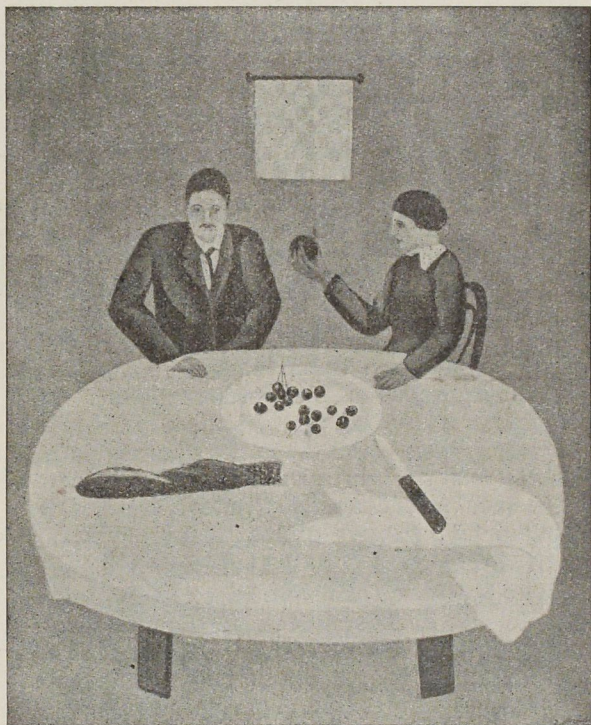


M A R C C H A G A L L

(R U S K O)

V plné šíři rozvíjí se před našimi zraky malíř **Marc Chagall**, který si svými vyzývavými, mimořádnými a barevně nevídanými obrazy získal vedle pozornosti i zásluhu vrátiti obrazu cit, naivnost dítěte, moudrost muže, tvrdost muzíka, lyriku básníka — barvy, kouzelnější ikon, jejichž dědicem se stávají jeho oleje. Jeho zjevu nelze ani z polovice doceniti přibližným výpočtem duševních vlastností, jež se účastní jeho tvorby. Nejde o pouhý dětský primitivismus. Čím vysvětlíte těžkou dumu zobrazených tváří? Nemyslíte-li na vážnou a propastnou hloubku lidí Dostojevského? Nemluví-li v neurčito zahleděný zrak židovského rabína o staletích vyhnanství, jejichž vzpomínka prosvěcuje jednoho z věčných exulantů. Mystické se řadí k živému, „Sfinga“ ke „Květinám“. Miluje více vesnici, velkoměsto, obraz z Písma, představu z rozhraní skutečna a neznáma, kde tkví svým zájmem? Pochopte jeho „Rodinu“, kde žena předčítá muži, maličkému stařečku na jeho klíně, snad dědovi a dítěti a prasátku i kočce

jakýsi dopis, najdete tichý úsměv nad obrazem „U koryta“, v akvarelu „Venkovský život“ s postavami, jež se prohýbají pod tíží nádob s vodou, s houslařem a ženou, jež nese dříví, v „Obchodníku dobyt看“, porozumějte bezprostředně nazíraným idylám vesnice — a měřte vlastním citem jeho lásku k ní.



D. P. Š T E R E M B E R G

Z „IZOBRAZITELNOE ISKUSSTVO“

Velkoměstu náleží jeho „Paříž z okna“ s dychtivou hlavou, jež hledí současně dvěma obličejí na tolik velikého: Eiffelova věž, obrácený vlak a kočka, jejíž hlava se změnila v obličej drahé ženy; maluje „Ukřižování“, vábí ho „Zrození“ i „Smrt“, malované s epickou živostí a rozpětím, s dávkou zdravé mystiky a se smyslem pro reálnost, květnatější než naturalismus. „Chagall jest malířem žánru, ale Chagall jest také visionářem; Chagall jest vyprávěčem, ale Chagall jest také filosofem; ruským Židem a Chassidistou, ale také žákem francouzských modernistů; ale

konečně také jistým kosmopolitickým fantasmem, jenž jako čaroděj fičí na drždadle koštěte kolem zeměkoule a v bouřlivém letu strhuje s sebou nepřehledné množství různých částic, nepřehledné množství různých bytostí, jež se v rojích snášejí na jeho plátne, když přijdou hodiny úvahy a tvoření a když se tekoucí bouřlivý živel chagallovských vidin mění plasticky v postavy a barvy“.*

Co platí všeobecně o Chagallově dravé a hladové lásce k ohromnému světu, již věnuje jako opravdový a oprávněný dědic všech vážných a neohrožených umělců nejmenším záhybům města, tichu a ruchu, snu a skutečnosti, člověku, věci a zvířeti, to platí ve svrchované míře o technice výtvarné. Chagall, jak ho dnes známe po petrohradské a hlavně pařížské době hledá spojení tolika nesčetných a zdravých popudů směrů, z nichž kubismus určitě poznamenal jeho stavbu obrazů. Jeho štěstím bylo, že jeho vroucí a básnický cit, smysl pro proudící a vzdušný život nedal mu zaniknouti někde u stylisovaných zátiší. Jsa malířem dramata spádem a dynamikou obdobných, jaké se zrcadlí v staroitalských obrazech, dal si řád vlastní. Nezná popisného malířství. Mnoho věcí jako v nejdivnější pohádce staré chůvy se uskutečňuje. Hlava bez trupu letí vzduchem. Děvčeti k jmeninám přichází ze vzduchu blahopřáti milenec. Jeho tělo se chvěje jako list ve větru, ale hlava, podivně otočená, líbá děvče na tvář. A jindy perspektiva, citem komponovaná zmenšuje až k nepatrnosti postavy. Těla prosvítají, v dobytčeti leží malé telátko. Barvy jsou svílivé a nové: fialové tváře, zelené postavy. Ostatně Chagall je i výtečný grafik, přísný a výrazný.

Radziwil, Segall, Ševčenko, Anenkov, jsou mu umělecky spříznění. Bylo by třeba, pro úplnost alespoň, jmenovati realističtějšího klasicistu Federa, žačku F. Légera Marii Vasiljevu, braqueovského kubistu Férata, dosud nevyhraněné a často velmi neukázněné a rozmanitým vlivům přístupné umělce: Kremeně, Viktora Barta, Šteremberga, Tereškoviče, malíře v Paříži žijící, jichž práce reprodukuje zajímavá revue „UDAR“, usilující zjednatí spojení mezi ruským uměním vznikajícím v Paříži i v Moskvě a soudobou produkcí francouzskou. Podobný cíl sleduje i berlínský Ehrenburgův list „PŘEDMĚT“, orientovaný spíše ve směru kubofuturistického civilismu a tatlinismu.

Ruská revoluce nestojí stranou vývoje moderního umění výtvarného, ač by se tak zdálo. Rada umělců žije v Paříži a v cizině. Jejich plátny se nekmitá rudý prapor. Postavíte-li básníka Majakovského s jeho „Levým pochodem“ vedle Chagallova idylického „Obchodníka dobytkem“ a měříte-li tendenční pohotovosti, kdo je Chagall? Malíř, jemuž se ztratil svět a jeho zápas? Kořeny života? Chvilé noci? Dřevěné domky? Vojákův zaplžený žal? Sváteční kylice na chudém stole? Stařec z vesnice, který na násvi pojídá svůj oběd?

* A. Efross.

Ruská revoluce nebyla vítězstvím než chudých rukou. Nebyla vítězstvím chudých zrakem, citem a fantasií. Její organisace uvolnila říčky lidové moudrosti. Zavřela paláce. Otevřela školy. Zbudovala Proletkult. Ale to vše by bylo málo, kde by nebylo tvůrců. Umělci dala chléb a uznání. Tím se zachraňuje garda kýčarů, ale jednomu poctivci mezi nimi zahovoří náhle milion koutů důvěrně. Nezáleží přece na tom, žije-li umělec za hranicemi a přece tvoří pro lid své dílo. Nezáleží přece na tom, nekorunuje-li revoluce hned svého umělce. Hlavní je, stihla-li ho za života a otevřela-li mu oči a nové zdroje vidění.

(Z nejdůležitější literatury uvádíme: F. W. Halle: Altrussische Kunst, N. Kondakov: Ruské starožitnosti, Tábořský: Staroruské umění, K. Umanský: Neue Kunst in Russland, Ivan Goll-Th. Däubler: A. Archipenko. M. Raynal: Zadkin, M. Raynal: Lipchitz Ilja Ehrenburg: A přece se točí!! Gončarová a Larijonov: Divadelní album. Izobrazitelnoe Iskusstvo. Grišenko: A. Ševčenko. Boris Grigorjev: Rasseja, Kandinský: Über das Geistige in der Kunst. Däubler: Chagall, Efross-Tugendhold: Chagall a řadu zpráv revuelních i oficiálních).

Únor 1922.



Dětská kresba

JITŘNÍ SMUTEK

A. M. P Í Š A

Hvězdy se lidem vyhýbají.
Je noc a zář jejich nad hlavou se ti třese.
Uprostřed města stojíš, jež marně hromadí hříchy,
aby s úsměvem přišel spasitel krutý a lichý,
revoluce.

Zazpíval pták. Zdá se že svítá.
Jediná prosba srdcem ti zmítá:
lidé, neprobouzejte se.

Noc k tomu je, abys zapomněl
na vše, co včera bylo.
Ale ty, jenž přes celou noc jsi bděl,
teď z jednoho vejdeš přímo v druhý den,
včerejška nezapomínaje, odkazem jeho obtížen.

Ó, chtěl bys být mrtvým, který už klid má,
avšak ocitl se tu poznovu mezi lidma,
a chudší o jejich ranní víru
jsi jako strom osamocený v šíru.

Jiné oči máš než oni,
kdož odpočavše od života v tmách
do dne se rozběhli, křepkost v nohou, v tvářích nach.
Před dvěma hodinami s hvězdami hovořils tu ještě

sám
a potom zazpíval pták, člověk vyšel a otevřel krám
a nyní život se ohlušuje, vozy rachoří, tramvaje zvoní,
je před osmou z rána, proud v ulici strhává tě,
že sotva popadáš dechu,
radost i úzkost v stejném míjí tě spěchu
a ty k životu, k smrti chvátající nezastavíš se u krásy
tohoto květu
a těmto očím nevelneš na dno.

Písaři, šičky, dělníci s motykami a rýči,
cest bezpočet křížuje se tu,

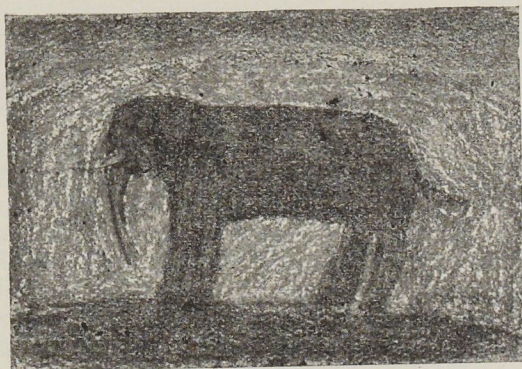
že zbožná žena tolikrát za život nepokřížuje se,
a ty všude jsi jen na skok a nikde doma, všech jsi
a ničí

a bylo-li ti před chvílí pod hvězdami svatě,
teď těžko je ti,
vidíš, život letí,
ale tobě — je siro a chladno,
jakobys nebyl z krajiny této a zabloudil v lese.

Lidé, oh lidé, ať muž, dítě či žena
šumíme pro chvíli jak horského potoka vzkypělá pěna
a dříve než noc potká se s dnem,
zrazení jeden druhým těžce a tvrdě k zemi dopadnem.

Lidé, neprobouzejte se!

Hvězdy se vám vyhýbají,
slunce se líbá se stíny
a v jeho světle jsi bez viny.
Ve světle jeho i hvězdy tají.



Dětská kresba

INTELEKTUÁLOVÉ A VÁLKA

J A R. Č E C H Á Č E K.

Imperialistická světová válka, konkurenční zápas ohromných rozměrů mezi Anglií a Německem, důsledek vražedné koloniální politiky evropských mocností, dosáhla v roce 1918 dokonalou porážkou ústředních mocností svého kulminačního bodu. Nadšení pro válku, které bylo na obou válčících stranách, vyprchalo a ustoupilo střízlivým úvahám o naprostém světovém bankrotu hospodářsko-politickém. S poraženými mocnostmi ústředními poraženi byli i vítězové: celá stavba kapitalistického systému se zařásla pod ranami světové války, pod pádem monarchií i vítězstvím ruské proletářské revoluce. Nespokojenost proletářských mass, posilovaná zářným příkladem ruských revolučních dělníků i sedláků, vzrůstala den ze dne a v revolučních výbuších hrozila smést kapitalism s povrchu zemského.

Ideologickým odrazem tohoto hospodářsko-politického stavu současné Evropy v měšťáckých kruzích duševních pracovníků evropských bylo hnutí „Clarté“ k životu probuzené Romainem Rollandem, zorganizované a vedené Henri Barbussem.

Jestliže socialistická massová hnutí a socialistická doktrína po léta nepřímo kladla podkopy měšťáckým názorům kulturních pracovníků evropských, jestliže socialism ve všech svých zjevech primárních i sekundárních dával tušiti těmto bohorovným, aristokraticko-individualistickým intelektuálům, že v evropském podzemí roste něco, co pojednou vyvře a svou živelnou mocí zničí za ohromných otřesů vše stávající, jestliže tato massová hnutí ve své elementární prudkosti a dravosti byla jim nepřímým důkazem, že v evropské společnosti není vše zdravé a života schopné, pak světová válka, agonie měšťáckého výrobního systému i jeho kultury, otevřela jim najednou, nemilosrdně oči, brutálně je přinutila dívat se na všechny sociální zjevy v ostrém světle kruté pravdy, strhla je z jejich bohorovné výšky, postavila je doprostřed ohromného chaotického vření, probudila v nich svědomí a položila před ně zodpovědnou otázku: jsi pro či proti?

Zhrozili se války, zděsila je. Nejen hrůzy válečné, ožebračení obyvatelstva, zosřtení třídních protiv vyhnaly intelektuály z jejich pohodlného quietismu politického, nýbrž především útisk individua, který vyvrcholil ve válce. Individuum ztratilo ve válce svůj význam, pozbylo své individuality. Nebylo než nepatrným součtem v složité válečné mašinerii, bezvýznamnou čísličkou, stejnorodou, stejně bezprávnou jako miliony jiných čísliček, které plnily jícny děl a strojních pušek, jimž popráno jediné právo: umřít za vlast

na poli cti a slávy, jako zákony kázaly jim. Intelektuálové hluboce procitili tento smutný fakt bezvýznamnosti individua ve světové válce. Jejich vysoce vyspělý individualism, vědomí své individuální závažnosti ve světovém dění na jedné straně, na druhé straně pak úplné popření této individuality — to byl příliš závažný fakt, přes nějž nemohli intelektuálové jen tak přejít.

„Jsem ve středu světa. Hvězdy mne korunují. Země mne nosí a drží mne vysoko vzhůru. Kroužím nad vrcholky století. Vše je ve mně soustředěno — široké i úzké věci ducha i srdce. Svou rukou před očima činím noc ze dne a v noci zapírám noc. Zavřu-li oči, není více nebeské modře.“ Jaké tragičnosti nabývá tento passus z Barbussovy knihy „Vzhůru k pravdě“, srovnáme-li ji s druhým místem v téže knize „Lidé jsou shromažďováni jako předměty. Uniforma dře ti kůži; je ti zakázáno mluvit s bratrem, který stojí vedle tebe; nesmíš se s ním sbratřit. Kolem tebe je ocelové mlčení. Tvá mohutnost myšlenková je pro tebe jen hlubší bolestí. — Ty, osamocený člověče, člověče všedního života, ubohá miliardina lidstva, a nejseš ničím a pochoduješ nyní až ke konci událostí anebo k novému vlastnímu konci.“

V intelektuálech probudilo se svědomí. Pochopili, že válka je ohromným zlem, zakusivše ji na vlastním těle. Založili Internationálu jako protiváhu k bezmeznému úkolu individua v jeho osamocení, Internacionálu myšlenky, protože zlo viděli v hmotě, materialismu. Myšlenka Internacionály ducha nalezla ve všech zemích evropských i mimoevropských nadšené ctitele: Ve Francii byl to Anatole France, Georges Duhamel, René Arcos vedle Romaina Rollanda a Henri Barbusse, v Německu byl to filolog Nicolai, spisovatel René Schickele, Heinrich Mann, Stephan Zweig, Kurt Hiller, Alfred Wolfenstein, v německém Rakousku Karel Kraus a vídeňští aktivisté s Robertem Müllerem, v Anglii London, Morel, Wells, Shaw, v Americe Upton Sinclair, v Belgii Paul Colin, na severu Jiří Brandes, v Maďarsku spisovatel Andreas Latzko. Všude, po celém světě byli roztroušeni přívrženci a ctitelé „Clarté“ hnutí, které bylo takto nazváno po druhém válečném románu Barbussově.

Bojovali vši silou proti válce, proti násilí, které válka ztělesnila, proti krvelačnému materialismu, proti militarismu, proti černé reakci, bojovali za demokracii, za osvobození člověka z nesmírných útrap válečných, bojovali proti válce a toužili po míru.

V roce 1919 objevilo se rozhodující provolání k založení Internacionály Myšlenky (Internationale de la Pensée), redigované Henri Barbussem:

„Postavíte-li se s námi do jedné řady, nevzdáte se neodvislosti svého myšlení, své literární osobnosti, svého uměleckého temperamentu, který je tak krásný ve své rozličnosti. Jste jednotni v podstatných základech.“

Společná je nám úcta před životem, víra ve spravedlnost. Věříte, že oddanost k nejušlechtlejším morálním ideám a k samozřejmým pravdám kryje se s oddaností ke všem potlačeným, ke všem chudým, ke všem lidem. Nebojte dívatí se zpřímá do očí událostem aneb myšlenkám, abyste je zkoumali a dovedli je až k nejzazším konsekvencím. Nemáte bázně ani před smělostmi rozumu ani před neomalenostmi pravdy. — Víte, že budoucně jedině trvalý je úplný demokratický pokrok. Válka ukázala propast, které jsme kráčeli a ještě jdeme vstříc. Staré zásady utlačování, autokratie, privilegií a imperialismu — které se udržovaly při životě jen penězi — podaly důkaz své zločinnosti; zítra podají důkaz své bezcennosti se svou pohyblivou morálkou, která se přizpůsobuje chuti, se svým pérem, které je ohebné jako rapír, se svou krátkozrakostí a zneuznáváním budoucnosti.“

Internationála byla jim prostředkem k navázání úzkého spojení s těmi, kteří ve Francii, Anglii, Německu, Rakousku, Itálii, Rusku a všude jinde byli stejného smýšlení jako oni; Internationála měla spolupůsobiti na výstavbě míru a posílení duševních vztahů; Internationála ducha měla býti rozumným, usměrňovacím prvkem oduševněným duchem demokratickým. Internationála Ducha měla vybaviti mládež a nepopudili ji proti těmto imperialistickým vykořisťovatelům. Snažili je učiniti neškodnými, rozkřičeti je a pošpiniti, aby nebylo k nim důvěry. Boj proti nim převedli na politiku. „Uznali tím pravdu — praví Paul Colin — kterou dnes není možno popírati — že pryč je doba úzkých speciálních zájmů, že zvláště spisovatel nemůže se chovati netečně k chodu událostí a že se nemůže zaujati tak jak to činil před válkou, do omezeného prostoru svých estetických zájmů.“ Bylo použito proti nim pojmu, který shrnoval v sobě všechnu nenávisť, vládnoucích vrstev proti těm, kteří snažili se překážeti evropským dohodovým mocnostem v jejich katanské mírové práci, proto použito proti nim pojmu, který jim měl odníti úplně důvěru u milionů, kteří — podle mínění vládnoucích tříd — bojovali na frontách i v zázemí za vítězství. Tento pojem zněl: **defaitism**.

„Zvučné slovo bez jasného významu a právě proto akce použitelné proti veřejným pracovníkům, slovo, které je velmi způsobilé popuditi dav.“ Paul Colin, sekretář „Clarté“, nadšený pro internacionální solidaritu národů, persekvaný belgickou vládou, vyrovnal se s tímto pojmem způsobem velmi důstojným. Praví otevřeně:

- znamená-li defaitism, že hájíme svého vůdce Romaina Rollanda
proti všem a proti všemu,
znamená-li defaitism, že obdivujeme snahy těch, kteří nezapomněli i ve válečných hrůzách svého lepšího Já, že děkujeme Barbussovi, Duhamelovi a jiným, že nezradili našeho společného dědictví,
znamená-li defaitism, že zůstáváme věrni myšlence, pro níž všechno vytrpěli vojíní a národové, aby dospěli k spravedlivému míru s národem, který zřítíl se v propast vin svých vůdců,
znamená-li defaitism, že supě a vášnivě věříme všelidským a pacifistickým utopiím, které mnozí novinářští námezdníci prohlašují za překonané,
znamená-li defaitism, že pohrdáme těmi, kdož tupí odzbrojeného nepřítele, vydaného na pospas milosti vítěze, kteří nešetří ani jeho truchlících vdov a mrtvých,
znamená-li defaitism, že smějeme se proskripčním listinám, které založili určití občané určitých zemí proti občanům druhé poloviny světa

znamená-li toto vše defaitism, pak — ano, pak jsme defaitisty.

V těchto slovech je jasně a zřetelně, nevyhýbavě a neomlouvavě vyjádřen politický program intelektuálů, příslušníků „Clarté“.

Intelektuálové nedbali těchto překážek, jež jim strojila vševládnoucí vítězná buržoasie a s udatenstvím, nadšením bojovali za svůj cíl, za své mravní ideály. Bojovali za své přesvědčení, poněvadž cítili, že něco velikého visí ve vzduchu, že rodí se nová Evropa, nová Evropa ne diplomatů, králů, císařů, státníků, bankéřů a průmyslových magnátů, nýbrž nová Evropa pracujícího proletariátu, milionů a milionů bezejmenných pracovníků, jejichž práce byla až dosud opomíjena v světových dějinách, kteří až dosud byli bezmezně vykořisťováni a nepřipuštěni k činnému řízení společenských osudů. Vyjadřovali všeobecnou náladu evropského lidstva ke konci světové války. Přijímali radostně vše, co vedlo k míru, neboť jejich životním cílem byl mír, mír, mír. Poírali vše, co vedlo k válce, k násilí, podporovali vše, co se neslo k míru, k sbatření k mezinárodní pospolitosti. Válka a mír, to byla pro ně hlediska, měřítko, jimiž posuzovali vše stávající. Vše, co vedlo k válce, bylo špatné, zločinné, absolutistické, vše, co mělo mírové tendence, bylo dobré, prospěšné, demokratické.

Bojovali proti válce a proti všemu, co bylo její — byť i jen zdánlivou — příčinou, hlásali mír. Věřili v „Clarté“ a věřili také, že toto „jasno“ bude ve všech lidských mozcích. Věřili v demokracii, věřili ve spravedlnost, věřili v humanitu, věřili

v dobrou vůli všech evropských vládců, věřili ve Wilsona a jeho 14 bodů, věřili ve světový mír, sbratření národů. Ne chladně, sociálně-politické úvahy hnaly jejich odboj proti militarismu, monarchii, imperialismu, nýbrž city, žhavá, slepá víra v příští dobro lidských srdcí — přednost, která byla zároveň ohromnou chybou.

Bojovali proti válce, hlásali mír. Ten také přišel. Nebyl to však mír, který odpovídal jejich pacifistickým tendencím, nebyl to mír, který odpovídal sbratřovacími illusím těchto nešťastných snů a bezmocných utopistů byl to mír, který odpovídal dokonale těm, kteří ho dělali: bankovním, petrolejářským, železničním a všem ostatním kartelům a trustům — mír Versailleský z r. 1919. Intelektuálové byli prostě zdrceni tímto neúprosným, neodčinitelným faktem, který určoval a upravoval na dlouhé desetiletí mapu Evropy. Všechny jejich illuse, které měli o evropském míru, se zřítily v niveč. To, co určovalo jejich myšlení i konání, to, co bylo jim světlým bodem v trudném životě evropských intelektuálů ke konci války, vše bylo to tam.

Výsledkem tohoto zdrcujícího zklamání byl jednosvorný protest proti Versailleskému míru. Je dějinnou zásluhou francouzských intelektuálů, že protestovali stejně rozhodně proti tomuto loupeživému, imperialistickému míru, jako jejich němečtí bratři. Barbusse protestuje ohnivě proti tomuto míru:

„Ve jménu spravedlnosti, míru národů a tříd, považují občané svobodné myšlenky za svou povinnost, protestovat proti právě podepsané mírové smlouvě. — Vypracována za zavřenými dveřmi oficiálních salonů, za vyloučení veřejného mínění a na vzdory lidovým massám, stává se tato mírová smlouva brutálním a zákeřným protikladem pravd Wilsonových. „Smlouva z června 1919, nehodná ušlechtilých tradic francouzských, nezasluhuje ani úcty, ani důvěry.“

Stejně tak radikálně jako Henri Barbusse, protestuje proti versailleskému míru i Paul Colin, generální sekretář „Clarté“.

„Ne, to není mír. Jest to akt slepé pomsty. Budoucnost bude jím zkrvácena. Je použitím starozákonní formulky: oko za oko, zub za zub. (Ale tenkrát nezpívalo se při oslavách vítězství Te deum křesťanskému bohu.)“ — Na jiném místě pak:

„Když však na počátku páté zimy dostavila se únava u všech národů, zvláště pak v Německu, kde dělníci obrátili pušky pažbami vzhůru, tu udělali diplomaté mír loupeže, násilí a vzteku, který obsahuje v zárodku sta válek.“

Když však v Paříži pořádány byly slavnosti na oslavu vítězství a míru, tu Paul Colin zoufale lká: „Mírové slavnosti! Slavnosti vítězství. Oblečte smuteční roucha, přátelé! Nevěřte ničemu z toho! Je to porážka, kterou my jsme utrpěli; svobodná myšlenka je zardoušena. Jsou to slavnosti porážky, naší porážky, kterou oni oslavovali. Co záleží na Německu! Použili této války, aby znovu dostali moc do svých hrabivých rukou. Prodloužili-li nadšení o dva roky, učinili tak proto, aby zapudili smíření ná-

rodů, aby umožnili dosazení kapitalistické diktatury. A vykořistili s jedovatým cynismem, jehož nemohou dnes více popírat, prostoduchých hesel, jejichž osudnou moc znali, a jimž masa padla za oběť!“

A nenávist Paul Colina proti zločinným státníkům starého světa, kteří tento protidemokratický mír udělali, obrací se i proti Wilsonovi, který byl přece řídkou výjimkou mezi diplomaty, který také ze všech evropských i mimoevropských státníků nejvíce vyhovoval intelektuálům:

„Věřili jsme ve Wilsona; zradil tuto víru tím, že ustoupil krvavým požadavkům svých stoupenců v radě čtyř. Ale tato víra byla příliš mladá, aby její shroucení mohlo se dotknouti hlubokých kořenů našeho života.“

Radikálněji nemohl mluvit ani sám Lenin. Taková byla víra těchto intelektuálů v evropský mír, který měl vyhojiti Evropu z jejích krvácejících ran, takové bylo rozhořčení když jejich krásné illuse o evropském míru shroufily se jak domek z karet.

A přece toto zklamání, tato bezmezná zoufalost přijíti musila. Každému politicky jasně myslícímu člověku, ať už byl to čisto-krvavý buržoa aneb čistokrevný komunista, bylo na první pohled zřejmo, že tito intelektuálové, kteří oběma nohama najednou vstoupili do politického života, stavěli svou politiku — cum grano salis — na písčitém podkladě. Bylo na první pohled patrné, že tito intelektuálové, kteří ve svých článcích, manifestech, brožurách, románech a sbírkách básní, chtěli obracet svět vzhůru nohama, nenaučili se ani politické abecedě. Nedovedli a také vědomě nechťeli politicky myslet, neboť slovo „politika“ vzbuzovalo u nich téměř fyziologický odpor.

Barbusse ve své knize: „Nůž mezi zuby“ otevřeně staví se proti tomuto nepolitickému slanovisku intelektuálů, poněvadž dobře vycifruje, že tento apolitism nese sebou tragické následky: „Pěstovati politiku znamená přejíti od snu k věcem, od abstraktního ke konkrétnímu. Politika znamená účinně pracovati v oboru sociálním, politika znamená život. Připustiti řešení spojitosti mezi teorií a praxí, ponechatí ty, kdož myšlenky uskutečňují, byť i laskavou neutralitou, jich pouhým pokusům a říkati „neznáme těch lidí“, znamená upustit od prospěchu lidského.“

Tam kde přestává politika, začíná politické mastičkářství aneb politická mystika. Nuže, tito intelektuálové, sdružení v „Clarté“, tito politisující literáti byli právě těmito politickými mastičkáři a politickými mystiky, třebaš byli velmi vznešenými mastičkáři a mystiky, jimž obyčejní politikové jejich rázu nedosahovali ani pod kolena. — Jejich politická mystika je dána již poměrem těchto politisujících literátů k válce. Válka byla jejich nejhorším nepřítelem; proti ní soustředili všechny své nejlepší síly. Avšak žádnému z nich, kteří tak vášnivě válku potírali, ani v duchu nenapadlo, aby tuto válku studovali. Vykazovali naprostou neznalost nejjednodušších sociologických

zákonů. Nedovedli studovati válku, dopátrali se jejich skutečných příčin; proto nedostali se k samotnému jádru věci: kapitalistickému výrobnímu processu, jehož smutným důsledkem byla právě světová válka. Uvázli na povrchu věci. Průvodní zjevy války jako nacionalism a chauvinism, vojenská diktatura, imperialism, jevící se ve Versailleském míru, pouhé nutné následky kapitalistického režimu výrobního a politického byly jimi považovány za příčiny války v poslední instanci. Intelektuálové uvázli v bludném kruhu, z něhož se při své naprosté neznalosti politického myšlení, nemohli dostat ven. Hledali quadraturu kruhu a nenalezli ji. Jejich politický analfabetism nejlépe dokumentuje 1. bod kulturního programu vídeňských aktivistů, v němž stojí: „Národové jako takoví jsou nevinní ve světové válce. Vina může býti přičtena pouze mentalitě potomní od počátku dějin u všech národů, kteří holdují ve stejné míře principu násilí. Může býti překonána pouze sebeuvědomováním a převýchovou mládeže.“ Až k tomuto sociologickému nesmyslu musili sestoupiti, aby mohli vůbec nějakým způsobem odůvodniti mír bez anexí a kontribucí, aby mohli vůbec nějakým způsobem vymýtiti ideu války z lidských mozků.

Tak, jako byl poetickou mystikou jejich poměr k válce, právě takou zcela logickou poetickou mystikou byl jejich poměr k míru. Tak jako vášnivě nenáviděli válku, tak vášnivě milovali mír. Tak jako považovali válku za alfu a omegu všeho dobra, štěstí, spokojenosti, harmonie. Tak, jako se mýlili v posuzování války, tak také dokonale se zmýlili v posuzování míru. Tak jako nedovedli studovati válku, tak také nedovedli studovati mír. Nikomu z nich nenapadlo se ptáti, jaké že jsou záruky, že mír skutečně také přinese to, co od něho očekávali. Pouze věřili, ale víra není vůbec metodou, tím méně metodou **politickou**. — Proto také zklamání, které přišlo po uzavření míru ve Versailles r. 1919, opakovalo pocit zoufalosti; celé jejich životní dílo bylo zničeno. Paul Colin, nejradikálnější z těchto intelektuálů, dává tomuto zoufalému zklamání výraz v těchto slovech:

„Do poslední chvíle podrželi jsme odvalu. Domnívali jsme, že spravedlivý hněv lidu odvané starého pošetilého žurnalistu, nafoukaného praetoriána a bledého veštelce, kteříž ovládají Francii. Vše je pryč. A my vidíme — znovu opakuji — že jsme postaveni nemilosrdně před volbu: **smrt nebo revoluce**.“

II.

Versailleský mír, dílo mezinárodní kapitalistické reakce, navždy zabil politické illuse intelektuálů, sdružených v „Clarté“. Versailleský mír má zásluhu, že tyto politicky zklamané intelektuály zahnal na levo, že je přirazil k mezinárodnímu proletariátu, že tito intelektuálové počali bedlivěji si všimati sociálního problému, který nahodila velkoryse ruská sověťová revoluce a jehož akutnost markantně dokázal Versailleský mír. Tím není ovšem ře-

čeno, že by si nevšímal v první periodě svého sociálně-politického vývoje tohoto problému. Stále ho měli před očima, uznávali jeho oprávnění dějinné, ale neměli času se s ním důkladněji zabývat, poněvadž všechny jejich snahy odnášely se k míru, jakožto jedinému spásnému prostředku světovému. Teprve zklamání, jež jim přinesl Versailleský mír, zničilo všechnu jejich víru v obrození starého světa a donutilo je, aby pečlivěji studovali novou Evropu, jež se rodila v evropském podzemí, mezi evropskými proletářskými massami.

Smrt — nebo revoluce: toto heslo Colinovo ukazuje jasně rozcestí, před něž byli intelektuálové postaveni. Revoluce, sociální revoluce, to byl problém, který se snažili nyní řešiti. Problém sociální revoluce byl životní otázkou, kterou měli kladně či záporně zodpověděti, chtěli-li jíti s duchem doby, chtěli-li zachovati stejný krok s vývojem evropských událostí, nechtěli-li propadnouti intelektuelní smrti.

Intelektuálové snažili se vskutku poctivě řešiti tyto nové problémy evropské, které byly daleko komplikovanější problému války, poněvadž nešlo tu jen o zjevy řádu druhotného, nýbrž o samotnou oprávněnost existence dosavadního společenského řádu. — Nejzajímavější řešení problému sociální revoluce, diktatury proletariátu, kterýžto poslední problém souvisí s otázkou revoluce způsobem nad jiné těsným, podal **René Schickele**, autor velmi známé knihy „Der 9. November“, vydavatel pacifistických „Weisse Blätter“. Podáváme toto řešení ne proto, že je napsal pan René Schickele, nýbrž z toho důvodu, že intelektuálové nepodali žádného jiného lepšího řešení a pak proto, že je klassickým dokladem metody, již používali titi intelektuálové při řešení těchto dalekosáhlých sociálních problémů.

Jeho řešení také bylo přijato 99 proc. všech intelektuálů, přívrženců „Clarté“ a tvoří také podklad názoru Romaina Rollanda, dnešního odpůrce Barbussova; řešení René Schickelovo objevuje se i v poslední anketě, kterou uspořádali opozičníci pod vedením Romaina Rollanda v bruselské literární revue „L'art libre“ (Volné umění). Řešení René Schickelovo je i proto zajímavé, že obsahuje klíč k porozumění a odhalení duševní podstaty těchto duševních pracovníků evropských.

Mezi Karlem Kautským, vůdčím marxistickým německým theoretikem, a Leninem, vůdčím theoretikem ruských bolševiků, rozpředla se polemika o demokracii a diktaturu proletariátu. Karel Kautský stál na stanovisku demokratickém, Lenin zastával stanovisko diktatury proletariátu, jakožto přechodné periody mezi státem buržoasním a komunistickým, nutné k tomu, aby proletariát vítězně mohl se organisovati ve státní ozbrojenou moc, a potřel kontrarevoluci a pracoval na výstavbě společnosti komunistické. Vše toto příliš je známé a dostatečně prodiskutované, ať již pro či proto, abychom tuto polemiku musili na tomto místě zevrubně rozváděti.

René Schickele ve své knize „Der 9. November“ cituje obsáhle celá místa z knihy Kautského „Demokratie oder Diktatur“ a Leninovy knihy: „Die nächsten Aufgaben der Sowjetmacht“ a ohraňuje se prudce proti diktatuře proletariátu.

„Diktatura proletariátu, jak ji bolševici pojali a provedli, je protirevolucí uvnitř strany proletářského ideálu.“ „V Leninovi a jeho přátelích vězí ideově válka v celé své neúprosnoti. Je to nejnovější, asi poslední fase násilí a snad předposlední fase liquidace, v níž vkročil starý svět v srpnu 1914!“

„Očekávám založení bolševických kadetních škol. Očekávám založení bolševické válečné školy. Generální sbory mohou zůstatí tak, jak jsou. Je nutno změnití pouze třídní obsah násilí. Militarismus a imperialismus změnití pouze barvy anebo řekněme: známost. Ludendorf nepotřebuje si v nejmenším staratí o změnu své neutrality. Dábel může pouze změnití bydliště, aby mohl vystupovatí jako světec.“

René Schickele vystupuje proti teroru: Pro nás znamená teror zrušení pojmu člověk: zrušení všeho toho co činí cenným život, chudičkový holý život.

Proti diktatuře proletariátu, proti teroru a násilí v jiné, třídně-proletářské formě, vyzvedá pak vysoko prapor svého socialistického vyznání víry, které vyslovuje v heslu: Víra, naděje, láska.

Praví: „Ne, tisíckrát ne! Jsem socialistou, ale přesvědčil-li by mně někdo, že socialism dal by se uskutečnití pouze methodou bolševickou, pak bych se vzdal, a nejen já, jeho uskutečnění.“

Pokračuje: „My intelektuálové nemáme jiné volby. Víme a říkáme již dlouho, že duchovní věc nezávisí nikdy na výsledku zbraní, ať se postaví na tu či onu stranu. Bolševici stojí a padají se svým štěstím vojenským: Ideál stojí nad tím: nedotčen. My máme pouze jedinou povinnost a ta nám zůstává za všech okolností: staratí se o to, aby ideál, byl třeba jen u sta, anebo jen u desítí lidí neupadl v zapomenutí. Milovali lásku. Doufati, třeba jen proto, aby naděje zůstala na životě. Věřiti, třeba jen proto, abychom nezoufali.“

„My všichni chceme změnití svět. My všichni chceme spravedlnost. My všichni chceme říši štěstí, v níž by si lidé navzájem učinili život krásný, v němž by si zajistili přístup k nové, vyšší, třeba ještě tak těžké a problematické formě životní. Stojím na tom, že násilí netvoří přerod, jen změnu. Změnu majetku, změnu moci, změnu toho, co pod jménem smýšlení, použije se znovu jen jako zbraně!“

Není naším úkolem polemisovatí, obzvláště ne tam, kde se jedná o pozvolné přesvědčení, kde tedy nejméně pomohou i nejpádnější argumenty. Není naší úlohou polemisovatí, nýbrž vykládatí. Tato polemika René Schickele-ova je, jak jsme již dříve pravili, vysoce zajímavá a pro intelektuály typicky příznačná. Je příznačná a zajímavá tím, co ruským komunistům vytýká.

Výtka jeho ruským komunistům dá se shrnouti: proti teroru, proti novým válkám, proti násilí vůbec. René Schickele nevytýká bolševikům jejich socialism a komunism, vždyť on sám je socialistou a ve své knize nadšeně vítá příchod nové socialistické epochy lidstva; nevytýká jim jejich revolučnosti; vždyť on sám uznává oprávněnost revoluce ve světovém dění; to všechno jim nevytýká, ale nemůže jim do smrti odpustiti, že zavedli diktaturu proletariátu, to jest teror, násilí, možnost nových válek.

Neřeba podotýkati, že jeho chápání diktatury je zcela mylné; není třeba zvláště podotýkati, že René Schickele vykazuje naprostou neznalost dialektiky: nechápe dialektické spojitosti sociálních jevů; nechápe dialektické antithetičnosti diktatury proletariátu, která se tu objevila jako pouhý protiklad ke kontrarevolučním záměrům poražené buržoasie; není třeba zvláště podotýkati, že R. Schickele chápe diktaturu proletariátu jako abstraktum, které se objevilo v dějinách jen proto, že zmínka o něm byla v Marxově kritice Gothajského programu a byla Leninem a jeho přáteli provedena jen proto, že Lenin u výkladu tohoto místa postavil si hlavu a naprosto nechtěl se stotožniti s výkladem Karla Kautského o tomto místě marxistické theorie.

Není třeba zvláště toho podotýkati, poněvadž pan René Schickele naprosto nemohl toto vše pochopiti. Ne snad proto, že byl člověk průměrného intelektu a malého politického rozhledu; ne snad proto, že by byl nepřístupný argumentům protivné strany, nýbrž jen a jen proto, že vězel až po uši v oněch pacifistických tendencích utopistických, o nichž jsme již mluvili v první části článku.

Pan René Schickele a s ním 99 procent všech intelektuálů sdružených v „Clarté“ zůstali věrni svým pacifistickým tendencím. I při řešení těchto problémů, nekonečně složitějších než problém míru a války, ukázali se důslednými pacifisty. Válka a mír zůstaly pro ně i nyní nadále jedinými hledisky, měřítky, jimiž posuzovali všechny politicko-sociální formy; válka a mír staly se pro ně alfou i omegou každého politického myšlení a nazírání vůbec. Jako dříve: vše, co vedlo k míru, bylo dobré prospěšné, demokratické; co vedlo k válce, násilí, bylo špatné, zločinné, absolutistické. A tak tito intelektuálové, nešťastní snilkové a bezmocní utopisté, dospěli touto cestou k tragickým protikladům: Aby zůstali věrni svým pacifistickým tendencím, svému zásadnímu odporu k násilí, válce, **zapřeli sociální revoluci ve jménu míru, víry, naděje a lásky** a ve jménu míru, víry, **naděje a lásky** přiklonili se k starému **měšťáckému světu, který je nejhorší kapitalistickou diktaturou par excellence.**

— Aby zůstali za každou cenu věrni svým pacifistickým ideálům, přijali za své poučku ruského náboženského filosofa Tolstého: **Neodporujte zlu** a stali se tak **jeho tragickými spoluvinníky.**

Pan René Schickele postavil se proti sociální revoluci ruské, protože užila násilí, teroru, diktatury proletariátu a postavil

se tím proti každé revoluci sociální, která použije proti svým odpůrcům násilí a diktatury. Zamítl tím každou skutečnou revoluci vůbec, poněvadž žádná revoluce historická nedělá se a nebude se dělati v glauce rukavičkách, jako se nedělala v glauce rukavičkách ani ta nejkřidnější ze všech revolucí, revoluce československá z 28. října 1918. Aby však nezradil svých pseudo-revolučních tradic svého pacifistického smýšlení, které lituje si v klidu, míru a spokojenosti, dal se na cestu nekrvavé „revoluce“ (pro nás ovšem revoluce v uvozovkách): **převýchovy lidí**. To je také jediná cesta, kterou mohou nastoupiti političtí snůlkové a bezmocní utopisté. Je to dokonalé přiznání k své vlastní bezmocnosti a bezradnosti. Jediná cesta, vskutku hodná pacifisticko-ideologických tradic. Je revoluční a vylučuje nikterak příměřeného postupu v hodnostních třídách.

„Jdeme — praví hrdě René Schickele — v nejhlubším tichu po nedohledné cestě: **převýchovy lidí**.“

Pan René Schickele vyslovil zde nejjasněji tendenci téměř celého intelektuálního hnutí. Narýsoval ze všech nejdříve pevnou linii duševního vývoje těchto intelektuálů. Pan René Schickele však, třebaže jasně vyslovil v roce 1918 to, co se později stalo také skutkem, neurčoval časově politicko-sociální tendence tohoto hnutí. Teprve vývoj věcí evropských přivede je tam, kam jim narýsoval cestu René Schickele.

Mezinárodní poměry hospodářsko-politické, charakterisovány stále rostoucí reakcí mezinárodní buržoasie, zatlačovaly jasně nazírající duchy stále víc a více na levo. Reakce ukazovala zřetelně, že není možno v boji o nový společenský řád vážně počítati s ideologickými činiteli, ceny velmi pochybné, reakce ukazovala, že není možno vážně myslet na převýchovu lidí jako jediný revoluční prostředek, aniž by se tím vysazoval nebezpečí, že se stane spoluvinníkem na dosavadním společenském řádu, reakce dokazovala, že jedině možný a přístupný porodní prostředek nové společnosti je sociální revoluce bez jakýchkoli pacifistických skrupulí. Reakce zbavovala jasně vidoucí duchy illusí pokojného chodu věcí, klidné evoluce a hnala je do tábora revolučního. „Clarté“ vedena Henri Barbussem, který hlásil se ke komunistům, šla k revolučnímu komunismu, chystala se přistoupiti k moskevské Internationále.

„Clarté“ nevydržela nápor revolučního socialismu, komunismu. Sdružujíc v sobě duchy různorodé, třebas nejlepší evropské intelektuály světového jména, kteří nedovedli a také nemohli se přeorientovali tak náhle, jak toho hospodářsko-politická situace světová vyžadovala, kteří ulpívali na povelu sociálních dějů, vězíce v pohodlném liberalismu se socialistickou fraseologií, rozpadla se při prvním závanu revolučního ducha. Dokud „Clarté“ zůstávala mimo politické sféry, mimo sféru politického boje za nový společenský řád, dokud omezovala se na manifesty, řeči a články, zůstávala jednotnou skupinou s mlha-

vým, maloměšťáckým, poněvadž pacifistickým programem, která pěstovala socialism v květnatých slovech a dutých frázích, třebaš poctivě myšlených. Ruská proletářská revoluce, která rozložila jako lučavka internacionální hnutí socialistické na reformisty a revolucionáře, neušelřila tohoto chemického procesu ani hnutí „Clarté“.

Větřina čelných členů „Clarté“ vystoupila, nesouhlasíc s revolučním komunismem, a zvolila si vůdcem Romaina Rollanda, který od počátku stál mimo „Clarté“. Vnitřní rozpory mezi oběma skupinami proměnily se v propast. Na jedné straně stál maloměšťácký pacifism s moralistními tendencemi, který představoval utopickou radikálnost maloměšťáckého politického smýřlení, na druhé straně strohý revoluční komunism.

Barbussův „Nůž mezi zuby“ učinil konec smírnému tichu, které tak dlouho vládlo k němu oběma tábory; přinutil protivný tábor k otevřenému, veřejnému vyznání víry, rozrazil definitivně jednotný dosud intelektuální tábor a rozdělil jej na tábor reformistů a revolucionářů.

Spis Barbussův je adresován intelektuálům, duřevním pracovníkům, aby pochopili dneřní ohromný sociální boj mezi třídou vykořisřovatelů a třídou vykořisřovaných, mezi buržoasií a proletariátem, aby dovedli k němu zaujmouti správné stanovisko, aby pochopili a za své přijali metody, které jedině jsou sto zvrátiti buržoasní řád a postavití nový, komunistický. Spis Barbussův je vášnivou výzvou k intelektuálům, aby v chápání tohoto ohromného sociálního převratu dneřního nedali se másti podružnými důvody, které jim zabraňují jasný výhled, dneřní hospodářsko-politickou situaci, aby nedali se svěsti politickými metodami, které snad mohou býti dobré a postačitelné ke kritice dneřních společenských forem, které jsou však naprosto neschopné jakékoli posilivní práce ve výstavbě nového společenského řádu.

Henri Barbusse je si dokonale vědom principiálního rozdílu, který je mezi ním a Romainem Rollandem, jakožto vůdcem opořiční skupiny, bije přímo do řech intelektuálů, kteří dávají se na cestu „mravní revoluce“, kteří přenášejí sociální problém nové úpravy hospodářsko-politických vztahů mezi lidmi, do nitra individua, činíce z problému hospodářsko-politického problém mravní, duřevní. Henri Barbusse, jsa si dokonale vědom pacifistického myřlení řechto intelektuálů (jak jsme je vyložili dřive), bezohledně řeří problém násilí:

„Jest nutno jasně prohlásiti: nechceme pokroku sociálního — a ař ti, kteří se toho odváží, to prohlásí — nebo je řeba přijmouti násilí, které je jediným prostředkem, jak rozříznouti „bludný kruh“ dneřních sil, na které dorážely a v které se až dosud rozřířřily a rozptýřily pokusy protestujících.“

„Říci: voláme po spravedlnosti, ale odmítáme násilí, znamená říci najednou ano a ne; to znamená hráti dvojí roli. Rozum

volá po síle, která uskutečňuje. Násilí je uskutečňování spravedlnosti.“

„Nepřestaňte poznávat i hlásati, co si jasně vskutku myslíme a nemějme strach dívat se a mluvit pravdu. Nelitujeme také toho, že žijeme v době, kdy jest nutno, aby myšlenka stála na závratné výši událostí. Zločinci jsou ti, kteří přispívají jedním aneb druhým způsobem k udržování zavrženého sociálního stavu, jehož bilancí je bída, krádež a nezdar.“

Barbusse vyprovokoval svým spisem intelektuály, za něž mu odpověděl Romain Rolland. Odpověď Romain Rollandova nepřináší nic nového; její podstatou je odmítnutí sociální revoluce politicko-hospodářské a přihlášení k revoluci mravní: t. j. **otevřené přiznání nerevolučnosti.**

Po odpovědích Romain Rollandových následovala anketa známých literárních pracovníků francouzských, uspořádaná v „L'art libre“ pod heslem „L'indépendance de l'esprit“ (O svobodu ducha). Súčastnili se jí Jiří Brandes, Charles Vildrac, Georges Duhamel, René Arcos, Georges Chennevière a jiní.

Tato anketa je zajímavá již svým heslem: „O svobodu ducha“. Intelektuálové nechtějí, vědomě nechtějí se podrobiti kategorickému příkazu revoluční epochy, aby v semknutých řadách s proletáři všeho světa bojovali za nový společenský řád. Bojují zoufale o svůj individualism, který v těchto revolučních dobách je principem kontrarevolučním.

Odpověď těchto intelektuálů je téměř stereotypní: ne revoluce sociální, nýbrž revoluce nucená. Georges Duhamel praví otevřeně:

„Revoluce politická je čin zbytečný, bez skutečných důsledků. Revoluce sociální jest zcela jinak oprávněná, zcela jinak uspokojující. Počala před dvěma tisíci lety a nikdy se neskončí. Avšak revoluce mravní je revoluce nejdůležitější, čin nezbytný a postačitelý. Jest to zdvořilé odmítnutí sociální revoluce; proto také je proti násilí: „Nelze nic založiti na nenávisti a násilí.“

Diktatura proletariátu jest jim tyraní a proti ní bojují o svobodu ducha, neboť zavrhuji — dle slov Duhamelových „zavrhuji každé učení, schopné, aby omezilo právo na kritiku a zasáhlo svobodu svědomí“. Proti diktatuře proletariátu hájí svobodu ducha, nepozorujíce, že **upadají do osidel zakuklené diktatury buržoasní.**

Anketa tato, až na skutečné komunisty, končí otevřeným vyznáním nerevolučnosti a tudíž i kontrarevolučnosti. Intelektuálové zříkají se touto anketou před tváří evropských proletářských mass aktivní spolupráce s revolučním proletariátem, prohlašují své desinterese na osudech proletářské třídy, staví se záporně k proletářskému režimu ruskému a dávají tak vládnoucí buržoasii mocnou agitační zbraň proti sociální revoluci a revolučním metám komunistického proletariátu.

Touto anketou, která teprve v roce 1922 jasně vyslovila to, co pronesl v dokonalé formě před čtyřmi roky René Schickele, končí se historie hnutí „Clarté“, do něhož kladl svět tolik nadějí.

Zbývá hodnotiti tento ideologický odraz válečných a poválečných poměrů evropských, vyvolaných s jedné strany shroucením kapitalistického režimu, s druhé strany vítěznou revolucí proletářských mass ruských.

Hnutí „Clarté“ ve svém celku bylo hnutím **maloměšťáckým a jako takové neslo všechny jeho znaky.**

Bylo ideologické, poněvadž maloměšťákovi, který po celý svůj život pohybuje se mezi dvěma velkými mlýnskými kameny: buržoasií a proletariátem, není dáno poznati skutečný podklad lidských dějin, boj tříd.

Bylo utopistické, poněvadž maloměšťákovi, jemuž není dáno poznati skutečný podklad lidských dějin, boj tříd, není možno zroditi jasných směrnic politických a není možno mu vysloviti se jasně pro či proti, pro buržoasii, či pro proletariát.

Bylo pacifistické, poněvadž maloměšťákovi, jemuž není možno vyložiti jasných politických směrnic pro základní neznalost skutečného podkladu lidských dějin, nezbývá nic jiného, vidí-li třídní boj, třebaže ho neuznává a popírá, vysloviti se pro smíření národů i tříd a hrátí tak vznešenou úlohu smiřovače mezi oběma bojovnými tábory.

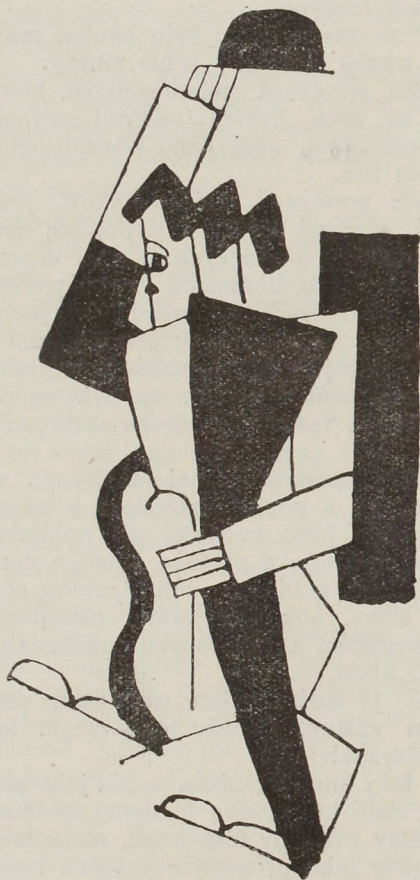
Bylo humanistické, poněvadž maloměšťákovi, vidí-li boj tříd, třebaže ho neuznává a popírá vzhledem k svému sociálnímu postavení, činí potíže jeho svědomí při pohledu na tragickou situaci proletářských mass, a protože nemůže mu pro svou utopičnost a pacifistické tendence dáti denního chleba, dává mu alespoň krásná slova, aby proletariátu nenapadlo se vzbouřiti proti svým utiskovatelům a vyburcovati poděšeného maloměšťáka z jeho tak libého klidu.

Hnutí „Clarté“ je dokonalým obrazem dnešní situace středního stavu vůbec, třebaže je obrazem ideologicky nejdokonalejším, nejvyspělejším.

Světová válka toto hnutí vyvolala, určila jeho přívržencům myšlenkovou náplň, dala jim jasnou tendenci politickou, srazila je k sobě. Třídní války rozložily toto hnutí, rozleptaly jeho myšlenkovou náplň, zmátly jeho přívržence v jejich politické tendenci, rozdělily je na reformisty a revolucionáře. Intelektuálové ve své ohromné většině vracejí se tam odkud vyšli; zůstávají čistokrevnými maloměšťáky, sociálně tak sterilními, jako jimi byli při své anabasi.

Jen několik vznešených duchů, mezi nimi na prvním místě Henri Barbusse a Anatole France, pochopili, že dnes odehrává se světodějné drama, gigantický zápas mezi buržoasií a proletariátem. Pochopili, že dnes je nutno svrhnouti ze sebe všechny politické skrupule, že je nutno zahoditi do starého železa bezcenný individualism, že je dnes nutno postavit se bez jakých-

koliv výhrad na stranu komunistického proletariátu, který je jedinou skutečně proletářskou armádou, a s ním spolu v jednotných řadách probjovati jeho zápas až do konečného vítězství sociální revoluce. Tuto cestu sobě zvolili a jejich cesta je i cestou naší.



FERNAND LÉGER
(Paris)

CHAPLIN
(z Gollovy Chapliniády)

JINDŘICH HOŘEJŠÍ

NOVÉ BÁSNĚ

ŽEBRÁCI

Já chudý a chudá ty,
můžeme klidně mimo jít,
k nám žebrácké ruce netrčí sepiaty.
Smutně, ach, smutně, jako my,
pár očí, který je hlídá,
si rozpůlil boží svět,
ví:
tudy jde otlý blahobyt
a tudy bratrství,
bída.

K nám nepne se vztažená žebrácká dlaň:
jak slzy tvé palčivě do ní by skanuly,
jak zraky mé bodavě do ní by vsunuly
zbraň,
klesá.

MLHA

Mátožná vidina,
na zemi spadlý trs nadoblačna,
těkavá tvořivá míza bílá,
beztvará sochařská hlína vláčná,
kadluby ulic naplnila.

Jsou živí tak dusivě tiši v ní,
trčící osy a pahýly,
jež o nových tělech a svalech sní,
jsou živí jen stíny.

Básníku, s těmi, jichž svět je tvůj,
v ulicích zůstaň a modeluj
k obrazu lásky své nový sen z čarovné hlíny,
pahýlů ulituj.

A neříkej bezmocně: Mlha je krásná.

ALL Ô, 25-01!

Aujourd'hui, 8 juillet 1922, après midi sonné,
appelle-moi au téléphone
pour me dire
que tu délaisses cinq minutes ta machine à écrire,
que tu fais grève cinq minutes,
afin qu'en abandonnant mes dossiers et ma plume,
j'aïlle avec toi, chère, vers ce triste pèlerinage
là-bas, en Italie, près de la Spezzia.

Ainsi qu'en la coquille grande la voix marine,
nos coeurs après cent ans vibrent à l'écho de ce naufrage:
Prométhée jamais enchaîné,
notre doux ami
Percy Bysse Shelley est en train de sombrer!

Nons irons et nons évoquerons aussi
la mémoire de Jaroslav Vrchlický.



Dětská kresba

O PROLETÁŘSKÉM DIVADLE

JINDŘICH HONZL

S P O L E Č N O S T

Divadlo není jen uměleckou skutečností — divadlo, víc než kterékoli jiné umění je skutečností společenskou. A jako společenská skutečnost je závislé od soudobého hospodářského útvaru, je jeho projevem. Divadlo vždy organisovalo společenské smýšlení; divadlo minulého století sugerovalo maksimy individualistické filosofie i jeho morálky. Své hospodářské vítězství podpíralo měšřáctví svým divadlem, jež mělo vždy tak ohromný význam společenský. Divadlo — toť smýšlení společnosti — toť veřejné mínění. Ve francouzské revoluci radí se vůdcům: „Vůdcové, chcete-li znát hlas veřejného mínění, naslouchejte aplausu a sykotu, jež zvučí v hledišti divadla“. Divadlo bylo často ozvukem politických bojů. Stačily nejmenší narážky, aby se budily bouře souhlasu či odporu v hledišti. Divadlo bylo vždy politikem. Bylo tvrzí, kterou bylo dobývat, když se měnily politické systémy nebo i jen politické skupiny. Vztah divadla ke společenským a hospodářským událostem byl vždy skoro bezprostřední. A jsou doby a mezidobí, kdy není divadlo leč prudkým, slavnostním nebo protestním projevem určité společenské třídy — kdy divadlo pod kráslivým povrchem svého umění je jen společenskou manifestací pro určité společenské nebo i politické cíle. Je někdy protestem proti vládnímu systému a shromažďuje pod svou střechu protestující třídu tak, jako se shromažďuje vojsko a zástupy ke svému praporu. Nepodceňujeme tento prapor, ani takové divadlo. Protože nejsou to právě mělké divadelní kusy, kterých bylo použito k takovým manifestacím. Což Moliër se svým „Tartufem“, Baumarchais s „Figarem“ — nebo třeba Hauptmann se svými „Tkalci“ — nevnukají nám respekt k divadlu, jež je společenskou věcí právě tolik, jako uměním? Ba, nejsou divadla a divadelní hry myšleny v častých případech jako manifesty společenské vůle, společenského zájmu, jako slavnostní vyjádření ideologie té třídy a té skupiny, která se chystá zléci tvrz moci? „Libuše“ Smetanova

— právě tolik jako Wagnerův „Ring“ jsou nejen vrcholné kusy dramatické tvorby operní — jsou i společenskou — nebo ve stylu jiné ideologie řečeno: „národní“ události. Jsou soustředěním národního myšlení a cítění do jediného uměleckého díla. A nad to: účast obecnstva na jejich provozování byla myšlena jako slavnostní přihlášení se k společenské vůli nové třídy nebo nové ideologie.

A chcete-li ještě pádnějších důkazů pro divadlo jako eksponent sociálního myšlení a cítění, pro divadlo jako slavnostní projev společenský, obraťte se k pravzorům našich dramát: k řecké tragedii. Do jaké míry bylo řecké divadlo — jistě divadlo umělecké v dobách Aischyla a Sofokla — do jaké míry bylo společenskou slavností, občanskou povinností a politickým projevem?

Divadlo — to je cosi z nejvýznačnějších forem společenského života. Divadlo je s tímto životem velmi úzce svázáno hospodářsky i společensky. A pokud je divadlo společenskou formou, která má i svůj obsah, pokud je divadlo opravdu projevem vůle a tvořivé odvahy — potud mu jako uměleckému dílu nevadí ta skutečnost, že je projevem společnosti. V dobách, jakou je dnešní, kdy vládnoucí system kapitalistický se hroučí, s ním i měšťácká ideologie — tu je také divadlo v krizi, protože ztrácí svůj obsah — nemá již společenského významu, není manifestací společenské vůle, je jen prázdnou **formalitou** společenskou. Dnešní divadlo ztratilo se životu a společnosti. Existuje jen dvojí druh jeho návštěvnictva. Premieroví znalci, kabinetní esteti a večerní společnost měšťácká. Nedovedu si prostě představit jak a proč by dělník a proletariát přišel do divadla — vyjma ovšem ty dny, kdy ho tam pozve organizační představení. Vždyť co by tam hledal, nebo ještě lépe — co by tam našel? Tragické zoufalství — a zoufalou prázdnotu. Neskutečnost. Vědomí zkázy. Marnost řečí. Neživotnost. Nevzrušivost a nezajímavost. — Co ví toto divadlo o životě? O jeho kráse, o kráse skutečnosti, o potřebě činu? Je to místo večerních toalet a měšťáckého bontonu. Lidé se tam scházejí, aby se tam sešli — a lze se tam nudit za drahé peníze.

Divadlo čeká na svou obrodu. Ale právě proto, že je tak silnou a důležitou funkcí společenskou, že je nejvíc vázáno na mocnosti tohoto světa — proto čekáme překonání této krise s novou společností a připravujeme nové divadlo právě tolik a tak důkladně, jak a když připravujeme novou společnost.

P R O L E T A R I Á T

Proletariát jako třída, společenský útvar a vyznavač určitého světového názoru je činitel dramatický. Má předpoklady svých budoucích dramát svinuty ve své vůli. Jeho vůle k novému světu

a novému společenskému řádu je nový dramatický činitel, je antický heroa, povýšený o radostnou víru ve své vítězství. Je to heroa lidštější ve svém optimismu, se kterým hledí na svět a očekává vítězství od budoucnosti. Vůle antické tragedie byla tragická. Vůle proletářská je dramatická v tom zvláštním významu ještě nenarozených dramát, která stupňující Verhaerenovo „Svítání“ zesilují nikoli vědomí nutné zkázy, ale vzrušují lidské odhodlání. Tedy dramata „vítězná“, třeba i tragicky vítězná, chcete-li.

Od proletářského dramatu žádáme, aby bylo vždy lidské v hlubokém a trvalém smyslu, aby vši vážností svého názoru přichýlilo se věcně ke člověku, aby bylo apoteosou člověka v dramaticky vítězném smyslu. Nejde tu o náhodný poměr autorovy lásky k určitému člověku — jedinečnému a nenavratitelnému, o jakousi filantropii autorskou — ale drama ať roste z víry v člověka jako ze základu, ze svého světového názoru. Říká se: kolektivismus.

Drama proletářské je básnické usilování a básnický čin k osvobození lidstva, toto drama ať vede zástupy odhodlaných ke společenskému boji. Tedy tendence.

I toto drama má své tragické hrdiny, kteří padají v boji, také ono má své komické a satyrské zastávky a ohlédnutí. Ale jeho základní tón je víra, vůle a čin.

Proletariát je dnes osobností. A mluvíme-li o jeho kolektivním dramatech aneb tragedii, nemyslíme tím na staré Diderotovské a Lessingovské problémy, jimž pojem tragičnosti byl spiat jedině s pojmem hrdiny — jedince. Jednalo-li se o množství, neměli ti to teoretikové na mysli jiný tvar dramatický, leč komedii. Nedovedli množství myslet ani chápat jako osobnost; smýšleli o něm, řekl bych, klepařsky. Znali jen jeho nevděk. Že množství má své osudy, že má své instinkty, pudy i myšlenky — a instinkty, pudy a myšlenky právě tak silné jako osobnost lidská a že jsou to hnutí dobrá i zlá — to přesahuje dramatické problémy Diderotovské i Lessingovské. Kolektivní osobnost je právě tak odvážná, pudově vášnivá, nábožensky vznícená jako osobnost jedince. Děkujeme Romainsovi a francouzským unaministům za toto poznání. Vášnivý kolektiv — anarchistický kolektiv, je-li přípustný tento paradoxní název. A je-li tu básník, je tomuto kolektivu Shakespearem jeho vášnivých, instinktivních hnutí, Wertherem jeho romantické citovosti.

Revoluce je příliš vášnivým protestem, než aby se projevila jen statistickými daty. Revoluce — toť katharse života, toť vášně a drama doby. A lze tedy očekávat, že této vášnivé katharsi nebude cizí básník a dramatik, který byl a bude vždy postaven za oběť žhavým bolem doby. Instinktivnost zástupového hnutí má neméně dramatických srázů, nebezpečných výstupů a závratných pohledů než vášnivý vývoj jedince. Zlo a dobro jsou smíšeny v živoucím kolektivu s nemenší prudkosí a pudovou divokostí — než jak tomu bylo u Macbeta.

* Proletariát hrdina je tu — přijde tedy i jeho drama.

Avšak nechceme mluvit o proletariátu jen jako o uměleckém objektu. Jako o čemsi, čím se má umění zabývat. To by vedlo k dramátům o proletariátu, nikoli k dramátům proletářským. Takových her vynořilo se zvlášť v poslední době dost. Německý expresionismus (př. Toller) má tu skoro primát. „Masse“, „proletariát“ jsou velmi užívaným slovem v jistém druhu expresionistických her — ale nedokazuje se jimi nic, než to, že je ohromná vzdálenost mezi nimi a proletariátem. Nemají ani názoru ani formy, ani dikce proletářské. Jinde zas — to u nás — povstávají planá a neumělecká skládání o dělnících, kde se mělce myslí, frásovitě řeční a podle staré šablony skládají nové hry.

Jde nám o umělecky důsažnější názor proletářský. Myslet proletářsky — neznamená myslet o proletariátu. Toto je jen samozřejmým předpokladem onoho. Právě tak jako myslet a mluvit o revoluci, není ještě dělat revoluci. Jde nám o drama revoluční víry a odvahy, o drama revolučního umění, na němž by měl živou účast proletariát svým názorem, svými sklony a svou tvořivou touhou.

V tomto významu slova nenalzáme tedy ještě proletářských dramát českých. Víme, že jsou tu již i některé literární jeho předpoklady, napsané hry Seifertovy a Wolkerovy, ale ani tyto hry nebudou proletářským dramatem, dokud se jejich litery nepromění ve skutečnost. Skutečnost dramatu je však složitější a závislejší než skutečnost proletářské lyriky. Drama není jen jeho literární předloha, ba ani ještě hra prováděná na jevišti — drama roste z plodného objetí jeviště a hlediště. Aby nebylo proletářského jeviště — o to se starají všichni naši oficiální divadelníci — a aby nebylo proletářského hlediště, toho vinu nesou dnešní hospodářské poměry se svým kapitalistickým krahem společenským i divadelním.

H E R E C

Myslíte po proletářsku — vidíme dnes náznaky proletářského divadla mimo dnešní divadlo a jeho formy. Hledáme nejprve v dnešní nové skutečnosti, abychom podle ní a z ní vytěžili pro svou teorii proletářského divadla budoucnosti.

Ochotnictví je prozatím proto pozoruhodné, že se v něm projevuje tvořivá vůle dělnictva, že tu není proletář jen trpným činitelem, že nevnímá jen, ale že je nucen, nebo že se odhodlává k tvorbě.

Po věcně divadelně umělecké stránce vidím v dělnickém ochotnictví nynějším málo — ale láká mne ochotnictví jako fakt společenský a jako tvar lidového primitivismu divadelního, který je ovšem někdy zúplna zkažen měšťáckou divadelní kulturou profesionální a diletantskou. Na ochotnictví jako společenském

zjevu je nejzajímavější a pro proletářské umění nejpoučnější poměr herce a diváka. („Herce“ ovšem ve významu hrajícího dělníka.) Ochotnický proletářský představení divadelní nevábí dnes po většině svou věcnou stránkou, svým uměleckým obsahem nebo formou — vždyť skoro to vše, co se dnes hraje na dělnických ochotnických jevištích v Praze, v Plzni, v Brně nebo v těch městech, kde jsou stálá divadla, není nic umělecky nového ani originelního, není to ani nic zvlášť proletářsky vábívého — ale přec má soudružské ochotnické divadlo dělnický zájem. Zájem tedy není jen věcně divadelní nebo „věcně umělecký“, ale ochotnické divadlo sezve své diváky a posluchače pod jednu střechu jen tím **společenským** vztahem, který poutá hrajícího ochotníka a poslouchajícího dělníka. Tento divák nezajímá se prvně a jen o drama, nebaví se jen komedií — baví se svým známým, který je na scéně, živě sleduje jeho odvahu i rozpaky. Divákova účast na hře je asi taková, jako účast filmového herce, který se dívá na svůj hrající obraz. Proto nás ochotnické hlediště udiví svým smíchem, který se rozlehne sálem v nejtragičtějším okamžiku dramatu. To není ani neporozumění, ani výsměch, to je výraz té zvědavé účasti, která se pne víc na osoby, než na věci a pojmy hry. Divák doprovází zvědavostí osudy svého známého na scéně, nikoli osudy postavy v divadelní ilusi života: V tomto poměru ke známému člověku, který se převléká za maškaru a který napodobí jiného člověka — v tom je něco z lidové radosti, kořeněné směšnou dělinskou hrůzou z převlečeného medvěda a zároveň je v tomto poměru něco z té divácké svrchovanosti, kterou cítil k šaškovskému herci posluchač comedie dell'arte. Posluchači byl herec této komedie až příliš komediantem — a divák byl příliš soustředěn k té komediantské lži, než aby čekal něco jiného než lživě citové i myšlenkové kotrmelce. Comedia dell'arte byla v podstatě stejná vždy — nové na ni bylo jen komedianství. O osud dramatu a hry tu nešlo — šlo o komedianta. A právě tak nejde při ochotnickém představení výhradně jen o drama. Ochotník není mluvčím věcně vášnivého boje lidského — zůstane pro soudružského diváka přítelem, soudruhem, člověkem, u nějž prodlévá první zájem, protože tu ukazuje cosi nebývalého a nového ze své osobnosti.

Tento poměr diváka k herci je nadmíru přirozenou komedií. Věřím, že ochotnické divadlo i v tom stavu, jak je dnes, by našlo v lidové komedii zdar a že by tu bylo i umělecky na pravém místě. Dnešní divadelní komediantství je bezvýznamné a smutně prázdné, právě proto, že je vzdáleno lidovému komediantství, jež by mohlo vyrůst na ochotnickém jevišti. Komediantství je předstíraná lež. Upřímné, lidové komediantství je přetvářka, která se nesnaží o lež, totiž o stav, jenž své zdánlivosti touží dodatí tvářností skutečnosti a opravdovosti. Lid činí přetvářku upřímnější a radostnější. Herec a komediant cítí svou

přetvářku, vystupňovanou až k zdání skutečnosti, jako profanaci pravdy, a klame nejen jiné, ale i sebe — takže se mu zdá, že není pravdy, kterou by nebylo lze profanovat, cítí každou pravdu jako ohavně odporný cár maškarády a líčidla. Clown je příznak pessimismu, někdy tak odporného, jak je odporná clownská sentimentalita. Lidový humor je prost odpornosti pessimismu i sentimentality. Je o svou upřímnost a pravdivost radostnější.

Protože však ochotnické divadlo nemá lidové komedie vrhá se na frašku, komedii a veselohru měšťáckého ražení. Napodobuje. Lidová komedie by byla ovšem jiného rázu než laciné berlínské a francouzské zboží. Byla by lidová v tom smyslu lidového humoru, který si vytvořil před Molièrem typy pro své farce a před Shakespearovým Falstaffem typy svých hýřilů, chlastounů, jedlíků a lhářů. Proletářská lidová komedie měla by o jeden půvab víc a o stupeň k úspěchu blíž, protože by byla humorem co nejživotnějším, neboť by byla stálou reakcí na život a stálým jeho ostnem. Úspěchy ruského divadla „Těrevsat“ (divadlo revoluční satiry) jsou důkazem. Věřím, že lze čekat velký význam dělnicky proletářského divadelnictví, až se podaří dobrá organizace divadelních jednot proletářských a až ústředí těchto jednot dodá nejen vhodnou proletářsky dramatickou tvorbu, ale až také povede své skupiny po jednotné a typické třeba, ale **proletářské** cestě jevištní úpravy a hry.

K I N O

Do jaké míry lze kinu býti divadlem. Kino je divadlem asi právě tolik, jako aeroplan je letícím člověkem. Neříkám tím, že je kino méně než divadlo. Ba naopak. Pravím jen, že divadlo i kino mají své vlastní obory umělecké, že je, nebo může býti kino uměním své vlastní, jedinečné formy umělecké; a pravím, že kino je na špatné cestě, napodobuje-li divadlo. Kino jest větší oslavou člověka, než jím bylo divadlo, právě tak jako aeroplan je víc než mythus o Ikarovi. Ikarus prohrál svou věc před bohy, moderní pilot vítězí, letí bohu přímo v tvář. Nebe je mu otevřeno. A kino oslavuje právě tak člověka ve vítězství jeho dobytelské moci. Pro kino není třeba mytů o Oidipovi. není mu třeba božské hrůzy z tajemství poměru mezi bohem a člověkem.

Kino je oslavou toho, co jest; za tajemství mytů má ohromující skutečnost všech pevnin a všech moří, nejopojnější exotičnost tropických lesů spojuje s nejvěcnější skutečností prostínekých dvorků. V těchto nových skutečnostech dovede najít nové tvary a vztahy. Má svůj věčný patos, svou lyriku i dramatickou vervu. Udiví vás svým patosem, ukáže-li vám pučící vě-



větévku dobývající se k životu. Co zmatku je v dešti. Mluví k vám bezprostředně lyrika věcí.

Kino — pravé kino, nikoli divadelní biografní kýč — nechce divadelních dramát, je nepřetržitou řadou nových, objevitelských skutečností, je proudem situací, které vás vzrušují, udivují, napínají. Svě situace bere kino z divokých zlatokopských barů právě tak jako ze života dítěte, jeho dramata staví na osudu inženýrských hrdinů, stavitelů průplavů jako na osudu akrobatů nejsílenější odvahy. Jejich osudy, toť jediný proud živě napiatých situací.

Kino nemá snad ještě své estetiky — ale má již své umělecké skutečnosti. Má již svého **Chaplina** — který ví víc o novém dramate než hlubokomyslná essaye. Tento apoštol nynějšího světa se smutným, cize upoutaným očima, s vlasy nakadeřenými naivní mužskou touhou, se strašně vážným dandysmem své hole, již pečlivě čistí kartáčkem na zuby — je duševním hrdinou i výsměchem jeho.

Ačkoli je cize účastným divákem děje tohoto světa — není přece hrdinství, kterého by nedokázal: lze mu pobít celou tlupu lupičů — aniž by se příliš staral o klacek nebo revolver, který na něj míří hned za nejbližším rohem — jen proto, aby osvobodil uloupené děvče. Bylo by mu třeba možná vybrat celý krám lahůdek, aby upokojil hlad jedné chudé ženy — ačkoli bude slabý a bezmocný bit a týrán nejsurovějšími policisty. Lze mu být právě tak hrdinným revolucionářem — jako bojácným dobráčkem — má právě tolik soucitu — jako zlovlného šibalství, nabízí lásku všem ženám a je jisto, že nebude mít lásku žádně z nich. Chaplin je hrdinou dneška, — neměně slavný než hrdinové Molièrovi i Aristofanovi — Chaplin ví, co je dnešek.

A **Fairbanks** není o nic méně úctyhodnější v tom, jak dovede oslavit člověka. Dokonalá souhra jeho svalů, úplné ovládnání těla: krása lidského mechanismu, všech kostních, pak svalových sil a nervových vedení; není film Fairbanksův chvalozpěv slavnější než staré hrdinské epos? Není možno zničit člověka! — je devisou těchto filmových hrdinů. Nápad a myšlenka je vše — praví Chaplin. Zdraví a odvaha je vše — povídá Fairbanks. A je-li Chaplin ze svého poznání poněkud skeptický — je Fairbanks o to radostnější, oč je blíže pravému poznání skutečnosti. — Řady těchto objevitelů nového světa a hrdinů filmových budou vždy vedeny jednou zásadou, tou, pro kterou je film blízko proletářskému názoru na věci a lidi: respektováním a oceněním věčné pravdy, dramatické skutečnosti.



CIRKUS



A ne právě náhodně se to děje, že film bere své herce odhud, kde dramatická skutečnost je nejsilnější: z cirku. Cirkus je jen a jen divadlo skutečností. Jeho krásné skutečnosti přivábily malíře Seurata i Piccassa, vábily i naše kubisty. Právě **dramatická skutečnost** dělá z cirku divadlo lidu a objevuje nové pojmy, základní pro divadlo proletářské! Pryč z psychologie — pryč z duševní hypochondrie, která sedí na soudobých dramatech jako můra — pryč z temna a západu skepse. Chceme život — a chceme skutečnost, praví proletářský názor. Krásu a skutečnou dramatickou skoku s vysoké hrazdy, vyzývavou eksotičností krotitelů šelem, krásných v červení a žlutí svých klobouků a šerp. Hrdinové tito bojují stálý dramatický zápas nikoli o prchavé náladičky, ale o svůj život. V cirku se neumírá pro ničemný psychologický paradox Ibsenův, který není nad to pochopen ani desetinou diváctva, ale v cirku **vítězí se** nad světem, lidmi a zvířaty neustálou pohotovostí svalů a úžasně zdravých nervů. Vítězství cirkusových hrdinů udiví a strhnou každého. Touž dramatickou skutečnost má sport.

RUSKÉ DIVADLO

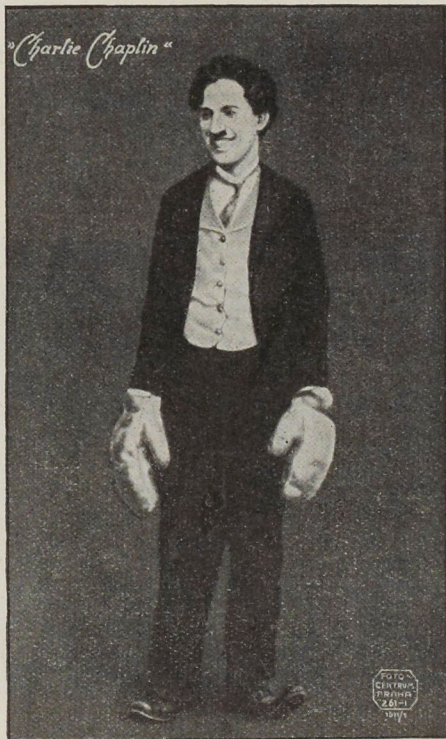
Na skutečné, existující již proletářské divadlo lze se dnes odvolávat velmi málo. Je tu jen ruské divadelnictví, jež známe nikoli ze zkušenosti, ale jen ze zpráv teoretiků, ne vždycky spolehlivých. Nejvíce lze se opírat o zprávy Keržencovy, ačkoli Keržencev má — zdá se — malé porozumění pro nový tvar dramatický. Spoléhá příliš na staré autory a authority, na oblíbené studie divadla moskevského.

Pokusím se shrnout vývoj ruského divadla několika základními obrysovými linkami.

Socialističtí reformátoři divadelní, dřív než začali na své pozitivní práci, vydali výzvu: Pryč z dnešního divadla. Znemožňuje předem jakékoli drama proletářské, bere všechny možnosti proletářskému herci, je nepřijatelným pro proletářské obecnstvo. Začneme od počátků! Vyjděme ven — pod otevřené nebe na rozlehlou zem! — Tato výzva nebyla snad myšlena jako snaha po zcela naturalistickém jevišti. Ne Reinhardt — ale zoufalé poznání: není proletářského divadla a neznáme jeho bu-



doucí formy. Přiznání k této neznalosti mluví z divadelně theoretických statí Keržencovových, Fričových, Čarského. Bylo tedy nutno počít od nejprvotnějšího, nejprimitivnějšího. A primitivismus byl radikální po všech stránkách. Heslo: není a nesmí být kamenného, stavěného divadla doplnilo se heslem: není herců. Neexistuje přehrada mezi jevištěm a hledištěm, není rozdíl mezi posluchačem a hercem. Každý divák ať je hercem, nebo jinak: ať je nejužší vztah mezi divákem a hercem. A do třetice: není proletářské hry. To bylo nejradiálnější.



Skončilo se tedy u naprostého primitivismu divadla a jeho formy, obdobného asi lidové divadelní maškarádě, kde opravdu nebylo divadla, ale kde všichni diváci mohli být herci podle toho, jak byli vtipní a zaujati situacemi a hrou a kde nebylo vůbec hry, jen vědomí cíle nebo příčiny, pro kterou se divadelní rej schystal.

Tento primitivismus zůstal by neplodným, kdyby mu neposkytlo podnětů buď posavadní divadlo — kdyby mu nedalo divadelního dramatu: Tudy šel Keržencev a Verhaeren. Šlo však také o to, aby drama vstoupilo do mysli herců a posluchačů,

aby rozevřelo jejich proletářský zájem působivým a ohromným zaklínadlem, jež se jmenuje revoluce. Kolektivní spoluúčast mass vyrostla na této živné, revoluční půdě dramatu. Přicházíme tím vlastně k základu dramaturgického názoru těchto Keržencových proletářských akcí dramatických. Hrajícím dělníkům — kteří žili i hráli revoluci — i posluchačům přestávalo být divadlo napodobením, ilusí, vzrušujícím snem; jejich divadlo bylo pravdivou, horkou a dramaticky odvážnou skutečností. Jim nebylo třeba divadelního jeviště ani hlediště, ani bariery, ani rampy — protože nebylo tu také hranic mezi životem a divadlem. Nebylo herců revolučního dramatu, byli jen revolucionáři. Jak vystupňována byla zanícená účast herectva a diváctva, lze si ovšem představit. Den provozování tohoto dramatu byl právě tak vysoko zdviženou ekstází životní, právě tak osudově rozhodujícím okamžikem, jako jím byla revoluce r. 1917. Keržencovo divadlo mass — nikoli ovšem v Reinhardtovském smyslu, ale mass dramaticky činných, ba tvůrčích.

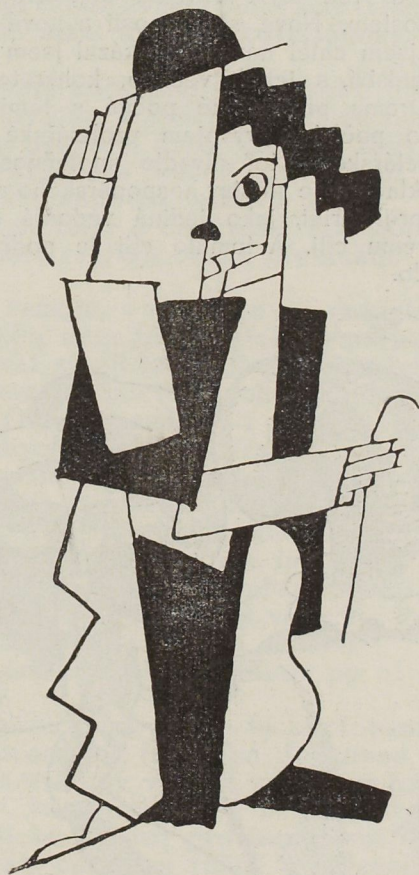


Kolektivnost názoru světového promítala se i do divadelní formy. Prozatím jen **formy**. Duch kolektivního dramatu vytvářel se tu druhotně, ukazovala se jen jeho možnost, nikoli skutečnost. Účast mas ve hře není vše a také není zárukou proletářského umění. Reinhardt (po něm Hilar také u nás) hledali jen **účin**, šlo jim jen o nový divadelní prostředek jejich individualistického divadla a přišli rovněž k massám. Reinhardtova stále neklidná vynalézavost a Hilarův tvarový expressionismus a jeho cillivost a připodobivost k proudu doby a umění — to byly příčiny jejich massového divadla.

Kolektivnost Keržencevových scen byla ovšem zcela jiná. Keržencev dokazoval jimi právě svůj kolektivistický názor divadelní,

uváděl v praxi teoretické úvahy o společnosti a tvořivosti mass. Massy dělníků, kteří provedli Verhaerenovo „Svítání“ hráli nejprve proto, že šlo o **revolučnost** dramatu. A je osudově příznačné, že většina dramát, látkově revolučních má základy v seznamu jednajících osob.

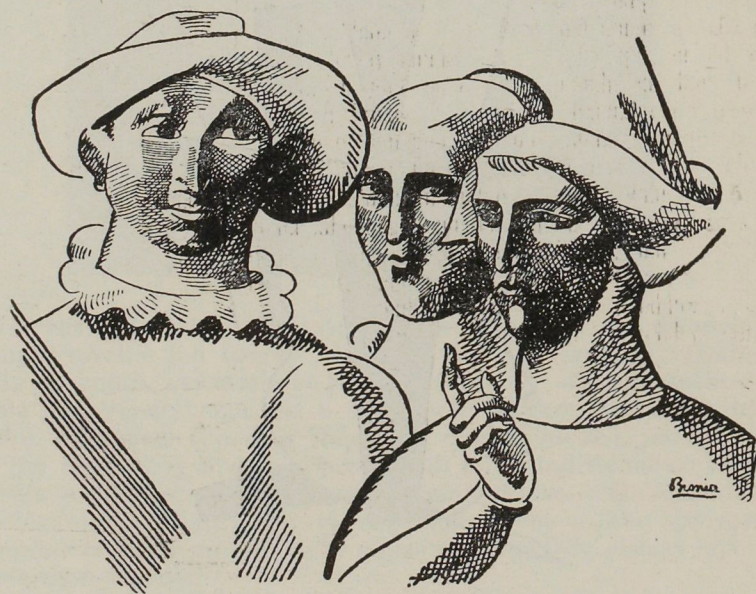
V jiných případech — umělecky revolučnějších — opřelo se divadelní úsilí o nová fakta divadelních zjevů, jež jsou souhlasná s proletářským názorem a sklonem. Základem byla tu nejnovější produkce dramatická, jež má kořeny ve futuristické tvorbě moderní — anebo proletářsky usilující režiséři skloubili své divadlo s dramatickou skutečností cirků a učili se novému dramatickému tvaru v kinu. Tu tedy lze věřit praktikům Mercholdovi, Tajrovu



FERNAND LÉGER
(Paris)

CHAPLIN
(z Gollovy Chapliniády)

a j., kteří se odvažují na proletářskou scenu se svými Majakovskými, kteří si předlohy pro své divadlo tvoří z básní Gastéových, z vypravování národních, z pohádek Hoffmannových atd. Toto úsilí má své odpůrce ve starých teoreticích rázu Keržencovova, jenž by chtěl postavit vývoj proletářského divadla na proletářském herci, kterého myslí, že dojde z dělného proletariátu tím, že dělnické kroužky podřídí pedagogickému vlivu moskevských herců. Ale Keržencev již nyní musil poznat, že proletariátu nestačí massové scény z Verhaerenova „Svítání“, že proletariát touží po **proletářské dramatičnosti a proletářské divadelnosti**, nikoli po starých dramatech o revolučních povstáních, ani po dělnických hercích, vychovaných v starých tradicích uměleckého divadla moskevského. A tu jde o to, otevřít úplně své oči a svou mysl novému ději světa a všem jejím novým skutečnostem. Nové skutečnosti a nové krásy proletářského divadla jsem chtěl naznačit: ukázal jsem na kino, cirk a lidové komediantství, s jejich věcnou, konkrétní dramatičností proletářskou. Drama proletářské počítá s těmito předpoklady právě tak, jako počítá s vývojem proletářské lyriky a epiky. A divadlo proletářské — toť divadlo společnosti proletářského řádu. Všeho základem je tu stav hospodářského a společenského boje, v němž proletariát, jako jediná vědomá a usilující třída blíží se ke svému cíli. A tomuto cíli je podřazeno a slouží vše — i divadlo.



ROGER BISSIÈRE (Paris)

SLAVNÝ DEN

J A R O S L A V S E I F E R T

Jak se sluší pravému proletářskému pěvci,
byl jsem na prvního května na Václavském náměstí,
stoje v řadách mezi truhláři, kovodělníky, nádeníky
a ševci,

mezi všemi těmi, kdož mají málo nebo nic,
v kapse ani krejcar, v srdci bolestí na tisíce
a pod rudými prapory, které vášnivě vlály,
k modrému nebi jsme hlučně provolávali,
řeči plné pýchy, nadávek, vzdoru a síly,
abychom cinkot zlata a chytrácké řeči sociálpatriotů
hromovou bouří výkřiků naráz přehlušili.

Pohoda byla krásná, v tetelícím se vzduchu
voněla střemcha odkudsi z daleka z parku,
chtělo se zpívat píseň jarní plnou jásavých zvuků
o slunci, o lásce, k počtě všech zamilovaných párků,
ale my ve jménu spravedlnosti a ve jménu práva,
přišli jsme, abychom demonstrovali
proti tomu, co na hřbet se nám dnes dává.
Pryč s buržoasií, modla kapitálu ať se svalí,
ať žije Rusko, třetí internacionála buď zdráva!
Žádné války, žádné švindly, nic takového,
chceme nový svět, svět podle přání svého;
neboť život je krásný a květiny voní,
země oddychuje novou vlahou radostí
a nám zástupům zastesklo se dnes po ní.

Dost dlouho dřeli jsme se na tu buržoasní chásku,
dost dlouho hromadili jsme jim do kapes dukáty
a neměli jsme ani kdy vyjít si na procházku
do Stromovky, kde voní fialky, bezy, akáty
a vzácné exotické květiny pro buržoasní nosy,
kde v restauraci celý den rušně a z vesela
číšníci sklenice piva na stůl nosí
a ryčné pochody hraje vojenská kapela;
vždyť my ve jménu práva a spravedlnosti

tohohle všeho máme až po krk dost,
a ten, kdo se celý život svůj jenom postí,
chce také jednou, všech starostí prost,
sednout si klidně ke stolům plným jídel
a poslouchati krásné zvuky hudby,
jako by bylo to chvění andělských křídel.

My občané volní, svobodní, k vám, pánům zbabělým,
dnes do uší hřmíme: my chceme vše, my chceme více,
my také chceme mít k obědu vepřovou se zelím,
k večeři telecí s nádivkou anebo na paprice;
demonstrujeme a pravíme důrazně: nechť nezapomíná
nikdo z vás pánů tam nahoře,
my také chceme pítí láhve burgundského vína
a jísti marinované úhoře
a je v nás pevná a nezdolná víra,
že také jednou zasednem si v klidu
ke stolům, k bochníkům ementálského sýra
a za ten všechn žal a za tu všecku bídu
z přemíry hojných země darů
i my si chceme vybírat ty nejchutnější,
uzené lososy, salámy, šunku a bečky kaviáru
a protože v železnou logiku dějin pevnou chováme
důvěru,
věříme, že i my si jednou z hloubi přihnem z lahví
likérů,
a za příkoří, jež my i naši předkové musili vytrpěti,
budem se potom v autech vozit my i naše děti.

Neboť tak tomu chce pomsta, tak tomu musí být,
to je náš veliký sen a v boji náš pevný štít,
a proto v tento slavný den, den prvního máje,
jsme vyšli do ulic, v svých srdcích hněv a touhy.

Radostí celý bez sebe, v ruce karafiát maje,
očima počítal jsem průvod nekonečný a dlouhý.



AMADEO MODIGLIANI:

JEAN COCTEAU

(portrét)

JEAN COCTEAU/PARIS

Poésies

OBJET DIFFICILE A RAMASSER

Les chats enrubannés, les casquettes de chasse,
Les coquelicots et les confettis;
que voulez vous que la modiste fasse
Avec le Tour de France trop petit

Comme la plume au vent, les mains d*après nature
Blessent ton coeur, bel inconnu.
Qu'il prenne garde à la peinture;
Car le zèbre est Arlequin tout nu.

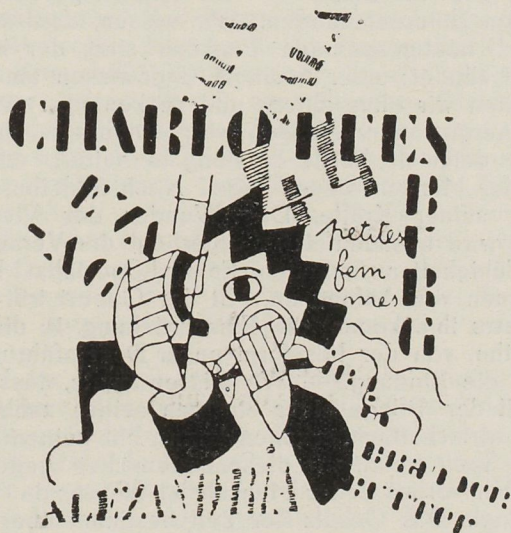
M I R A C L E S

Dans votre ville d'eaux, est-il vrai Sainte Vierge,
Que vous apparaissez aux borgnes, aux boîteux ?
Des matelots bretons vous virent dans les vergues,
Ce n'est pas moi qui le raconte, ce sont eux.
Vous aviez, dirent-ils, costume d'hirondelle
Sur fond myosotis, sur papier de dentelle:
Au cri du goëland ressemblait votre cri
Quand vous disparaissiez, laissant leur nom écrit.

LES PÈRES

IVAN GOLL (PARIS)

Comme ils s'en vont, en petites redingotes,
Marche nuptiale de longs ennuis
Ils sucent leur cigare ou leur mamelle d'étoile
Du même soupir
Comme ils s'en vont, les ventres chamarrés
Avec des prelogues en or qui pendent
Ne dirait-on pas de Papouas
Et nous les appelons seulement Papa
Leur pantalon c'est une étoffe anglaise, douze franc
le mètre
Nous chantonnions sur leurs genoux le bon roi
Dagobert
Aujourd'hui
Ils ont des chèques bruns ou roses suivant la Banque
Leur petits doigts apoplectiques nous disent
Mais surtout pas de bêtises, mon fils
Ils sont si fiers, les pères
Quand il faut payer les entants des actrices.



DICHTUNG UND ENERGIE

GEORG KAISER:

Die kräftigste Form der Darstellung von Energie ist der Mensch. Dass der Mensch in so ausserordentliche Machtstellung über dem Erdball sich aufhob, weist mit jedem Nachdrucke auf seine Bestimmung hin: sich durchzusetzen gegen alle Widerstände, die auf seinem Weg vorkommen. —

Der Mensch ist auf dem Weg! Es bleibt für uns unmessbar, welche Strecke er bereits zurückgelegt hat — welche Länge von Weg sich vor ihm hinausdehnt. Das Wissen um diese Bewegung in eine Zukunft hinein, genügt heute. Es gibt den Anlass, sich mit dem Urteil über das Zuständliche und das Mögliche zu beschäftigen. —

Diese Beschäftigung halte ich aus dem Grunde für dringend geboten, der mir die Bedeutung dieser Epoche auf das heftigste betont.

Der Mensch dieser Zeit muss sich entschliessen: sich als Übergang für kommende Menschheit zu sehen. Es ist feige: seine Gegenwart zu verteidigen. Die Begierde: weil ich jetzt lebe, soll dies Leben in Rundung und Beschliessung endgültig sein — bleibt verächtlich. Der Mensch ist mutiger, als ihm gemeinhin von Nachzüglern eingeredet wird. Er hat vom ersten Tag an den Tod im Leibe — und entscheidet sich doch zu ausgreifenden Unternehmungen. Wir wissen, dass wir heute nur Leitung des hochgespannten Funkens sind, der in entfernter Zukunft erst zündet: aber noch im Ungewissen um dies weite Ereignis halten wir ohne zittern und zucken aus: nicht ein Teilchen der Energie unterschlagen wir — sondern sind um ihre Ballung, die dann die letzte Leistung heraufführt, eifrig bemüht.

Wie ist der Mensch dieser Tage? Noch fehlt ihm die Zusammenfassung seiner Kräfte. Das Wunder der Vielheit seiner Fähigkeiten wird missdeutet: er unterliegt der Versuchung **eine einzelne** Fähigkeit auszubilden. Er wird Spezialist! Der Mensch ist vollkommen von Anfang an. Mit der Geburt tritt er vollendet auf. Nicht **aus** ihm kommt die Einschränkung, in die er später fällt — **in** ihn, von der Missform unser Daseinführung verbildet, drängt sich die Bindung. — Wir wissen heute, dass ein Mensch sich nur mit der Pflege einer einzigen seiner zahlreichen Möglichkeiten wirtschaftlich erhalten kann. Mit keinem Vorwurf — mit keinem Spott treten wir diesem Menschen gegenüber oder gehen an ihm vorbei. Jeder Mensch ist für uns da — notwendig und unbedingt. Das Gesetz der Zeit bestimmt über ihn: miss-

faltet ihn wohl, doch beugt ihn nicht bis zur Vernichtung. Jeder Übergang trägt den Befehl der Ewigkeit in sich, der unsterblich macht. Denn was ein Ziel hat, erhält sich beständig. Die Energie erliegt keinem Wettersturz oder Blitzeinschlag. Der Mensch geht aus dieser Zeit heraus — aus dieser Zeit, die Zusammenfassung aller Kräfte zu **einer** ungeheuren Leistung nicht kennt! — in eine Zeit, in der die Sage von unserem Tun und Treiben in solcher Zersplitterung zur unwahrscheinlichen Fabel hinsinkt. — Worauf gründet sich das Wissen vom möglichen Menschen? Ich sage das Wort: Dichtung. Denn ich bin der Ansicht, dass jene zusammenfassende Kraft, die des Menschen besondere Eigentümlichkeit ist, im Vorgang der Dichtung heute den vorläufig beweiskräftigsten Ausdruck hat. Im Beweis für des Menschen prästabilisierte Volledung, die er nur aus Unbewusstheit in Bewusstheit heraufführen muss! Was ist sein Weg, sein Werk und sein Ziel. Dichtung umfast den Bezirk aller Fähigkeiten und stellt sie unter das Gesetz **einer** Auswirkung. Aus den Zufälligkeiten der Erscheinung — des Stoffs tut sich triumphierend die Idee auf: die Idee, die ein All ist — ein zeitlos Gegenwärtiges — ein gegenwärtig Unendliches: begriffen vom Menschen — **nur** begreifbar für Menschen. Der Mensch ist das All — allhier, allda — allfern, allnah — allseiend, allgegenwärtig. Dichtung proklamiert die Synthese Mensch! —

Ich bin überzeugt — und bin aus allen Erschütterungen durch Gegenurteil mehr überzeugt hervorgegangen: der Mensch wird die ökonomischen Schwierigkeiten, wie sie ihn jetzt beengen, zum Ausgleich führen. Ich unterschätze diese Arbeit durchaus nicht — ich bin aber entschlossen sie auch nicht zu überschätzen. Es liegen zuviel Beweise für die Geschicklichkeit des Menschen sich einzurichten vor. Wir haben den Achtstundenarbeitstag — wir werden mit weniger Stunden für das Notwendige (bei erhöhtem Anspruch an Kommodität!) auskommen. Es wird nämlich jedesmal ein inwendiger Fortschritt mit dem äusseren Gleichtritt halten. Die Idee hat den unbeugsamen Trieb sich darzustellen: den was nicht sichtbar wird, ist nicht da! — Durch den Menschen dringt die Idee zur Darstellung — der Mensch ist ihr Schöpfer, der sie zur Figur bildet — da erst letzte Deutlichkeit durch Gestalt erreicht werden kann (ich erinnere an Platon, der sein Ideenwerk in von Menschen — mit Namen benannt — besprochenen Dialogen Gestalt werden lässt! — an Nietzsche, der die scharf plastische Figur Zarathustra gesprächig macht! — an Jesus als Mensch!)

Das Mittel der Energie verbindet Idee und Vitalität zur Einheit. Vitalität und Idee sind die von den Zweifeln des Dualismus alten Kalenders für unbezwingbar vorgegebenen heterogenen Stoffe. Das ist falsch. Ohne den Menschen ist nichts: weil der Mensch ist — ist alles von Menschen für den Menschen. Wie Leistung der dem Menschen einzig eigentümlichen Energie zur Höchst-

leistung zu steigern: nämlich die reine und gleiche Bindung von Vitalität und Idee zu erreichen — das ist die Aufgabe von Menschen, die nach uns kommen und deren Vorgänger wird mit Fleiss und Demut sein sollen.

Der Gefahr hier einem Irrtrieb zu folgen — einem Irrgespinst nachzuhängen brauchen wir nicht fürchten zu unterlaufen. Dass der Mensch nicht Stückwerk sei — sondern planvoll ein Ganzes da: wird schon im Mythos vorgesagt (in dem die Wahrheit von Unmündigen redet). Wobei es erstaunlich ist, wie weit die Griechen heute hinter uns zurücksinken: ihr Versuch um den Menschen gibt sich mit Oberflächlichem zufrieden. Marsyas unterliegt Apoll: Marsyas blies die Flöte und blähte blasend seine Backen zu Bäuchen, die das Ebenmass des menschlichen Gesichts verzerrten (Apoll spielte mit schöner Geste die Leier). Mehr: der Bildhauer war den Griechen im Anblick abtossend —: in Staub und Schweiss vernichtete er sein Tun.

Ahnungsvoll wunderbar fein die griechische Ablehnung des **überbeschäftigten** Menschen — der **eine** Tätigkeit vollführt, die das von Ursprung eingesetzte Mass überschreitet. — Der Mensch ist ganz! Was vor uns tastend geahnt wurde — wir wissen es jetzt mit Gesetz und Gültigkeit! Nicht bloss äusserlich ausstössig zeigt sich im Tun der Mensch, der mit **einer einzigen** Tätigkeit sich Mensch nennt — es gibt auch eine innere Entstellung, die der äusseren an Peinlichkeit nichts nachgibt. Auch in Gedanken kann der Mensch sich an sich versündigen. Wenn jede Übertreibung **einer** Fähigkeit, die sich auf Kosten der Vernachlässigung der übrigen ausbildet, ist Totsünde. Sie wendet sich gegen die Allheit des Menschen und verstümmelt die Universalität zur Spezialität. Der Mensch ist nicht nur Hand oder Fuss, oder Auge, oder Kopf — er gebraucht allerdings nur Kopf oder Auge, um sich zu ernähren in diesem Zeitalter! Der Mensch ist komponiert aus Kopf und Hirn und Herz und Blut. Der Mensch, der nur Dichtung denkt und schreibt, vergreift sich an der Totalität genau so wie der Arbeiter, der nur mit eines Gliedes Druck sein Maschinenteil bewegt. Die gefährlichsten Anschläge gegen die Totalität wurden bisher von dem Geistigen unternommen — sie waren allerdings der heissesten Versuchung ausgesetzt. Vorausblick in Werdenes — gewiss Kommendes eignet dem Geistigen. Wie sollte er da nicht schwer viel beschreiben, wenn er auch noch nicht deutlich genug gesehen hat? (Dies undeutliche Sehen heisst dann Philosophie oder Literatur — je nach dem Grade, mit dem es vom Beschreibenden mit Vitalität vermischt wird.) — So wird die zukünftige Epoche unsere Gegenwart beurteilen. Uns ist nur gegeben: diese Gegenwart zu sehen und Zeichen in uns in Beziehung zur Unendlichkeit zu bringen.

Form von Energie ist Dichtung. Heute die kräftigste. Mit dieser Festsetzung tritt die neue Ästhetik auf. Die bisherige von

Furcht und Mitleid für Wirkung von Dichtwerk besteht nicht länger. Wir urteilen nur noch nach Stärke und Schwäche der verausgabten Energie des Schöpfers von Dichtwerk. — Wieder ahnungsvoll die Vordeutung unserer Entscheidung bei den Griechen. Über allem regiert ihnen das Schicksal. Es duldet keinen Einzelfall — es vernichtet die Unterbrechung der Reihe des Ganzen. Wer sich zu **einer** Tat, die nie das Vollkommene will, aufschwing — fällt zurück in Vernichtung. Die gänzliche Harmonie der Idee wurde gestört. Was vermittelt uns die Erschütterung aus Drama — da von je das dunkle Wissen von endlicher Vollständigkeit in uns ist. So schreibt die Dichtung nur Negationen — Warnungen vor Aufschwüngen in **eine** Richtung — Ausbeulung der platten Kugel Mensch in einen Höcker, der entsteht. Wir haben am Ende aller Dichtung, das einmal kommt — wie jede Hypertrophie in Ausgleich aufgeht! — in Sinnbildern die Erfahrung gemacht: dass die Stellung des Menschen in ein einzelnes Geschehen den Menschen verkümmert — das die Überweisung in **eine einzige** Tätigkeit Irrtum und Erkrankung ist — dass die Bestimmung des Menschen hinausführt aus solcher Beengung in die Weite seiner Allheit.

Nehmen wir alles, was der Mensch tut, als Energieleistung. Energie ist das Wunder im Menschen — und dies Wunder wurde Blut, aus dem er schöpft — und sich selbst schafft. Der Mensch ist die Wirklichkeit, die alles ermöglicht — nämlich den Menschen. Die Ewigkeit zieht er in die Gegenwart — und öffnet die Gegenwart in die Ewigkeit. Das Ziel **ist** erreichbar. Es wird erreicht. Bestimmt tritt ein: das All seiner Fähigkeiten wird entwickelt — befreit aus dem speziellen Fall seiner Beschäftigung. Es verschwinden Talente und Patente — jedem ist alles offen — aus der Spezialität dringt es in die Totalität. Ökonomie und Hygiene machen ihn bereit. Er erledigt die Praxis mit der verbissenen Energie, die ihn schon aus dem Sklaventum geführt hat. Er wird sich nicht aufhalten lassen. Fortschritte einzelner werden von der Gesamtheit eingeholt. Der Berg wird zur Ebene, auf dem **alle** siedeln. Dann reguliert sich die Energie irdisch und erhaben. Der Mensch ist da!

Wenn es gilt: nicht darauf kommt es an, dass der Mensch etwas kann — sondern darauf, dass er gekannt ist.

Der gekonnte Mensch wird die Vision, die schon nicht mehr Vision ist — sondern real: denn ich sage das mit dem Munde eines Menschen, der wie aller Menschen Mund menschliche Sprache spricht.

Ich glaube an diesen Menschen — denn mit dem Glauben errichtet sich schon der Dom, der seine Gründe tief im Erdreich hat und mit der Spitze in den Himmel stösst!

PANOPTIKUM

VÍTĚZSLAV NEZVAL

Komedianti z Texasu
na pouť se dali.
Frančesko, Lyk a malá Isabela
pod oranžovým slunečníkem jela,
dva nábožní oslové je táhli
v mexické drožce.

Po celém světě bloudíce
zapadli do města Třebíče,
bengalským ohněm rozžali si tam
vlasaté komety a měsíce.

Oslové stojí v noci na stráži,
s ponocným do řeči se rádi dávají
a malá Isabela
s obroučkou chalcedonů kolem čela
hned u dveří stanu spí.

Frančesko, tebe patnáct řečí zná,
panoptikum je věc tak překrásná,
vrahové královen a čarodějnice
na rožni pekou se tu za živa.

Kdejaký ztroskotaný Titanik
vylovil z moře tvůj statečný potápěč Lyk,
Herkulaneum a Pompeje
jak růži uprostřed sopek tu vidět je.

Ach, kolik sirot zde děti opláčou
a kolika bubínky potěší žalost svou,
jak dukát, jenž cinká z řas, je líbezný
pohled tvé princezny.

A dětská očka jako výklady
po městě roznosou tvé poklady
a dědům náhle lulka vyhasne
pro zářivé bohatství tvé.

Kdejaký švec by s tebou chtěl tak rád
do světa na trh se odebrat
a v Texasu prostřed pestré směsice
prodávat botky z Třebíče.

A kdejaká dívka z továrny
by změnila život svůj beztvárný
za lesk tvých cetek, jež osel tvůj nosit smí
na svém postroji.

Až odjedeš z města, Franz Jaitner nábožně,
zrovna jako když sny své maluje,
zvěční tě pro nás, kdož jsme jako ty,
plni prostoty.



Dětská kresba

CESTA DO SVĚTA

V L. V A N Č U R A

Malý chlapec přišel k Vltavě a volal: Přívoz! Přívoz! Ale neveliký hlas přikrylo ticho. Jezero prostoru mezi pohořími nezní leda bouří a zástupem na prvního května. Malý poutník stál sám ve dni a krajině, jež byly velkolepé a byl unavený a smutný.

Jehlance skal, kužel vrchu, ostroh a na východě stála obloučná země. Pět lomů po paterém zastavení vojska je vbíto v skálu a ze zlomeného těla vytéká pramen. Silnice ležela na pěti mostech a u každého z nich byly uvázány nákladní lodi.

Hoch na druhém břehu vykřikl, ale jeho hlas spadl doprostřed řeky a potopil se.

Byla druhá neděle červnová a v lomech ani na lodích nikdo nepracoval. Hoch zarazil konec holi do země a sedl si po žebrácku. Třináct měsíců byl na cestě a doposud nespal v poli. Báł se. Chlévy plné much byly jeho hospodou a jeho domem, táhlé bučení dobytka rylo mu spánek. Ráno stával u krav a chtělo se mu mléka. Snad čeledín mu dal svůj krajíc a snad ho vyvlékl ze dvora. Pokulhávaje, dal se na cestu, aby kradl a žebрал. Dny navlékal na hůl, čině za každým vrub a byla jich plná.

Tulák příliš zelený neobstojí v obci tuláků a neobstojí ani před ženami, nemá-li viditelných ran a je-li bez příběhů. Kdybys šel se vztáženou rukou a kdybys plakal! Ale ty jsi téměř veselý před okny vesnice.

Starý Štěpán pije kořalku a obědvá špek, to však je muž, který se vyzná ve věcech svého řemesla, mluví prorocky a jeho díkučinění jsou veřejná jako zvon. Kdysi řekl malému žebráckovi: Jdi do služby, kluku, malé ryby jsou také ryby, a co máš v kapsách, mohlo být moje. Když chvíle ticha opřela radu, hoch se hnul a bylo viděti, jak se motá ve vojenských kalhotech a že je sláb a malý. Nehledal služby ani nyní ani kdy před tím, ale jíti znamená naději, i šel a došel, sedí na břehu. A křičí na přívoz.

Zatím země se obracela k pondělku a nebe plné stínů a ohně bylo nad ní. Někdo stejně ubohý jako tulák šel po silnici a vstoupil na loď. Dříve než nasadil prut a hodil vlasec, chlapec na druhém břehu znovu se ozval.

Tisícere věci podobají se penízi v mošně, něco platí a nic nejsou. Ale nebylo učiněno smluv a nebylo umluveno bratrství

mezi těmito dvěma hochy. Ervín Weil převážel, nemaje co říci a malý Jeník držel hubu. Viděli se dobře a žádný z obou nepodobal se tomu, na koho čekali. Ervín byl židovský student a ti, které miloval, žili po indiánsku na preriích jeho četby a snění. Žebrové dítě milovalo zemi a nejmladší dceru královskou a mudrce hovořící řečí zvířat.

Když přistáli, Ervín vzal rybářský prut a žebrák neodcházal. Splávek ležel na vodě a nit i dvojí pohled vázal jej na jedno místo. Ticho, jež je vozem a lodí objevitelskou, neslo oba hochy. Setkali se na hvězdě večerní a dali se spolu do řeči. Žid, který znal statečnost a nebezpečí, vzdal čest muži jdoucímu světem.

Nemáš nic, než hůl, řekl.

Hra a pošetilost opřela se do nich a když bylo pozdě a oni unaveni, hnala je domů.

Starý Weil seděl před domkem s rukama skříženými jako kladiwa na vývěsním štítě: Uhlí, prkna, latě“.

Ervín překročil hranici divokých lesů a stoupal k svrchovanosti otcovy vůle tiše a se schýlenou hlavou. Znal otce, který ve svých pásmech nedal růsti stromům do výše a velikost drobil na jednotky. Neměl řeči mimo sdělení a když se ptal, nikdo nevystačil s pravdou.

Starý žid mlčel a Ervín jeho mlčení odpovídal jen planě. Řekl: Byli jsme v aleji.

Kdo?

Já sám.

Jeník se díval na židovy ruce a vyceněné brýle. Poznav, že je to kos a že mu nic nedá, měl se k odchodu, ale Weil ho zadržel a vešel do domu pro skývu chleba. Dával jen tuto almužnu a sám, aby viděl žebráka odcházeti od svých dveří. Měl dobrou vůli s tuláky a pokud byli v obvodu vsi, myslel na ně.

Vezmi, řekl podáváje dítěti chléb a Jeník, jenž se zmýlil v tomto muži, prosil ho o nocleh.

Ne!

Weil udeřil ho rozhodností jako obuškem.

Jeník se obrátil do vsi, ale před ním šla noc.

V souostroví světél hospoda zářila nejjasněji.

„Zájezdni hostinec.“

Jeník přečetl nápis a vešel.

Roj hlasů letěl šenkovnou a když se otevřely dvěře, ztichnul nad Jeníkem. Vyslovil svoji prosbu a patnáct chrapounů potěžkalo ji jako porotci kladiwo vražedníkově. Nedávej nic! řekl soud, ale dříve než padlo toto rozhodnutí, Jeník je znal.

Odulá tvář obrátila se k němu a sprosták ze všech nejposlednější ukázal mu dvěře.

Šel. Hospoda zůstala za ním, vesnice na dně noci a Jeník sám.

Cesta, řeka a telegrafní dráty vedou do světa, les ukazuje k nebi. Zemdlený a slabý hoch přestával býti tulákem. Sedl si a záhy ležel hledě přes temnou hlavu sosny na oblohu.

Jsem maličký jako špalíček, mám divotvorný prsten a můj kůň je zakleté kníže.

Jasněji a lépe a jasněji než spravedlivý hněv a hvězda svítí pohádky.

O noci! O hvězdo jitřní! Nepomiň a nevcházej, at jeden z maličkých štěňátek země dlouho spí!

Minuly čtyři hodiny a již svítalo.

Hospoda splaskla. Loď obtížená hnusem přistávala k pracujícímu dni. Poslední piják podíval se do jasného okna a vstal. Tekoucí tvář hostinského skanula na stůl a pleskla jako spodek tažený na dvě desítky.

Máš sedmnáct piv z mého hektolitrů. Já beru! Opilec zaplatil a táhl svoje hnáty podél stolů ke dveřím a na dvůr. Ochrnuté nohy drápaly cestu; udeřen pivem, potrkán bečkou chlap valil se a vrávoral až k Jeníkovi. Zastavil se nad ním a směšnost vyrazila mu hlas. Chtěl říci, že svět je nesmysl a podobal se svini skoro mrtvé. Jeník vídal často opilce a nebál se jich.

Dej mi korunu, řekl.

Chasník podal mu tabák.

Dej mi svůj klobouk!

Dal. Velikost daru rostla chvíli a chvíli novou.

Jeník byl získán a když opilý člověk vstal, šel za ním.

Chasník se potácel uvnitř bolestný a měkký jako neotevřená hlíza. Šli po silničním náspu a zahrnuli na dvorskou cestu.

Hlídač v kožiše, s holí na řemínku mlčel a smál se. Kohout již třikrát kokrhal, děvečky budou vstávat a čeledín zalézá do komory. Vem ho čert!

Zatím Jeník stál na rozpacích. Řad čtyřikrát lomený v pravém úhlu zavíral prostranství nyní mrtvé. Zdálo se mu, že toto jsou základy žalářní krychle, veliké, aby vázala brannou moc královskou. Je tu hlídač, který má péči o bohatství, o jaké? Snad mají hnízda vzácných husí, ohnivě koně, vejce a hromady bílé mouky.

Kradl kůrky a jednou hrneček sádla. Nebylo mu volno před člověkem, který každou noc táhne proti zlodějům a věděl, že ten, který hlídá, je zlý pes.

Ale nebyl; hlídačský kožich kryl starého zloděje jako kapouna kohoutí peří. Statek byl pánův a v moci jeho.

Rostl rachot rána.

Pondělí je zlý den, ostrá před lodi o šesti palubách, jež ryje čas. Nevyspalí dělníci šli do polí, vozkové pomalu zapřáhali, koně ještě bez udidel stáli u ojí. Veselost stáda rozděleného na dvojice mizela ze vrat a rázem šesté inženýr Weyr, správce dvora, zůstal sám. Chasník, který se včera opil, spal a jeho spřežení stálo. To byla Jeníkova chvíle. Dal koním obroku a napojil je.

Hlídač mluvil pro něho a správce věřil. Malý Jeník byl přijat do služby a setrval v ní tři měsíce.

II.

Dva kováři byli ve vsi a dva kupci, Michael Weil a Josef Jetel. Máš-li peníze v hrsti, dobře nakoupíš u druhého. Má vše a v mnoha druzích.

Weil prodává jen věci nejpotřebnější. Mouku, sádlo a sůl a bílou kořalku. Hlad otáčí koly jeho mlýnů. V zimě nalahne silnou bouří a když začne práce, vyje v koruně domu. Michael Weil zná poryvy proudu a měří a počítá. Od čísla k číslu vedou dny a na konci všech třpytí se zlatý poklad. Bude tvůj, Ervíne! Staneš se bohatým a nejbohatším skrze něj!

Kupec, který se zdál nemítí vášní, měl svého syna a nešťastná láska rvala všechny radosti. Jeho těžká mysl zůstávala nízkou a vše, co bylo jeho, tisknul, aby držel. Syn neznal jeho počtu a bál se. Chladná zběsilost otcova nepodobala se lásce, nemluvil se synem ani se ženou, nepil a nehrál. Tichý a přísný hleděl na syna a dlouhé chvíle padaly jako neštěstí na jeho dům.

Pojď sem, proč se touláš! řekl toho večera, když Ervín se vrátil pozdě od řeky.

Ervín stál a podlaha kuchyně se vzdula jako moře.

Jsi blbý? S kým jsi byl?

Chlapec rychle Jeníka zradil a opět mlčel. Starý připomcnul dítěti, čím jest a hotov dokonati dobré dílo, vsadil mu plátenickým loktem sedm ran.

Venku již prostor stal se nocí a spáči letěli a stáli v něm jako tělesa nebeská. Ervín vznášel se nad Severní Amerikou, starý trčel na své sířeše a paní Weilová opásána tukem, zůstávala tam, kde byla, plujíc peřejí peřin.

Její manželství bylo slzavé údolí hluboké dvacet let. Bydlila v něm jako poustevník. Ani zlá ani laskavá, nemilovala nikoho a naučila se mlčet za rok. Celý den, celý den vykonávala mužovu vůli a to, co kázal, opakovala bez důrazu svému dítěti. Neplakala, ale mokvala slzami a protože byla tichá, nikdo ji nelitoval. Jednou řekla o ní děvečka: Ta svině je jako Marokánka. A paní Weilová, když to druhý den slyšela, byla skoro potěšená, že se jí někdo podobá, neboť její tvář byla tváří nicotnosti nej-marnější. Čas sněžící dvacet let nalepil se na ni a byla bílá a měkká jako sněhulák

Ráno Ervín jedl příliš dlouho svoji snídani a matka, jež se děsila všech nepravdivostí, řekla mu:

Co děláš! Je pozdě a taánek se za chvíli vrátí!

Hoch myslil na Jeníka a styděl se.

Přišel za mnou a otec ho vyhnal. Kde spal a co teď dělá?

Když dopil kávu, Ervín zobracel svoje kapsy a shledal třicet krejcarů; dvacet vzal matce s police a proměniv všechny za korunu, šel hledat žebráka.

Vesnice byla prázdná a kolovrátkář hrál pánu bohu do oken. Dvě baby s nůšemi lezly s jednoho konce vesnice na druhý

a před obecním domem se zastavily na čtvercích chodníku jako sedláci při hře v šachy. Děti řvaly, kovárna jiskříc uvnitř zevně podobala se pařezu a nade vším věž odpočítávala malátnou hodinu osmou v pondělí ráno.

Ale Jeník ve vsi nebyl.

Obešel ves, Ervín vracel se k mostu a tu potkal panský vůz plný uhlí. Vedle nákladu, lopatu máje na rameni, šel Jeník.

Oba chlupci se smáli a zastavili se. Koruna v Ervínově kapse spadla co nejlouběji a hoch se začervenál.

Včera jsem dostal, řekl.

Ty?

Náš tatínek je divnej.

Jeník nerozumněl a chtěl jít za svým vozem.

Jsem v práci, řekl; ale Weil se loudal dál.

Clověče, já potřebuju boty a správce mi je za týden dá. Sbohem, teď se jde skládat!

Šel a dohoniv vůz, zamával lopatou.

Když byl sám, vzpomínal Ervín na vše, co má, a zdálo se mu, že bylo snadnější dáti Jeníkovi svoji svítilnu než peníz. Rozhodl se, že mu ji dá.

Myslíl na Jeníka ještě dlouho. Zůstane-li ve dvoře, je hloupý. Já, kdybych byl sám, šel bych tam, kde jsou zlatá pole a naleziště drahých kamenů.

Snad bych se stal námořníkem.

III.

Pracující dny mají na rubu vyraženu svoji cenu a za šest dní bral Jeník šest korun. Mince s obrazem císaře z nejvyšší moci ležely v jeho dlani na znamení poddanství. Počítal je od soboty do úterka. Ale v ten den rozbil džbán a bylo mu zaplatiti jej. Ze šesti zbyly tři koruny a Jeníkova šetrnost se sesula do díry v rozpočtu. Koupil si ryby a sýr a když snědl, šel za Ervínem.

Weilův syn chodil ve středu k rabínovi. Učil se čtvrtý rok německy a dávno špatně mluvil.

Po hodině učitel jeho zavřel německou čítanku. Jsi pilný, řekl.

Ervín s radostí se na něho díval a nevstával. Potom spolu rozmlouvali.

Rabínovy řeči byly plané, on sám byl starý a podivínský.

Tré německých svobodných měst bylo divnou otázkou Ervínovou. Jak to, jak to je? Stařec nikdy neřekl nevim.

Tuto středu, když domluvili, rabín šel s Ervínem k Weilům a hoch, jist svým učitelem, utekl k řece. Měl prak a na deset kroků stihl jím cíl. Stavěl si láhev, střílel, a dříve než ji rozbil, přišel Jeník.

Slunce zacházelo a nad krajinou stalo se opět ticho. Veliké moře dotknulo se ramenem řeky dětských myslí jako les se do-

týká větví okna samotářova domu. Myšlenka, létajíc, vznesla se ve velikost světa.

Peníze se ztrácejí jako voda z koše. Byl jsi bohatý a jsi opět chudý.

Ervíne, mluvíš cizí řečí a rozumíš starému Židovi jako starý. Máš prak a ty máš svoji hůl.

Co zde? Čechy jsou nedobrodružná země, prošel jsi třemi okresy a víš to.

A opět ty, znáš Prahu, město na mrtvé řece, hradní kulisu, svíci rozhledny a nádraží, z nichž lze vyjetí do světa.

V Costarice je krásné jezero Nicaragua, druh opic nového světa oživuje její pralesy a loviště jsou tam volná, řekl Ervín.

Kde? zeptal se Jeník.

V Kos..., ve, znám její zeměpisnou šířku i délku počítaje od hlavního poledníku.

To je za mořem, řekl Jeník.

Chlapci mlčeli a do kruhu ticha vstoupil Indian.

Nepřisedl k nim, ale stál a jeho obraz rudnul a tměl se proti nebi.

Náčelník, který vodí statečné muže, je mým přítelem, řekl Ervín.

Jeníkův zrak obcházel prázdnotu a ptal se: Kde je?

Zde!

Oči chlapcovy tepaly jako srdce a uviděly ho.

Ale já jsem chudej a nemám na cestu, řekl.

Dám ti pět set korun a za rok tisíc!

Nech si je, odpověděl Jeník.

Lež hrubě duní, když padá; chlapci vstali a styděli se.

Ervíne, pravil Jeník, já bych mohl Kost... sloužit.

Ale Ervín nevěděl, jak by si pomohli z úzkých. Přijdu k vám zítra večer, řekl a šel domů.

Za Jeníkem běželo osudné slovo jako kočka. Ohlédl se a spatřil, že vzrostlo v hrbaté stádo. Avšak potom rozptýlil pochybnosti a šel před se jako ten, kdo nemluví naplano řka: Jsem hotov odejítí zítra ráno do cizí země.

Před dvorem potkal Františka Mesteka a ptal se ho: Co je?

Nic, odpověděl František, koupal jsem se.

Měl mokré vlasy a leskl se jako ryba. Byl to dvorský čeledín, týž který před desíti dny přivedl Jeníka do dvora. Dobrý chasník a zlý opilec, co vydělal, propil a chodil v jedněch hadrech. Dvacet tři léta složila se v něm jako výpravy v hrdinný zpěv i byl silný a vzpíral nejtěžší váhu. Dobří koně chodili před ním a síla spřežení jiskříc, orala hlubokou brázdu.

Jednou přišel k muzice opilý dříve než hudebníci sáhli na své nástroje. Holky stály na síni a před hospodou. Vynesl jim pivo, smál se a pily s ním, ale ta, která ho měla ráda, vylila pivo ze sklenice a řekla: Pojď domů.

Mestek stál před ní vysoký jako pěst zástupu, jenž ho viděl. Ale protože byl hloupý a protože byl pyšný, vzal ji kolem

pasu a dostal políček. Tu utekl do šenkovny a hryzl sklenici znovu plnou, až si zkrvavil hubu. Vedl si jako blázen, pořezal si ústa a tvář a přece zůstal ani se neumyv.

Dnes na dvoře seděl harmonikář, pohnul měchem a harmonika vydala vzdech jako čeledník, jenž se probouzí a radost přešla dvůr váhavými kroky.

Plavovlasé děvče se smálo a jiné a opět jiné smálo se s ní. Nyní prudce vybuchla písnička:

Sloužilo děvče u polesného
nechtělo se jí chleba černého.

Jeník s Františkem vešli do vrat a dál jako po mostě šli po písničce.

Ostrým výskokem a táhlým zvukem smutku chvěje se vzduch a padá do křídel Jeníkova snění. František zpívá a Jeník hledí do výhně síly, jež srší.

Svět je tajemný, jeho pralesy jsou hluboké, na pláních stepí a pouští řvou dravá zvířata. Ale kdybys ty šel s námi, Františku, nebál bych se!

Víc a víc rostlo Jeníkovo odhodlání a prostor stáje chvěl se zvukem naděje.

Když šel Mestek spat, zeptal se: Jeníku, jsi vzhůru?

Čekám na tebe, odpověděl. Ervín Weil a já odjedeme do, pojď s námi!

Kůň hlasitě vydechl a Mestek mlčel.

Pojď s námi!

Ale František trval v zarytosti a nevěře. Třetí vybidnutí podobalo se pláči a velký čeledín slyše je, vstal.

To víš, že půjdu, to víš že jo! řekl chlapci.

Dvě barvy, modrá malého Jeníka a rudá barva Mestekova se mísily a temněly zároveň s nocí.

IV.

Strmé topoly stojí nad krajskou silnicí, je časné ráno a vzpínají se jako paže sochy svobody. Výš a výš, dál a dál, tenhle kout země není vesmír. Po niti dojdeš a doptáš se klubka, vstaň, jdi silnicí, jdi přes sedm řek a sedm pohoří a snad dojdeš ke skleněné hoře, k chýši čarodějníkově a do soudružské země bez krále, bez peněz a bez zlodějů.

Uzlíček na lokti, hůl v ruce a po levici strach, stál Jeník a čekal. Bylo půl čtvrté a Ervín ani František doposud ani nepřicházeli a rozhodnutí se kymácelo jako loď na kotvách.

Ano, či ne?

Tu vyšel Ervín. Neotálel ze strachu, ani se neopozdil vlastní vinou.

Od půlnoci již nespál. Světnice byla šerá, nábytek civěl na

svých místech a hodiny se zdi zvolna jej počítaly. Jdou dnem i nocí jako orloj světa, myslil si Ervín, ale vlekly se po svých číslech před otcem a spěchaly, když zde nebyl.

Jedna — dvě — tři — čtyři. První. Druhá hodina s půlnoci. Její hlas zastřel prázdnotu a starý Weil procítl.

Poslouchal a čas dotýkal se rozeklaným hrotem syna i otce. Kupec vstal se svého lože a šel ke dveřím.

Nikde nic není, nepohoda leží na tváři světnice, nic víc, nic nového, jen ztrnulý škleb Weilova domu.

Ervín se natáhl jako mrtvý.

Úteku a jestliže se vrátím, zabte mne.

Když starý Žid zkoušel zámek, našel dveře otevřeny a zděsil se. Rozsvítil, prohledal všechno a znovu otočil klíčem na dva západy. Ale ani potom neusínal.

Bylo půl čtvrté a tehdy Ervín nemohl déle čekat. Snad spí, řekl, snad mne chytne, ale nebojím se, nesmím se bát, neboť hledám nebezpečí v cizích zemích.

Potom vstal, oblékl se a otevřel dveře. Vyšel do síně, kde ležely jeho věci, ale nevzal je, nevzal nic než padesát svých korun a otcův Browningův revolver. Chtěl být chudý a chtěl být statečný.

Vyšel.

Vesnice seděla jako starci kolem ohně, ale očekávaný pocit lítosti jej náležitě nepřepadl.

Když se chlapci setkali, podali si ruce. Weil měl na spěch, ale Jeník ještě věřil, že přijde František.

Od východu na západ letí čas, minuv vše, teď vstane Ervínova matka a Jeníkův šafář vejde do stáje. Budou vás hledat a padnou na vás dříve než jste vyšli. Nuže rychle jděte a neohlížejte se nazpátek!

František asi zaspal, řekl Jeník, ale pojedete železnicí a najde nás v Praze. Již pojďme.

Silnice vesele zněla a děti byly dobré myslí. V osm hodin rozlomili chléb a jedli.

Brzy nová krajina nalehla na jejich zrak. Minuli okresní město a úzké údolí bylo za nimi. Nyní širá pole se otvírala po obou březích.

Prostor hučel kolem nich. Kdo vejde s ním v zápas a kdo jej přemůže? Ervín nebyl tázán a odpověděl:

Nevím, co udělám.

Kdy?

Dnes v noci, Jeníku.

Dnes v noci a zítra se nezastavíme protože František na nás čeká.

Šli a šli.

Automobil zařval za nimi a zjevil se černý, skrčený a rychlý jako ďábel. Stroj je pánem světa, řekl Ervín. Znam to, pravil Jeník: u primasa stála basa, za kamnami stála, když primaska

zatopila, basa sama hrála.

Cesty zvolna ubývalo; šli dál, šli osm hodin a zemdleli. Ervín řekl:

Jen chvíli si odpočijme!

Musíme jít, vece Jeník a šel se soudruhem, jakoby hnal osla na most.

Potkali řezníka a řezník se jich ptal, kam jdou. Jeník chtěl říci, že cestují do Ameriky, ale Weil ho předešel, řka: jdeme do Prahy.

Za patnáct hodin jste tam, řekl muž a brzy byl před oběma chlapci.

Následovali ho, činíce totéž co on, šel na pěšinu a brali se za ním až ke vsi.

Co teď?

Horečka vešla do chlapců jako zlý duch a Ervín se neudržel v červeném sedle.

Zlé kouty našeho stavení, obklopte mne, jsem slabý a nikam nedojdu, myslil si, řka Janovi:

Vraťme se!

Pobyv jediný den na cestě, již se zdviháš pryč a rušíš smlouvy? Ervíne, kdo jsi?

Nevím, nemohu jíti. Jsem malý Ervín, žák gymnasia a utekl jsem z domu.

Jan řekl:

Můj malej Ervíne, sedni si a počkej malou chvíli na mne, přinesu ti kořalku.

Nemocný chlapec zůstal sám a ježatá strašidla se mu smála:

Vidíš ty kluku, vidíš, co je to cesta do světa!

Jeník vrátiv se, dal mu pítí. Když nemocný vyprázdnil láhev, nevstal.

Ervíne! Ervíne!

Pomysliv na smrt, Jeník jal se křičeti na pole i lesy. A tehdy dva chlapi, kteří se loudali ke vsi, slyšeli jeho volání a přišli k nim.

Vy jste utekli, řekl starší z obou mužů.

Ano.

A tenhle chlapec je opilý!

Ano.

No počkej, to bude výprask!

To je vše! myslil si Jan, pomáhaje nésti bezvládné tělo. Jsem hloupý, nešťastný člověk.

V.

Weil, tupý buržoa, moula, jehož trávení je poněkud porušeno, vstává o šesté hodině ranní. Obuje střevíce na křivé nohy, leze ven a omakává prostřený stůl. Jeden jako jiné dny; jez a nasy-
cen jdi po svém. Weil zavřel nečistou hubu a chtěl vyjítí.

Kde je Ervín? řekl.

Neviděla jsem ho, odpověděla matka.

Weilova tvář se zkřivila hnutím divoké lásky jako dlaň, jež se zavírá.

Ervíne! Ervíne!

Ale chlupcovo lože bylo prázdné, nebyl v otcovském domě a v tu dobu již nebyl ani ve vsi.

Na stole, tam, kde nikdy nic nebylo mimo knihu v kůži zryté jako žlab kancův, leží plno věcí. Jsou to Ervínovy šaty, něco drobných peněz, řetízek k hodinkám, jež kdysi dostal od otce a je tu bílý lístek přibitý nožem. Starý Weil jej vzal a četl:

Odcházím z domova o své vůli. Prosím Vás, nehleďte mne, snad se někdy vrátím sám. E. W.

Čtyři těžké stěny zůstaly stát, ale strop se vznesl vzhůru a z brlohu kupcova zjevně vedla cesta do širého světa. Na dně zřícené kobky, tůze sám, seděl starý Weil a plakal. Vřeštivá opičí bolest dmula mu zvrhlé srdce: Miloval jsem tě Ervíne jako sebe samého!

Pravíš, že tvůj syn byl špatný, byl, neboť synovská láska, neboť rodina je podvod oslovských kazatelů. Kdyby byl tvůj, podobal by se nestvůrnému zmetku, byl by křivý po způsobu horské kleči a litý tvými chťiči a nesvobodný a sprostý. Jsi sám, ale Ervín ma statisíce braří. Svět je plný shody a ty o ničem nevíš!

V sedm hodin roleta na krámských dveřích byla stažena jako jazyk vypláznutý na svět. Weilovi bylo již všechno jedno a stará paní byla příliš polekána, než aby myslela na věci denní potřeby.

Ervín utekl z domu!

Nuže dobrá, přeji mu, aby se navrátil!

Těmi slovy odpovídali lidé nešťastnému Židovi, nikdo nepovažoval věc za velikou a mnozí se smáli, vidouce otce tak zmámena.

K desáté hodině správce Weyr posílal Jeníka na poštovní úřad, dnes místo Jeníka šel František. Jda mimo Weilův dům viděl krám doposud zavřený a zastavil se před ním. Dvě ženské mluvily o Ervínovi a Mestek se dověděl, že Ervín Weil utekl dnes v noci a starý Žid že blázní.

Mestek viděl jen věci jasně ozářené a nedohadoval se nikdy ničeho. Včera Jeník nepřišel do stáje spát a dnes nebyl k nalezení, ale František se divil s ostatními, že tu není, nevzpomenuv na Jeníkovy řeči, ani na svůj slib.

Když uslyšel novinu o Ervínovi, vzešlo světlo v temné hlavě a pravda drala se na povrch jako kozlí rohy. Jal se tlouci na okenní rám a volal Weila.

Pane, řekl bledé tváři, jež plynula v otevřeném okně, pane, vím, že Ervín Weil odešel s naším Jeníkem do Ameriky!

Co? vydechl Weil.

Vím to, protože jsem měl jít s nimi, pravil Mestek.

Weilův obličej se zastavil a oči za brýlemi se nabily starým pohledem, zatím co ústa žvýkala žvanec pustých slov. Zplihlý nos se postavil znovu v pozor a na stráž a dravý kupec Weil, ztracený a opět se nalezší v této chvíli, popadl Mesteka za kabát a cloumaje jím, řval: Ty pacholku, ty lumpe prašivej!

Rychleji než odpovídá ozvěna, hýkajíc zpět k sobě pozdravení, které voláš, vyrazila pěští Mestekova síla, zůstavujíc Františka za sebou jako skálu.

Udeřen starý nevstával a paní Weilová vidouc toho dne manžela dvakrát poražena, podsunula polštář pod jeho hlavu dojata podstatně méně.

Ale venku jako světlo a jako světlo rychle letěla zvěst o Mestekově činu. Starý Weil již dávno seděl a psal na telegrafní blanket: „zadržte na severním nádraží dva hochy,“ ale chromé a slepé baby ryčnější archandělských trub při posledním soudu, obracely ve své řeči Weilovo tělo, hledajíce hnusná znamení, jako kdyby toto prase bylo již mrtvé.

Z poštovního úřadu Weil spěchal na četnickou stanici a zatím co nebyl doma, navštívil ho starý rabín. Paní Weilová ukázala rabínovi Ervínův lístek pohlížejíc k němu jako krysa z vraku.

Paní, řekl kněz, když mi bylo pětadvacet let, utekl jsem jako Ervín. Vím, proč chlapi odcházejí z domu a nedívím se. Co chcete? Několik zděšenců nepřivodí zkázu světa. Ano, milá paní, naše králičí ctnosti smrdí od dob velké revoluce francouzské, jsem rád, věru, že Ervín vystrčil hlavu do větru.

Kupcova žena nemohla nic odpověděti, nicméně ji křivolaký soud rabínův rozveselil.

Muž je zoufalý, řekla a vzpomínajíc Mestekovy rány, obširně vypravovala celou příhodu.

Weil se vrátil a žena po způsobu kejkličů obrátila na dlaně, mluvíc dále o svých starostech.

Weile, řekl rabín, až se Ervín vrátí, netluc ho, ani ho netrestej!

Vím, co mám dělat, odpověděl kupec.

Napomenu tě veřejně a učním co mohu, abys netýral vlastního syna.

Až do dnes oba mužové uhýbali se navzájem před sebou jako činí zhola pro-pěchářští spojenci v zájmu užitečné nepravdy. Ale tento spor, jilře stará nepřátelství, hnal je proti sobě. Stáli tváří v tvář a mezi nimi v prostoru zděli lokte tetelil se anděl pokoje, jenž klade bambulatý prst na ústa. Weilova sedmihranná boule přetekla kapičkou krevního sera a zhmožděný zápasník opětně hotový k boji za práva otcovská podobal se hrdinnému pluku, jenž kdysi bránil palác Assicurazioni Generali.

Michaeli! rabíne! řekla paní Weilová, sedněte si. Posadili se a po žerdi ticha vyšplhala se pitvorná směšnost svítíc zadkem.

Napřed František Mestek a za ním všichni lidé dobré vůle ostouzeli kupce Weila.

Vítr smíchu a vítr hněvu vál po vsi, ale bylo příliš záhy odsoudit Žida na lucernu a bylo příliš pozdě utlouci lichváře v shluku lidu, neboť od těch dob, co pořel dělnický konsum, uplynulo devět let.

VI.

V noci ve snách byl Jeník čelem stroje, jenž se řítíl strašnou rychlostí; vrazili do krajiny a pralesy a širé stepi svištěly mimo, mimo ně. Daleko na obzoru zjevila se mu lysá hora a na jejím vrcholu stál strom.

Hej rup!

Hej rup!

Hej rup!

Stomílová kola bořila prostor a mlela výšinu a padala s hůry dolů zděsivši havrana, jenž vzlél krákaje.

Bylo časně jitro, v jilmu zpíval kos a západní vítr hnal mračna od mořského pobřeží nad českou zem. Začíná druhý den cesty, vstávejte soudruzi, je čas jíti, již vyšlo slunce.

Ale deštivý den nepočíná se čepobitím, ani se neozývá hlásnicí, ani nehouká sirénou tovární. Je svatoušský a místo bystrého proudu mrholí svoje nic jako alkoholičtí tátové požehnaní.

Prvý procítl opět Jeník a seřásl bystré sny jako poutník prach silnice. Poznal, že spali v hasičské kolně, že dvěře jsou zavřeny a rozpomenul se na starostu, jenž je sem uvedl a zamkl. Vzbudil Ervína a Ervín vstal ze smrduté louže.

Utecme znovu, řekl Jeník.

Avšak Weil byl nemocný a plakal. Nemohu, pravil vzlykaje, chci se vrátit.

Nebylo nesnadno proléztí vikýřem a zevně urazili zámek, věc byla brzy hotova a Jeník otevřel dvěře dokořán. Šedivý den vstoupil do haluzny jako žalárník a Ervín se obrátil a plakal.

Po snídani opřel si poděluský starosta praštlící hřbet o pec a vypravoval ženě o chlapcích které zavřel.

Jeden je Žid a je to syn kupce z Molína, druhý je kluk z nalezince.

Tak?

Zajisté!

Selka byla celá pryč a celá nesvá, a když první občan z Podělus vyjevil všechnu svoji moudrost řka: Dal jsem tu věc četníkům!, utřela si soucitnou slinu, kterou zpěnil chřtán plný vzdechů.

Rinče ouřadem jako skopec něžnou rolničkou, štal se starosta ze statku přes ves k hasičské kolně.

Tak co? řekl, ale již viděl vrata dokořán otevřena a zámek ve dví. Udeřil Jeníka do tváře a když se hoch neuhýbal, udeřil znovu.

Zloději! vzkřikl Jeník nevěda, co říká. Starosta tasil hůl a

Jeník utekl z kolny ven. Ale když pitomý chrapoun odtáhl, vrátil se k Ervínovi a čekal, až znovu usne.

Po starostovi přišel strážmistr. Dvojklný chvost lezl mu z nosu a černě řval, překřikuje vše, co v jeho tváři nebylo opičího. Vedle boulovité palice leskl se bodák a zpod vousů šplíchala slova jako sirné zřídlo:

Včera jsem telegrafoval tvému otci.

Ale Ervín rozuměl jen stěží.

Zatím co chlapci včera usínali, letěla četníková zpráva všemi stanicemi volajíc rázy elektromagnetického kladívka: Choín! Cholín!

Správce pošty vstal od večeře, aby přijal telegram:

„Ervín Weil, žák gymnasia, příslušný do Cholína a Jan Kylich byli zadrženi v Podělusích.“

Zpráva vylezla z přístroje a svinula se, budíc lítost.

Děti mají pravdu, myslil si starý pán, dal bych osmou hodnosní třídu za dva roky prázdnin nebo za léto v Chaloupce strýce Toma.

Potom dvakrát přepsal znaky depeše, aby jednu poslal Weilovi a druhou podle úmluvy rabínu Löwymu.

Zvěděv, oč jde, rabín Löwy zjednal povoz na zítřek ráno a šel ke kupci.

Weile, řekl, prý už víš, kde je váš syn.

Ano!

Nuže, pojeděš asi za ním a tu tě prosím, abych mohl jeti s tebou.

Starý kupec byl srozuměn.

Dobrá, vyjedeme zítra o čtvrté hodině ranní.

Noc v Cholíně jakž takž minula a oba mužové byli připraveni na cestu, vozka nikoliv.

Konečně o půl páté vyjeli.

Od východu na západ letěl čas a nepřemožitelný prostor fičel jim vstříc jako severák.

Kozlice, Vodslavy, Suchý dvůr.

Rabín se díval na koně; když se dal v cval, když zavlála hřiva na jeho šíji a když se znavil a klada opatrně nohy bral se krokem, podivínský žid v bryčce upoutané na jeho bedra, stával se laskavým jako pasák koní.

Weil hnětl slova, jež chtěl říci synovi a kočí myslil na svoji ženu.

Již dojeli tam, kde cesta k Podělusům křížuje silnici a vozík sjel dolů zdvihaje prach.

V tu dobu rozkročený strážmistr vyslychal Jeníka.

Možná že jo, možná že ne! odpovídal tulák náhle tvrdošijný a hněv práva houstnul nad ním hotov jati ho a přidělití mu řádného otce a matku a domovskou obec.

Ervíne! Jeníčku! vzkřikl Löwy, dříve než slezl s vozu. Spěchal k nim a cítě, že jsou smutni, smál se a kulhal, aby je rozveselil.

Starý Weil vzal Ervína za rameno a přemáhaje se, seč byl, řekl mu:

Vylez na vůz!

Potom obrátil se ke strážmistrovi. Kupec chtěl odjet co nejdříve, ale četník mínil, že je nutno vyhledat starosta a nahradit rozbitý zámek.

A dále, co se stane s Kylichem?

Neznám jeho příbuzných, odpověděl Weil a bude mi lhostejno, kde je, nezůstane-li v Cholině.

Věc rozhodl starosta, který radil, aby Jan Kylich byl poslán k okresnímu soudci, protože nemá stálého bydliště a protože nenavštěvuje povinného vyučování.

Rabín Löwy mlčky poslouchal a byl zděšen; chtěl říci osvobozující slovo, ale není ho v naší mateřštině.

Když se oslí hlavy poradily, řekl zvýšiv hlas: Vezmu si Jeníka, bude chodit do školy a ve svůj čas dám ho na řemeslo. Dostí. Kdo mi chce bránit v této věci?

VII.

Minul rok a tři měsíce. Praha plná záře navečer vzala do náruče všechny malé studenty a učedníky, kteří poprvé se blížili velkému divadlu, zoologické zahradě a hřištím na Bílé Hoře.

Nádherné skříně žhnuly a žebráci na kolenou jako trus společnosti poskvrňovali krásu hlavní třídy po celé délce až ku nábreží.

Byla sobota a Ervín s malým Jeníkem sešli se dnes poprvé. Již minul týden od té chvíle, kdy starý Löwy se rozloučil s Jeníkem. Řekl mu:

Jdi, Jeníku, Weil na tebe čeká v Praze na nádraží, jdi, chovej se dobře a někdy mi piš!

Políbil ho a prohlížel si dál starý časopis z roku 1888.

Ani Jeník neplakal, ale po čertech málo byl vesel.

— V Praze spatřiv Ervína, hnal se k němu, šťastný, že tento vzdělanec, který ve víru směrů a ve vánici hlasů pevně stojí, jest též Ervín jako byl.

Poponášeli vojenský kufřík a stavíce jej, vypravovali si krásná poselství. Před hotelem Gent si umluvili schůzku a Jeník zmizel ve vratech jako myš v lapáku.

Celý týden se neviděli až opět dnes.

Jak se máš? Ptal se Weil a učedník vypravoval:

Když jsem přišel, šéf se mne chvíli vyptával co a jak. Víš, rabín poslal psaní paní Bondyové a proto mne starý vzal do učení. Řekl jsem, že je to moje teta a když byl šéf z toho blbej, odvedl mne do kuchyně na nádobí a ke kuchařům a povídá: ať mi nic neroztlučeš! Potom mi dal kuchař práť zeleninu. Víc jsem nedělal. Ráno vstávám v pět hodin, umeju kuchyň, drhu

struhadla a měděný hrnce a tak se flákám. U nás je deset ženských, jedna nedělá nic, než že vaří kávu, dvě jsou mladé holky a jedna je hospodyně, ta pije víno a je pořád veselejší.

Město tu a tam vybuchovalo lomozem a chvělo se silou zástupu jako paluba plující lodi. Jeník přestával v řeči, aby se díval a jeho pohled proměňoval olezlá nároží v čiré a skvoucí hrany paláců, padělaná sloupová vznášela se vzhůru jako háj libanonských cedrů, lampy svítily mu krásněji než hvězdy.

Ervín věděl, že tímto řečištěm teče zlý proud, ale dnes zdálo se mu, že je milostivý večer.

Spím s druhým učedníkem a vedle nás v pokoji spí hospodyně.

Zafím došli chlapci na most a zastavili se. Dole plynula řeka se všemi odrazy města, nahnuli se přes zábradlí a plivali dolů, sledující slinu, jež se třepetala nad hlubinou jako živá dušička.

Ervíne, řekl kuchař, pamatuješ se, co říkal rabín, když nás vezli tehdá z Podělus?

Nemysli na to!

Weil se styděl říci: nemysli na cestu do světa, neboť jakkoliv zmoudřel a poznal, že nic nelze dobýt láskou a všeho silou, přece nemohl setrvat bez naděje.

Když se vraceli tehdy z první cesty, rabín je vzal za ruku a řekl jim: Děti, chtěli jste jít do Costeriky. Ale kde máte česko-španělský slovník, abyste se domluvili? Co byste si počali bez stanu a bez kulovnice? Nevzali jste s sebou zholu nic; nemáte ani dalekohledu! Proč jste se nenačili vrhatí lasso, oddělovati žirný kus od stáda, popojížděti proti divokému gnu a rýžovati zlato z nízkých vod?

Vzpomínaje na to, Ervín, skloněn nad řekou, pravil Jeníkovi: Myslím, že nikdy neuvidíme Ameriky ani širého moře.

Jeník odpověděl:

Až se vyučím, půjdu na loď za kuchaře a budu jezdit po všech mořích.

Já budu učitelem zeměpisu, pravil Weil, a nesnadné plavby znovu zdály se mu možnými jako nad knihou velikého Vernea. Budu na tvé lodi s výpravou a přistaneme spolu k ostrovům.

Slezli horu strmé víry a hleděli do otevřeného světa. Na okrajích moří svítla rudá města, na rozpoutaných vodách Missisipi zmítal se vrak trosečníků, ledová hora průzračná jako křišťálový zámek stála nad Amerikou, byl to Mont Everest, místo pokoje, nejvyšší konec světa.

Hle vidíš bůvola uháněti před strojem pacifické dráhy, již je mu v patách a nejkrásnější zvíře bude rozdrveno.

Vidíš v hlubinách moře hýbatí se potápěče, lovce perel?

Vstaň a neotálej, přispěj jim všem!

Kdyby skutečnost odpovídala lidem, na mostě a ulici, kterou dvě děti se vracely domů, rostly by olivové palmy a chlebovníky by slířasaly svoje plody do klína žebráků.

Ale věci jsou dány a všechna pravda plyne z nich a z pořádku

věcí, jenž brzy bude jiný. Potom se zvrátí pravda pruhovaná slíny jako tygřice a vzejde nová.

Bylo osm hodin, čas, aby se Jeník vrátil pustnouchými ulicemi do Gentu a Ervín do Reznické ulice k paní Hubáčkové.

Rozešli se málem šťastni. Ervín otevřel doma knihu a četl si cestopis tak řečený Mandevilla, zatím co učedník již převléknutý rozbíjel vejce o okraj hrnce, pečlivě odděluje bílek od žloutku.

Druhý den byla neděle a kuchařka vycházela. V Gentu měli kabaret a v neděli stůj co stůj ztloukala se dvě představení. Odpolední kočičina byla o něco málo lacinější; přicházeli příručí a děvčata z obchodů a nikdo neobjednával jídla. Velká plotna v kuchyni byla studená, jen na plynových kamnech kypěl hrnec kávy. Mladší kuchař měl vařit, ale nestaral se o nic. Stál s myčkami v komoře se čtyřmi velkými dřezy a něco jim vypravoval. Jeník uvařil kávu sám a byla dobrá.

Tehdy poprvé se mu naskytla příležitost jíti mezi hrou za jeviště a viděti herce, a co více, viděti otvorem, který někdo příliš chtivý vyřezal v oponě, kterak dvojice milenců a mladé holky pijí jeho kávu. Řekl si, že ku hařina je správné řemeslo.

Z jisté, již bílá čepice, kazajka a dlouhá zástěra těšily srdce. Často chodil po budově jen proto, aby lidem ukázal bělost svého řemesla a velikou radost nad vším světem. Neboť tento hoch byl silný a v místech, v nichž by mnoho mužů skučelo lítostí pro bezpočet nadávek, nízkostí a zloby, jichž bylo by mu snášeti, malý Jeník byl šťasten.

Nohy zdrané tuláctvím odpočívaly u ohně, na rukou se zhojily rány nádeničiny, ale Jeníkova mysl, jakož byla, zůstávala i v tomto pelechu soudružská.

VIII.

Ve starých hospodách dají pocestnému jísti u svého stolu, domácí psi sednou si k jeho nohám a paní hostinská vypyta se na všechny podrobnosti cesty. Zaplativ svůj řád, pocestný se rozloučí se všemi a jde svojí cestou.

Jeník znal tyto dobré hospody a pak krčmy, kde se hýří a kde nedostaneš polévky ani za dvacet krejcarů. Srovnávaje tyto hospody se svým hotelem řekl si: Gent je velikou krčmou.

Sedm poschodí stálo nad sklepy plnými vína a kořalek a proud alkoholu stoupal potrubím po celém domě. Z podzemí do bítého dne zněly housle, třesk a řezavý jekot. V jídelnách pobudové dávno nasycení žrali krvavá masa a muzika splachovala jim sousto uvíznuvší již v hltanu. Gent končil svoje noci v tratolišti špíny, padnuv na nečisté lože jako děvka, povrhnut a chropící v mrákotách.

To byl Jeníkův dům.

Dírou vytahovadla plynoucího bez zastavení jako kyvadlo šlehalo hudby z dolních síní a Jeník klada do výtahu hotová jídla,

slyšel je jako výkřik dunící z noci až do dne. Jeho řemeslo nebylo tak bílé jako se zdálo na počátku a malý Jeník skrze povrch věcí pronikal k strašné skutečnosti a k ohyzdným tvarům hotelu Gent. Žebrácké chrchly na podlahách pastoušek, rvačky mrzáků a selská hrubost Jeníka nezhýčkaly, ale vida úmrlčí tvář hotelu, bál se.

Probůh! Muž, který pět dnů hýřil v Gentu, zastřelil se včera, když před jeho dveřmi stála policejní stráž. Byl to zloděj dělnických peněz a ukradl magdeburské organisaci lučebnické dvě stětisíc marek.

Gent byl žumpa plná neřádu až po okraj. Kdyby Jeník v šestnácti létech nebyl mužem, nikdy by byl nevyšel z této stoky. Ale Jeník věděl, že nikde není doma tam, kde spí. Byl žebřákem, slouhou a nyní učedníkem, dával pánovi, co bylo jeho a nepřijal nic mimo jídlo.

Dobré, řekl si, chcípnete na svou příjici, jsem zdravý a nechci se vyučítí vašim neřestem, nebudu kuchařem, ale vyjdu z Gentu jako jsem vyšet stokrát z hospod a jako jsme naposled vyšli z Cholína.

Tehdy se Jeník učil třetí rok a Ervín chodil do oktávy. Milovali se. Weil dával učedníkovi knihy, ale ten četl jen málo. Psané příběhy se mu zdály potrhlé i všední. Svět bez kouzla, bez statečnosti a bez prostoty nejmladšího syna, co jest? Řeč básníků je řečí světa a zrudnosti pohlaví, opilé stavy, strach vykloubené duše a svatba s děvčetem nic nejsou. Ve všech vypravováních rozlišoval jako v pohádkách dobré a zlé, ano a nikoliv a stál v úseku těchto dvou slov jako zápasník.

Třetího léta František Mestek byl povolán k svému pluku do Prahy na vojenské cvičení. Obléknuv stejnokroj a desátnickou hodnost stal se rozpačitým. Vojenská služba podobala se spíše prfáčině než celému dílu a Mestek ležel ladem v hospodách. Když neměl peněz ani úvěru, vzpomněl si na Jeníka a šel za ním. Záhy byl v Hyberské ulici a protože stál nad hotelem zlatý nápis, nezeptal se nikoho a vešel dovnitř.

Ale je to Gent, který vstoupí na Františka a poznamená ho morovým znamením.

Jendo! vzkřikl na kuchaře. Jeník se obrátil od výhně a poznal Františka, políbil ho. Rozpálený láskou a šťastný zavedl vojáka do prádelny a sám se ztratil na chvíli, aby vzal v chladírně kus hověziny. Dříve než se František nadál, nesl mu řízek smažený na vroucím loji.

Je dobrý, řekl František, ale ty jsi vyrostl sotva o dvě pěsti! Mestek nezůstal v Gentu dlouho; odcházejce požádal Jeníka o dva zlaté.

Můžeš?

Mohu, odpověděl Jan.

Třetí den přinesl František svůj dluh a tehdy pobyl s Jeníkem až do večera. Šéf byl v lázních, první kuchař spal a tu Mestek

mohl se rozložit u kamen a cpát se a tlachat se ženskými. Dali Františkovi i vína a dívali, jak je z hluboka pije.

Půjdu ven, řekla myčka nádobí a voják vstal, aby šel za ní.

Na konci chodby svítily žárovky; Mestek nabrav světla viděl svoji holku, že stojí uprostřed a že se směje. Dvěma rázy vypínače jako dvěma slovy zaklení stalo se šero a noc. Kde jsi?

Horký van a svíst divosti letěl chodbou. Padl na ni, drásaje její břicho a hněta její prsy, vzal ji a nesl a udeřil s ní na srovnané pytle. U všech hromů! Lámal holce hřbet a pronikl ji jako kyjem.

Když vstali, políbila ho a rozsvítivše řekla mu:

Jdi a umej se močem!

Ale Mestek se smál.

Proč? Voblíkni se a půjdem spolu ven.

Za tři neděle František přišel k Jeníkovi a ukázal mu na pyji vřed. Jeník nedovedl poradit, šli tedy za Ervínem. Jsou dva druhy vředů, pravil student, syfilitické a měkké, ale já je nerozeznám, jdi k lékaři.

Ervín měl tři zlaté a Jeník jeden zlatý. Dali mu je a čekali před lékařovým domem, až se vrátí. Mestek slézal poschodí a klada nohy na stupně schodiště, počítal: ano — ne, ano — ne, jsem nemocen nebo zdrav? Nebál se svého vředu ale strašného jména nemoci. V posledním období, řekl Ervín, syfilitikovo tělo hnije a rozpadává se a nakonec nemocný míjí se rozumem.

Když vstoupil do lékařovy světnice, muž s kouzelnickou tvářičkou ptal se ho: Kdo jste?

Ale František odpověděl, že je nemocen. Klade důraz na otázku a prst na čelo a neposlouchaje odpovědi, tatrman, který se považoval za kněze Řádu Přibývajícího Zdraví, byl by rozmlouval za deset zlatých, ale František měl jen čtyři a včas ukázal svůj vřed.

„Pohlavní nákaza. Infectio venerea.“ Je nutno vykonati krevní zkoušku Wassermannovu. Nezabývám se touto věcí, pane, a ostatně, jste voják a plukovní lékař Vás může odkázat do nemocnice.“

Dole František ukázal přátelům lístek k vojenskému lékaři. Ervín a Jeník četli jej znovu a znovu:

„Lues.“

Nerozuměli tomuto slovu a nazvali lékaře blbcem.

Neštěstí, jež se tolikrát rozpřahovalo, neudeřilo zprudka, ale sesypalo se. Druhý den Mestek ocitl se ve vojenské nemocnici a pohlavně nemocní, jimž se ironickou výsadou dostalo dobré mysli, vypravovali mu o „koleji“ a o syfilidě. František poslouchal a lítost skočila na jeho prsa. S náhle procitnutím zoufalstvím pohleděl na mřížová okna. Uteku, myslil si. Ale tu strach smýkl jím dolů a v temné propasti zjevila se mu příjičná smrt: Vichřice pohybovala cáry masa, jež odděleny od kostí, padaly na zem. A tam, kde příšera měla pohlaví, děsná spirochaeta pallida

jako drak o tisíci hlavách, nepostižitelná dštěla zkázu a zmar na město, v němž František poznal Gent.

Oslněn šílenstvím, tento muž, jehož hrou byly pračka, svár a zbojnictví, byl by se usmrtil, ale nová naděje přepadla ho ještě tehdy, když rameno lampy nad jeho hlavou se proměnilo ve tvar šibenice. Dočkal se čtvrtého dne a tu přišel lékař, aby napsal do statusu Františka Mesteka:

„W. r. ††††††.“

Wassermannova reakce byla „kompletně pozitivní.“

Nemocnice podobala se vlaku, jenž uhání ke konci světa. Ale řečiště hrůzy nebylo tak hluboké jako Mestek vysoký. V roz-toku dní černá bolest padala ke dnu a František opět pil čiré víno. Vřed se zhojil a Mestekovo tělo bylo zase čisté. Navzdory lékařům? Nikoliv! Podle předpovědi. Ale Mestek neznal jiné vědy, než nauku síly. Vyšel ze špitálu hýřil a jediná noc zesula rozšklebenou díru, jež příliš podobala se hrobu

Druhý den vyhledal Ervína a vesele mu vypravuje a směje se z plna hrdla vešel s ním do Gentu.

IX.

Způsob mládí, méně nestálý, než si myslí bytosti od narození staré, oni hastrou v tričku, kteří se prohánějí v Národních Revuích, jest nenaviděti buržoy. Ó býtí spravedliví! a hnáti je s obuškem v ruce!

Ale zatím profesorský sbor gymnasia radí se ve lhůtách přicházejících jako Korsakovova psychosa. Tu vzhází úpadek, jenž s vrněním padá mezi roztažené nohy sboru, je očištěn, obut v pantofle a od té chvíle bzikaje honí se po všech třídách. Když plod byl přiveden na svět a okován, řídí, který se podobá živému hadru, přestříhl nit hovoru, jako když stříhá pupečník a vstal. Bylo před letnicemi a tato porada byla poslední před zkouškami dospělosti. Mluví se o Ervínovi. Chodí s vojákem! a s kuchařem! a za holkama! Nuže, vyměřili mu tříhodinný karcér a bude mu udělena řídí, která duka.

Na druhý den profesor Tětek, vykultiv oči jako pavíán zadnici, hnál se k Ervínovi, podoben strašnému hasiči, jenž stříká pohlcené doušky disciplinárního řádu. Weil nebyl statečný a třásl se, kdykoliv slyšel tohoto chrobáka mluvíti lidskou řečí.

Vychlístnuv vše, co obsahoval drez, v němž po léta kysaly zbytky klasických básníků, svalil se na Ervína, hroze rozdrti i jej. Ale Ervín se mu opřel a pohled dvacetičtyř přátel bije udavače přes hlavu, křičel na Ervína:

Udeř naň, žeň ho podél lavic a chodbou ven!

Ven!

Weil napřáhl ruku a odstrčil tlustého pána; více nemohl. Sofoklova tragoedie spadla na zem, profesor zařval.

Potom sneslo se ticho a v něm z nenadání jako strom na nízké poušti vstal Ervín, složil svoje knihy a vyšel z gymnasia, zanechávaje za sebou díru, podobnou otvoru ve Faustově domě, když studenta vzal čert.

Večer Ervín Weil vyhledal Jeníka a řekl mu: Za tři měsíce budeš vyučenej a měli jsme spolu jít do světa, ale nemohu na tebe čekat, Jeníku, strčil jsem do profesora a nevrátím se do školy. V pondělí ráno odjedu z Prahy do Vídně a potom půjdu pěšky, kam se mi dá.

Já pojedu s tebou, odpověděl Jeník, čekám na tebe, až složíš zkoušky a ne na výuční list. Nebudu kuchařem, to víš, že ne! to víš, že ne!

Druhý den oba soudruzi zvali Františka Mesteka, aby naposled s nimi šel do zoologické zahrady.

Přijdu za vámi v pět hodin, odpověděl.

Ale již brzy odpoledne jdouce mimo druhou restauraci, viděli Františka seděti s děvčetem; byla to krásná služka nepokojného těla jako mladý pes. Mestek držel ji kolem pasu a Jeník vida znaky milostného odevzdání, pominul je.

S nebe padal letní den jako dešť radosti, ale oba přátelé zůstávali v suchu. Naposled stáli před klecí divokého rysa a levharla a pumy a bylo jim líto radosti i zármutku oddělených jen mříží. Na tisíc tváří zahrady obracelo se k nim a žádná nejevila se býti poslední.

Gent a gymnasium, město zůstane čím jest!

Jděte až na konec světa na místo, kde v ledových čepch otáčí se země a vyhodte ji největšími podkopy, zapalte všechna uhelná ložiska, ať pohoří chrlí oheň, — vítězná civilisace, již zástupové dělníků nesou jako modlu, zastaví zkázu a na pustině zbuduje Gent stonásob obudnější.

Je marný každý čin, pokud jste sami a vaše cesta podobá se navlas útěku do Kostariky, jsouc pouhé rozpřažení rukou a vzdech, jež vyráží zástup dosud spící.

Ervín nemohl nemyslet na Františkovu nemoc. Proč chodí za děvčaty, když lékař mu zakázal pletky se ženskými?

Vracel se znovu k druhému hostinci, ale nevešel k milencům a ze sta varovných řečí neproněsl ani slova.

Stane se, co se má státi, odpovídal mu Jeník. Proč se bojíš? Snad zítra, myjíc okno, spadne to děvče se čtvrtého poschodí a zabije se!

Odešli ze zahrady nepromluvivše s Františkem, loudali se Prahou a jejich kroky zněly rozloučením jako zvonce dvou býčků zaběhlých od stáda.

Došli k hotelu Gent a Jeník vynesl svůj kufr. Pan Löwy, řekl šéfovi, vzkázal mi, abych se vrátil.

Jakže, odpověděl starý pán, musil by psátí mně, abych tě pustil, jen zůstaň, dokud nedojde psaní.

Avšak Jeník se nechtěl raditi s rabínem o nové cestě, věda,

že ani on, ani kdokoliv jiný nemohl schváliti útěk tři měsíce před vyučením; vzal svůj kuffík opět podloudně a dole řekl vrátnému, že se vrátí do tří dnů.

Když přišli do Ervínova bytu, chlapci složili svoje břemeno, ale nikoliv tíhu proradnosti, jež v tvrdém účtu vážila nejvíce a nevděk a všechny špatné skutky, jež byly prvním zdarem na cestě.

Duch stoupaje vzhůru, může býti poražen jasem jako slepotou; dnes, v tuto hodinu oba soudruzi jsou slabí a zahaleni sínem krutosti, jež věší se na paty všem, kdož počínají dílo.

Odplazila se noc a bylo ráno.

Je čas, již je čas!

Vzali svoje zavazadlo a přešli pustou Prahou. Řada metařů přetrhovala ulici, opilý chlap vrávoral pod okapy bank a vzadu věže nádraží trčely v uzlu směrů, podobny hutí.

Benešov — Tábor — Veselí — Cmunt — nastupovat! řval vrátný.

Našli svůj vlak s usadili se vzrušení jako při krádeži. Padla poslední minuta a vyrazili.

Stroj skanduje všechny básně, které znáš. Poslouchej je.

Rychlost, jež věje, zbaví tě starostí a zítra ráno se probudíš v cizím městě, jsa sám sebou.

Básnické řeči a pásmo obrazů leť a zní teď pro tebe a mocná lokomotiva sděluje ti sílu, kterou vrhá hmotu v prostor a prostor.

Ráno ocitli se ve Vidni, dříve než se mohli zbaviti kouzla, kterým je známil rychlovlak. Mnohohlasé nádraží zatroubilo jim do ucha a řinčelo strašlivě, praštělo kostmi a syčelo a hřmělo jako kovadliny těžkého průmyslu. Uprostřed tohoto hulákání Jeník před pěti lety by se byl stavěl mrtvým, napodobuje svoje zvířata. Ervín se díval, dává je jíti skutečnosti mimo. Tvar často se nadmul a jinde opět se sraštil, pahýl stal se mohutným stromem, dunajský přístav velkolepou rejdou a na věži svatého Štěpána, vysoké 599 metrů, vlál prapor Spojených Států.

Jeník viděl padnouti koně a stanul, ale proud lidí nesnesl lítostivého ostrova ve svém řečišti a strhnul jej. Ryzá klisna cloumajíc tělem, bila se v postroji a vždy znovu klouzala po asfaltové hladině; potom se natáhla jako mrcha.

Jeníkovi zjevil se Gent podobný zátiší.

Večer došli do českého hostince v okresu za Dunajem. Najali si postel čpící potem a hmyzem, ale spali dobře.

V krásné zahradě otáčelo se kolo vysoké až do nebe a z košů smály se holky. Provazolezec na laně úzkém jako jediný okamžik klouzal a skákal a padal a stál.

Ty zmetku! vykřikl na něho Jeník a všichni lidé volali s ním: výborně! výborně! Potom přišlo kolozubé nádraží a věž s tepajícími hodinkami v ruce jako lékař.

Jeníku, jsi nemocen, řekla, kladouc ruku na dětské srdce.

Až k Vídni vystrkují Alpy svoje rohy. Horská velikost strmí jako šílenství stvořitelovo, na vrcholcích válí se křesťanské nebe a obyvatelstvo poněkud železnaté, chválí hospodina v jazyce německém, pasouc stáda.

Mezi horami nahoru a dolů, sem a tam proplétají se dobře obuť turisté dávající pozor, aby neděsili orlů ani kamzíků na na místech zakázaných. Ve Stěně Martinské jsou ostatky Maximiliánovy, na Hoře sv. Bernarda psí hrob.

Jeník s Ervínem šli semeringskou silnicí a divili se kráse Alp i na místech neoznačených. Měli málo peněz a bylo jim cestovati žebrácky, tak jako kdysi samotnému Jeníkovi. Vyhýbali se z daleka četníkům a tlustým pánům a navečer, když došli k vesnici, dům od domu prosili o nocleh. Někdy spali s pasáky dobytka nebo v sýrárnách a někdy se stalo, že Jeník z horského hotelu a z bud, kde byl kuchař, přinesl kus masa a ještě korunu.

Opět jindy malý Jeník žebrol na turistech, nosil zavazadla a kradl, nemaje v ošklivosti tohoto prostředku, neboť kradl hýkalům, jež znal, darmošlapům, kteří ve své pustotě na povel řvali nadšením, když vychází měsíc a radují se, že našli způsob, jak skvěle lze utráceti nahrabané peníze.

Ervínovi byl cíl hrubě lhostejný, ale Jeník chtěl dojít do Itálie, vzpomínaje vypravování starého Štěpána, který byl v Lombardii s vojskem.

Řekl: Kdo chce dojít do nižší země na jižní straně vysokých hor, musí jít královstvím uherským nebo lézti přes toto pohoří dvanáct neděl, až přijde.

Jsmo v Tyrolích, odpověděl Ervín, ale do Itálie se nedostaneme podle řek. Nepůjdeme k jezerům, protože tam jsou celníci a zadrželi by nás.

Posledně z horách spali v Tezze. Prostor prostoupený rozptýleným sluncem byl prořat touto cestou a vznášel se nad hlavami jako devatenácté léto, jež jim minulo.

Přišli do Itálie, jakoby padli s nebe. Veliká a veselá průmyslová města podobala se navlas Praze a Vídni. Nezastavili se až v Bologni a dále v Pise obklopené nejkrásnějšími lesy.

Jak může být živ poděluský starosta! řekl Jan.

Žije jako můj otec, pravil Weil.

Ale nebylo tomu tak. Po Ervínově odjezdu zřekl se starý Žid obchodu a hledal svého syna. Sedm dní vycházel v novinách jeho inserát a všechna policejní komisařství byla zpravena o útěku; pátráno v dopravních kancelářích, v přistěhovaleckých úřadech, a když všechno počínání bylo marné, šel Weil k rabínovi a do Gentu a hrozil a plakal.

Nevíme kde jest, počkejte, snad se vrátí, odpovídali mu, ale kupec nemohl věřit a schnul od té rány. Jeho brýle osleply a prázdny byly desky desatera, když bylo vymazáno přikázání:

Cti otce svého a matku svou, abys dlouho živ byl a dobře se ti vedlo na zemi.

Starý Weil hynul od srdce. Prodal nevýhodně obchod, ztratil na domě a nevymáhal již svých pohledávek. Vyzvedl z ústavů všechnu peněžní hotovost a přece jeho pokladna byla dokořán.

Za šest měsíců zemřel slabostí srdeční při zápalu plic.

Paní Weilová shrábla vdoví peníz, zatím co kupcův majetek zdědila náboženská obec židovská.

V tu dobu Ervín a Jeník byli v největší tísní, již osmý den nic nejedli mimo sousta makaronů a páchnoucích ryb. Chodili kolem městských krámů hotovi krásti a teď bylo na Ervínovi, aby se naučil tomuto řemeslu.

Ale Ervín si vedl špatně, zvoliv ovocnářský krám, jehož zbožím se stěží mohli nasytití, nejednal rychle ve chvíli, když prodavačka si myla ruce, ale okouněl a chodil kolem košů a beder plných melounů a datlí celé hodiny. Děvče, vidouc hezkého Žida prodávati před ošatkami tak příliš dlouho, bylo si jisto, že je zamilován a smálo se na něj, ale Ervín nevěděl nic.

Konečně, když zašla, vlezl do krámu a tu stála proti němu tvář tvář jako přístupná bohyně, držíc svůj poklad v otevřené dlani.

Ervín zhloupl a neřekl nic.

Vita Torrini znovu se ptala, co si přeje i odpověděl, že je cizinec a bez zaměstnání a že hledá jakoukoliv práci. Vita zavolala svého otce; vešel statný člověk a Ervín se zhrozil jeho podoby. Beztvárná hadrovitá tvář klátila se na tenkém krčku s nosem podobným uzlu. Vitin otec připomínal Ervínova gymnasijského ředitele jako osel mula.

Vyslechnuv vše, řekl Ervínovi, že nemá žádné práce mimo nádeničinu ve skladišti. Ervín byl i s tím srozuměn a tu se starý vyhnul určitému slibu, řka:

Přijďte za tři dny.

Hlad je nestyda; jím opásán, vrátil se Ervín v ustanovený den, ale protože jeho milost hlady ozábla, ani tehdy, setkav se s Vitou, neviděl děvčete.

Kupec byl vlídnější a najal Ervína na pět dní, aby psal adresy na zásilky a dopisy do Německa.

V tvrdém boji proti sobě stojí dvě třídy a ze škod chudého je hostina bohatých. Dělníci v Čechách, v Německu i v Itálii, všude nazí a bídní a jejich národností je chudoba.

Jeník nosil přetěžké náklady zboží ovocnářova a Ervín psal pro něj dvanáct hodin denně v smradlavé díře. Každý den se vraceli domů poražení prací.

Pisa, Itálie a celý svět byla jen komora v Gentu a strakatá klec Tětkovy spravedlnosti.

Širokou branou roboty vešli do světa.

Nad Pisou stál měsíc a cypřiše rostoucí z kostnic jako ohně šlehalý k němu. Jan se díval do velikého nebe a mluvil:

Všechno, co se nám líbilo, bylo naboře, ale teď jsme staří jako všichni dělníci. Záře nad světem není jeho sláva, ale radost boje. Došli jsme až do Pisy, je krásná jako Cholín a ohybná jako Cholín. Ervíne, můj študente, ty umíš čtyři řeči, mluv za mne, vraťme se ze Světa, Italie k svým lidem.

Za týden Ervín zůstavil Vita Torrini její lásce a podmíněčně dobré bydlo ochotnějšímu ženichu.

Vyšli z Pisy, pracovali na vinicích, v přístavech, na stavbách silnic, drah a tunelů, demonstrovali, vedli stávky, stříleli na fascisty.

Za deset let vrátili se do Cholína. Tehdy František Mestek byl cholínským policajtem a ve třiceti osmi létech onemocněl nemocí

T A B E S.

M Ä R Z

F. C. WEISKOPF

Durch das Krachen von Märzeneis,
Durch das Wehen von rauhen und linden
Märzenwinden
Hämmert ganz heiss
Blutjunges Leben.
Drängt sich hervor,
Reckt sich empor,
Trotzig, statt der halben und blassen
Märzensonne,
Die ganze zu fassen! — —

Hungrige Seele,
Durstiges Herz:
Blutjunge Klasse
Steht in März,
Fordert die ganze Sonne! — —

DVOJZPĚV NOCI

J I Ř Í W O L K E R

I.

Muž: Kdybych byl hulánem a do pole jel
okolo tvého stavení,
kdybych byl spocen, žíznivěl
a tvář měl v jednom plameni,
tak bys se na nic neptala
a jenom bys mi podala
zrosenou sklenici, zpýřenou tvář,
protože, kdybych tě ze všeho nejvíc měl rád,
nemoh bych zůstatí, nemoh bych více brát.

Do peřin ženy srdce jak vraha ukrývají,
milenci na věčnost věří a na věčnost lhou,
muži však od hvězdy k zemi a od země k lidem
klestíti musí cestu kamennou.
Pověz mi, děvče, zda srdce a líce
proměnit můžeš v pramének u silnice,
abych své tělo napojil z něho
tak, jak koníčka uondaného?

Neměj mě ráda víc, než sám tě mám rád,
neměj mě ráda víc, než ostatní ráda bys měla.
Vezmu-li, — odejdu. Odejdu-li,
chci, abys netrpěla.

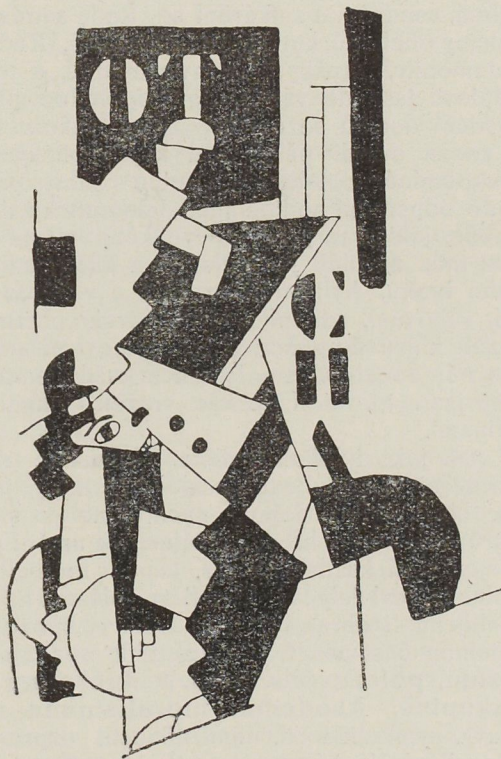
II.

Chlapec: Na mechu cihlových zdí,
v pralese komínů,
dnes, jako včera, milá má,
k sobě tě přivinu.

Manželé mají postele,
milenci mají svět,
ty mezi prsy, milá, máš
znaménko uprostřed.

Dívka: Mateřské znaménko je zrno lásky,
do rukou, milý, je vem!
Jak srdce je měkká prst mezi dlaždicemi,
do ní je zasejem.

Pak za ruce vezmem' se a budem růst
nad střechy fabrik a domů,
a lidé půjdou kolem nás
jak by šli kolem stromů.



FERNAND LÉGER
(Paris)

CHAPLIN
(z Gollovy Chapliniády)

RADOSTI ELEKTRICKÉHO STOLETÍ

ARTUŠ ČERNÍK

Smrt bolestíinství — úspěchy železných nervů.

Myslete si obyčejnou dekoraci: dům v ulici, plné hromobití a klení, usmívání a setkávání se. Rada sandwichmanů nese reklamy obchodů, kin a danzingů a barů. Úředníci a strážníci, káry a automobily, drožky a tramwaye jdou a jedou a slunce spouští záplavu jasu do všeho. Je odpoledne před podzimem. Večerní vydání deníků se ocitá v našich rukou. Čteme. Čteme, abychom znova svírali pěstě nad kapitalistickými troufalostmi. A tu se rozpomínáme náhodou u jedné svítilny, přebytně ještě v této časné odpolední hodině jako telegrafický drát, jímž právě neletí depeše, jak jsme přišli do velikého města poprvé. Nerozuměli jsme mu, záviděli jsme jistoty a klidu odměřených obličejů, jistého kroku, byli jsme ztraceni a v tomto domě v ulici, plné řvaní, slibování, sdílení a opovážlivého přezírání, jsme v pochodí složili hlavu do rukou a byli jsme směšně zoufalí.

A město nás zocelilo. Jsme jedni z každodenních kupců párkárky a my jsme to, kteří do vás vrážejí, jakmile se obíráme svými novinami.

Jsme si jisti jako kdokoli z ulice. Nenosíme sice tiše zavazadel jako veřejní posluhové, nevlečeme káry jako bezprávný učedník z obchodního domu, nechodíme v stejnokroji jako strážník, průvodčí nebo lifboy, děláme ale umění pro vás všechny. Je soukromou věcí každého z nás, jsme-li footballisty, tanečníky, plavci, alpinisty, cyklisty či filatelisty, píšeme-li báseň den či měsíc, malujeme-li obraz týden či měsíce, spokojeni či neukojeni, podstatnou část nás tvoří **nechuf k nerozhodnosti, sentimentalismu, polorevolučnosti, k dnešnímu umění, k Literární skupině, Akademii, moralistnímu mluvení.** Neznáme únavy, symboličnosti, náměsíčnosti, expresionismu a přiznáváme se k uměleckému „amerikanismu“, v nejrevolučnější představě jeho, k jeho verneovské technice, leblancovské přesnosti a logice, k Twainovskému dobrému rozmaru, jeho parostrojům trati Railways Canadian Pacific, k bezdrátovému telefonu, vzdušné dopravě, k pokroku hbitému, plodnému v myšlence i činu, k nové osvobozené lásce dvou chudých lidí, k rodině proletářské, zdravé a plodné, pracovitě pro třídní dělnický stát.

Proto nechápeme bolestíinství a u antikváře za několik níkláčků ukládáme pozdní záchvaty veršujících dekadentů à la:

Na věžích hodiny zpívají,
na dláždění tančí sny.
Stromy se v aleji podpírají,
unavené,
náměsíční.

Jsou vznešenější věci pro člověka našeho století, a ač se rýsují teprve na obzoru, byť nedokonalé ještě po stránce technické, a z části obrážející dosud vlivy měšťácké třídy s její zakřiknutou silou, povrchností a bezkrevností, známe je a octneme se v jejich středu.

Kino.

Kino, kinematograf, biograf, světelné divadlo, co jmen pro moderní divadlo lidu! Jest bezprostředním děckem techniky, závislý na rychlém vývoji fotografie, projekčního stroje, nových hereckých schopností. Kino je mocnější činitel než panorama, i divadlo i čaroděj. Proč jemu a nikoli divadlu náleží přítomnost, proč je těžko věřití, že v dohledné době zatlačí jakési nové divadlo, prý s novým jevištěm, novými triky, sbory na místo jedinců, dnešní kino.

Protože:

za 1. Kino je vyšší typ divadla, kde bez statistů, bez falešné dekorace, bez nudné zdlouhavosti se uskutečňuje umělecké dílo samostatné, nezávislé na estetické skořápce, do níž jsou zabalena slova a činy herců;

za 2. Kino bylo svobodně zvoleno za místo potěchy, vzrušení a poučení všemi dělníky, služkami, studenty, stenotypistkami a všemi, kteří méně čtou, ale více žijí, konají a trpí; jsouc samostatně vyvoleno lidem, dokazuje svou modernost, čistotu a budoucnost;

za 3. Kino uskutečňuje sen amerického pobavení: v krátké době předvede divákovi cizinu v cestopisném, vývoj živočicha či průmyslového artiklu v poučném, grotesku v komickém, drama ve vážném filmu; vše přibližuje, vše slučuje: **baví** při největší úspoře času;

za 4. Kino je prosto i exaltovaných a abnormálních gest divadelních herců a mimo bludné výjimky je konkrétní, syté, neliterární, nepopisné;

za 5. I v tricích a záhadách je kino vynalézavější, mrštnější, vtípnější, doplňujíc chabé prostředky divadelních světel, propadliší, zdviží, otáčivých jevišť tisíci atrakcemi: urychlovačem a oněmi záhadami, běžnými filmovému režiséru;

za 6. Konečně má kino děj, dýchá, zápasí, nic ze světa ani z technických divů ani ze života mu neuniká.

Pro to vše je kino universálním činitelem **uměleckým**, neboť nádherná fotografie stejně jako vtip a pointa ve skvěle udělané osnově filmu jsou uměním;

proto je kino universálním činitelem **poučným**, neboť učí názorně, všestranně a bez mnohomluvných tekstů;

proto je kino činitelem **výchovným**, neboť nalezlo cestu k srdci a rozumu lidu a proletariátu a jeho tendence, bohužel teprve mírně spravedlivá a mírně reformní, bude jednou mocně působiti na způsob života vrstvy, jež vytvoří nový svět;

proto je kino i činitelem **propagačním** a ten duch, jenž vládne filmům, naplní dnešní obecnost.

Leží bohužel příliš stranou konkrétní ráz filmové produkce, než abychom ji třídili ve feuilletonu. Než přece: Chaplin, Douglas Fairbanks, Picfordová, cowboyové, Fatty, Pathé-film jsou jejími vrcholky a jimi se počíná zlatá doba kina.

Cirkus a Variété.

Je známo, že stěhování národů, středověk a pak novověk, plynová kamna a elektrická výroba diamantů povstaly jen z nespokojenosti lidí. Z téhož důvodu se narodily pohádky a Kolumbus jel objeviti Ameriku. Zpěv slepic rovněž vábí hospodyňku, pokud nepřijede cirkus s ohromnými vozy, dechem džunglí, fata morgany Sahary, opravdovými lvy, zebry, chřestýši a opicemi, krasojezdkyněmi, clowny, šašky, řecko-římskými zápasníky.

Bystrý lidský smysl pro neznámé úkazy, zvýšený zájem dnešní doby na nových věcech, současný hospodářský a politický tlak za komunistickým hmotným uspořádáním světa a duševní rozpětí po silných sensacích, po krásách světa a jeho zázracích vedou lid do cirku. —

Kdo by se za našich dnů opomenul pochopiti cirkus? Seurat, malíř, který vedle syntesy formy měl cit pro předměty lidových zálib, namaloval vedle výjevu z pařížského malého kabaretu, kde v řadě tančí vedle sebe tanečníci a tanečnice, jejichž kolébavý pohyb je monumentálně zaznamenán v klidném obraze, kde vše je tvar, barva a linie a poesie, také skvostný obraz, spíše výborný plakát, než pouho-pouhý obraz: Cirkus. Bílá tanečnice s bičíkem stojí na jedné noze na bílém, pádícím koni, principál v upiátém černém salonním šatě práská bičem, šašci se krčí, letí vzduchem, mávají bouchačkou, střední obecnost sedí a kouká.

Tento Seuratův obraz je tak krásný jako cirkus sám, ba je tak neobyčejný jako vše, co lze o cirku napsati.

Ale cirkus vrací se tak zřídka do našich zamlžených ulic. Ržání šelem naplňuje tak zřídka prostory předměstí.

Tato Théâtre-Variété s pestrým pořadem dvakrát v měsíci svolává drobné řemeslníky z nejzapadlejších ulic, služby z činžáků



„THE KID“

Charlie Chaplin + Jackie Coogan

a vojáky ze studených kasáren, švadlenky a redaktorky, celé rodiny dělníků, aby je při sklenici ukolébalo v radostnou podívanou. K lefcímu setrvačnicku anebo větrníku anebo panoramatu, jež bychom asi zřeli ze šíleně rozjetého auta chtěl bych přirovnati děj varietního pořadu. Z tropické zvěře uvidíte snad jen opici. Nebude to již zlatohnědý, civilisovaný konsul Petr, který ovládal kolo, nočník i lásku diváků, pro něž zemřel snad vlekou paralysou zvířecího mozku, ale opice vždy nové, učelivé, smělé a zručné. Psi budou proskakovati kruhy a sedíce na bobekku prosíti a tvořiti skupiny. Z živočichů nám nejbližší homo sapiens upoutává ostatní náš zájem. Je atletem a padaje na hlavu, nezlomí si vaz. Dva žongléři nosí na hlavě židle, železná sedátka a v nich ženy, nalíčené krásky. Siláci, svalnatí jako strom, zvedají improvizované kolotoče a kolik diváků v nich! Na rotačním žebříku Max et Jean, elegantní hoši, udržují rovnováhu 10 metrů nad stoly obecenstva. Yvonnu s kovovým držadlem v ústech zvedají až ke stropu. Jsou z kovu její čelisti? A svlékajíc řadu sukni a bluz, visí tu pak před námi v trikotu barvy hladiny letního mořského přístaviště. Japonka na laně je z obrazu s Fujijamou, leč přetéká životností a všechna čest její útlé noze a rukám, změřivším bezpočtukrát vratkost rovnováhy. Rychlomalíř, syčák, scéna trhanů, rozepře Angličanů, virtuoska na okarinu, virtuos na šumařské housle, atrakce na atrakci daruje nám rozkoš nevidaného a důmyslného děje i se světelnými reklamami a filmovou veselohrou, s přestávkou a vykřikujícím číšníkem.

Variété neumře zdlouhavostí. Je aktuální a bezprostřední. Baví obecenstvo věcmi groteskními, komickými, fantastickými, smělymi, divokými, nebezpečnými a lákavými.

Kabaret, bar, moderní tance.

Není, není proletářských kabaretů, aspoň u nás. Kabaret je podnikem, kde se lze bavit za drahé peníze a špatně. Kuplet je špatnou erotickou či politickou písní. Jako divadla i kabaretního popěvku se zmocnil francouzský milostný dvojsmysl. Majíce — jak jsem řekl — železné nervy, nenamítáme proti němu ničeho, přezíráme jej. Tone-li opilec, strhne s sebou i záchrannou trosku. Dnešní kabaret, výrobná šibeničního humoru, divadélko společného ztroskotání, útočiště demimondek, lvů salonů, špatných hereček, zdaleka si ovšem neuvědomuje svého možného revolučního poslání. V nejbližší budoucnosti se mění tlakem společenské přeměny.

Tendenční píseň, rozmariná a veselá přednáška, snadná a jasná, politická báseň pozve k jakési rodinné nenucené zábavě proletářskou mládež, jež potřebuje humoru, vtipné písně, písně o všem, o lásce, boji, dítěti, osvobození ze jha kapitálu, o továrně, o ulici, o Rusku. Dobré zpěvačky, jejichž temperament a čilá tvůrčí po-

vaha je pudí z konservativních sborů velikých scén, najdou tu místo.

I bar, jenž u nás je zkreslen a opakem americké krčmy pro všechno obecenstvo, přejde k svému štěstí do moci lidu. Jeho dnešní ráz — viz co bylo řečeno o kabaretu. Drahé drinky, ráz prvotřídního nevěstince, mdlé tanečnice, obecenstvo: důstojníci, lichváři, salonní floutkové...

A přece: bar! Bar, místo moderních tanců: shimmy, one-steppu, two-steppu, bostonu, foxtrottu, moderní hudby, **jazz-bandu**, polovalčíku polobalady, polky. Tyto tance nejsou dokonce špatnými tanci. Jsou akrobacií, šílenstvím mládí, bohatstvím pohybů, souladem. Nenávist vůči nim je hloupá a doba odzbrojí jejich nepřátele. Kozáček, čardáš, třasák, mazurka, savojanka — jsou jen minulým tvarem tance. Doba futurismu a music-hallů je čilejší a máme proč býti šťastni nad tanci, jež rozproudí krev, jež žádají rozvahy, tělesných schopností a jistoty. Ostatně viděti v nich rafinovanost samotnou je totéž, jako viděti ji v náboženském tanci polynézských domorodců. I tanec je dílem časového stylu a je-li nalezen sloh, je to zásluhou doby solidní, houževnaté, slohotvorné.

A jazz-band! Naslouchejte mu jednou, ne, raději vícekrát, abyste v něm našli chuť. V něm je vřeštění automobilových trubek a elektrických zvonků, sirén, drsné a přejemnělý hudební sluch urážející nízké tóny, hromobití s barevným blýskáním, střelba, ryk uzavřený v krásné nějaké válečné nebo triumfální písni.

Poutě, posvícení, kolotoče, výlety, football, veslování, vzduchoplavectví.

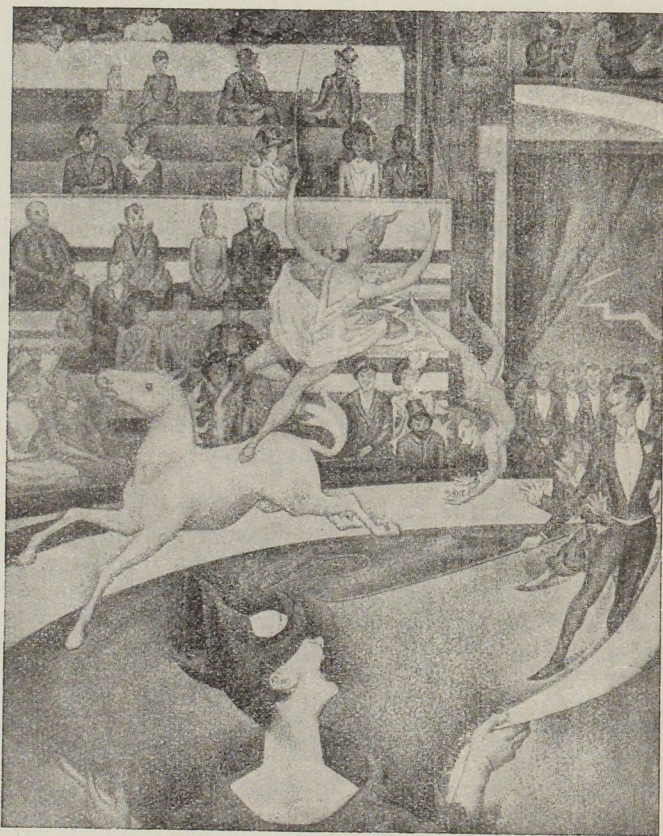
To vše a mnoho jiného je radostí našeho století.

Poutě a posvícení jsou zvláště událostmi našich vesnic a maloměst. Jejich krása je neobyčejná pro jejich obyvatele. Radují-li se každý jiný den toliko jedinci, tento den slučuje mnoho a mnoho lidí ve shodě. Kramářské stánky s tureckým medem a perníkovými srdci, kalendáři a knihami o strašně velikých láskách, obrázky svatě i nesvěcené, husaři na koních z marcipánu, písně kolovrátků, svištění houpaček a kolotoče, rány ve střelnici, střelba do oka krásné dámy a do prsou hranatého myslivce z lepenky — jsou poufí. Je to vše po mém neobyčejné a tak starosvětské, že jsem neváhal zaznamenati to jako druhý pól zábav tohoto amerického světa.

A nedělní výlety? Football? Veslování? Vzduchoplavectví? To jen namátkou, že nic nezůstává nedostupné člověku, jenž ovládá zemi, vodu a vzduch a že probrati jeho všechny radosti znamená přichystati veliký naučný slovník s fotografiemi, obrazy a nejnemožnějšími vysvětlivkami.

Závěrem: bída.

Předchozí je líc doby. Její rub je smrt. Tanečnice, kinoherci a všichni účinkující na jedné straně, a my, diváci na druhé straně nejsme zbaveni strastí, abychom mluvili tak kacířsky a s neporozuměním o době, jakoby se nám jevila jen číškou baru a temnosvitem filmu. Neboť na čas a za čas bude třeba pro tuto bídu, politický útlak, věznění odvážných rebelů, odpírání platu a chleba, dobytí státu a změnu jeho stavby, uspořádání a tendence, aby zhasly projekční přístroje kin a umlkly jazzbandy; a učiníme tak. Radosti se vždy vrátí a osvobozená třída je prožije úplněji.



G. SEURAT: CIRKUS MEDRANO

NAROZENÍ, ŽIVOT A SMRT

J A R. H Ů L K A

I.

Parní stroj měkce oddychoval do bledého dne. Venku sněžilo s tvrdošijnou neurvalostí a střechy továrny záhy pokryly se barvou nevinnosti. Vše rozpustilo se do té bělosti, jen komín se mračil a dýmal černými tvary. Ve strojárně a modelárně kmotra zima příliš tlačila se k tělu, ve slevárně a kotlárně fičel drzý vítr a vločky sněhu hnaly se v hejnech, podobny bílým mouchám, přímo pod zuby kladiv a nýtovaček. Napnuté svaly tančily v divokém tempu práce.

Po třetí hodině odpolední přišla do kotlární dělnice, rozhodila několik pohledů po pracujících, a pak přímo přistoupila k černému dělníku, který ráznými úhozy temoval na břiše kotle. Křičela, aby přehlušila sténání kovů: „Ty 'di říct Venclovi do mašinhausu, že se mu narodil kluk!“ A dělník, nepřestávaje prorážeti vzduch kladivem, hodil přes rameno: „Hned.“ Žena, vyřídívši své poslání, odcházela roztlučeným vzduchem. Pak muž, hotov s prací na břichatém kotlu, vrhl naň několik pohledů a zvolna odcházela z pekelného řevu práce vyříditi vzkaz soudruhu strojníkoví, Václavu Novákovi.

Jda bíle posypaným dvorem, zakopl o kus železa, i bručel pro sebe: „Hm, špatné znamení!“

Václav Novák, upozorněn signálem, právě stál na hřbetu frkající železné obludy nedaleko setrvačnicku a z plechové konvice doléval olej do pumpičkového mazání. Vzdálenost jeho těla od šíleně řídicího se setrvačnicku byla sotva půl metru. Dveře práskly a jeho druh křičel již ve dveřích: „Vencle, kluk se ti narodil!“ Strojník rychle se obrátil, překvapen hlasem i novinkou. Mústek, na němž stál, byl vlhký, bez zábradlí. Klouzl, a hledaje oporu, trčil rukou směrem k setrvačnicku, ve snaze něčeho se zachytiti. Letící rameno kola chopilo se ruky, přitáhlo celé tělo, a hrozným nárazem mrštilo jím o žluté dlaždice strojárny. Ten, co oznamoval mu novinku, přivolal záchranu. Byl však již mrtev. Lebka mu praskla a mokvala krví i mozkiem, jako rozšlápnutá žába vnitřnostmi. Odvezli mrtvolu a krev setřeli vlhkým hadrem.

O dvě hodiny později zemřela v pruhovaných peřinách jeho žena. Zdravý hoch, před několika hodinami narozený, křičel ve velké dřevěné vaně, kde koupala ho sousedka.

Byl to nyní úplný sirotek, zcela bez příbuzných.
Venku sypal se sníh a den houstl v noc. —

II.

Domovská obec, malá vesnice v jižních Čechách, ujala se děcka. Zprvu vychovávala hocha stará, věčným zápasem o chléb shrbená žena, jež kdysi znala jeho otce. Když bylo hochovi šest let, umřela na horkou nemoc. Šestileté dítě, Jan Novák, chodil pak po střídě a pásl krávy a husy bohatým sedlákům. Starosta — jako zvláštní milost — dovolil mu spát v seně na své půdě, a dlouho byl hrd a dlouho se hřál svojí dobrotivostí. Do osmi let žádnému nenapadlo jej posílat do školy, a až když obec byla úřady donucena, dala hocha zapsat do obecné školy v blízkém městečku a občas skutečně ho tam vypravila. Naučil se trochu psát, číst a počítat. Celé dny musil pracovat venku. Na podzim s ostatními dětmi sedával u ohníčku. Jednoho dne nejstarší z hochů, jakýsi Zloch, syn chalupníka, vyprávěl příběhy, odposlouchané od svojí báby. Hovořil o bludičkách, zavádějících poutníky v hluboké bažiny, kde hynou. Pasačka od jednoho sedláka, holka s vlasy tvrdými jako žíně mínila: „Já bych se jima nedala zavést! To jen takovej bulík, jako je tadyhle syreček!“ (Říkali mu syreček.) Děti vypukly v smích a ihned spustily krásnou samorostlou píseň:

„Syrečku,
bulíčku,
bú, bú, bú!“

A při tom podle taktu dlaněmi floukli tito malí surovci Jeníka do hubených zad. Nebránil se a mlčel.

Té noci zdálo se mu o bludičkách, které zavedly všechny ty vesnické surovce na velký močál.

III.

Pak jednoho dne, když hnal husy na pastvu, vrhl se sousedův pes, bůhví čím rozdrážděný, na husy, a jednu roztrhal. Hospodář, jemuž husa patřila, hrozně zlýral hocha. Zalit slzami a tichým vztekem, umínil si, že uteče.

Večer v tmavé světnici ukradl nůž a schoval jej do kapsy svého roztrhaného kabátu. Odešel spát na svoje senové lože. Když pak celý statek již spal, slezl s půdy a prchl sadem na louky. Noc byla černá, jak přemýšlející Zlo. Utíkal. V lese houkala sova v dlouhých intervalech. Znělo to jako výstraha, jako temné proklínání čehosi.

Hoch dlouho utíkal, a až když doufal, že ho již nikdo ne-

najde, svalil se do orosené trávy a hluboce usnul. Probudil se časně a toulal se lesem, lukami a zrajícím polem. V poledne, týrán hladem, náhodou přišel do vzdálené, pro něho zcela neznámé vesnice. Na okně krajního stavení stála mísa buchet, z nichž se kouřilo. Okno bylo otevřeno a buchty měly zde patrně vychladnouti. Tiše se přiblížil, natáhl ruku a tři buchty rychle po sobě ukradl a utekl. Tím nasytil se první den. Druhého dne po přespání v lese chytil slepici, zařízil ji ukradeným nožem a hltavě ssál horkou krev.

Lehká horečka tančila již v celém ubohém tělíčku. Přespal opět v lese a s prvním rozbřesknutím toulal se dále. Toho dne vůbec nejedl. V podvečer spatřil na cestě uniformy četníků. V bláhovém strachu otočil se a prchal. Slunce zapadalo a on utíkal proti němu, s rukama roztaženýma, jako kdyby si chtěl chytit slunko do náruče. Zpozorovali ho a myslíce, že je to zloděj a vrah, který byl postrachem kraje a jemuž nemohli se dostat na kobytku, pustili se za ním. Slunce je oslepovalo, hoch byl hodně před nimi, nepoznali, že je to dítě. Utíkal rychle, štván úzkostí, rychleji než oni se svou výzbrojí. Slunce se klonilo k hlavám lesů. Křičeli: „Stůj!“ Utíkal. Křičeli: „Stůj!“ Letěl. A tu jeden z nich sňal pušku a zamířil. Rána roztrhla vzduch, obláček vyběhl z lesknoucí se hlavně, zrůžověl podvečerem a zmizel.

Chlapec utíkal potácivě ještě několik kroků, pak se nahnul, zlomil, klesl... Když stanuli nad ním a poznali svůj omyl, byl již mrtev. Tenký pramének krve prýštil ze zad, mísil se s prachem a tvořil rudé květy. Slunce zapadlo, nad lesy plály červánky. Bylo to jako by neznámý tkadlec tkal na obzoru obrovský rudý prapor...

Kapitola poslední.

Sova: Kdo byl vinen?

Les: Lidstvo!

Sova: Všecko?

Les: Ne. Jen ti, kteří spíjí se zlatem, akcemi, spekulacemi; despotové a sobci, vrahové nepřímí, v rukavičkách. Sovo! Ty, která houkáš do noci, která dosud panuje, ale o níž víme, že přejde, že ustoupí smavému dnu, co dáš těm zlatým?

Sova: Prokletí!

TENDENČNÍ KRESLÍŘI

J A R. B. S V R Č E K

I.

Kresbou nemíníme zde její rozsah, pokud je determinován určitou technikou výtvarnou, omezen kreslířským materiálem, ale v celém jejím širokém rozpětí, vytvořenou třeba i prostředky malířských technik, neboť v zásadě nejde o materiál, ale spíše o to, bylo-li dílo jako kresba komponováno, myšleno a pod zorným úhlem tohoto charakteru tvárně ztělesněno. Proti malbě, jejíž výrazové principy a metody jsou v stálém zápase s vnitřní podstatou barvy, jsou podmíněny její specifickou funkcí tvárnou, jsou v stálém vztahu k problému světla, stínu, k prostorovosti, stělesňuje kresba více jaksi literární obsažnost, myšlenkovou náplň objektu. Proto také veliké otřesy dějinné, přelomy kulturní a sociální zůstávají zpravidla bez markantního ohlasu na malbu. Zato kresba je pro takové přesuny citlivější, reagující na ně přímo, inspirující se novými revolučními myšlenkami, zasahující takto aktivně do vytváření se nových poměrů. Kresba očividněji tedy ilustruje a představuje svou dobu než malba.

Než nemyslíme tu kresbu, jež má funkci čistě malířskou, jež je pomůckou, doplňkem malby, jako studie, skizza, ale kresbu, jež je samostatnou, soběstačnou grafikou, jako ilustrace literární nebo dobová, nebo jako kresba tendenční, karikatura. Je-li literární a dobová ilustrace výsledkem spíše jakési osobní pasivity, přepisem cizího pohledu a názoru, po případě suše objektivním reportérstvím, tendenční kresba odráží celý komplex otázek a odpovědí soudobého světového dění. Je tedy uměním čisté přítomnosti, dítětem své doby, tvořené sub specie aktuální chvíle, pro potřebu a smysl její.

Na rozdíl od humoristické kresby, jež nemá jiného účelu a cíle než vyvolati smích, nadsazujíc, podškrtavajíc určité tělesné deformace a abnormity, zachycujíc události v jich choulostivých a málo vážných situacích, je v podstatě uměním netendenčním, ježto nechce nic osvětlovati, nic zlepšovati, nic napravovati, jež neutříduje a neklasifikuje, v karikatuře etická stránka jde před příkazy estetickými, její program je nesen momenty čistě tendenčními, všechno je zobrazováno, aby strhlo svou tendenční průhledností, aby svou myšlenkovou, názornou syntetičností, vyzdvížením jen nejmarkantnějšího a nejpodstatnějšího, dosáhla v plasické zkratce okamžitého účinku. Karikatura má funkci agitátorskou, zvláště karikatura politická, která musí, má-li býti

účinná, v pravém slova smyslu oslepiti jako náhle vzplanulý bengál, jako meteor v tmavé noci.

Dobrá karikatura nepotřebuje komentářů, její cíl musí být rázem průhledný, tendence okamžitě jasná. Pro svůj speciální charakter bylo karikatuře oprostí se ode všeho náhodného, podřadného, oddělití vše druhořadé od podstatného, vyzvednouti jen rysy markantní, jež přexponovány, zjevují tím výrazněji tendenci. Vymaňujíc se z fotografické portrétní věrnosti, tvoří odtažitě, synteticky a buduje speciální karikaturní styl. Čím nezávislejší je na naturalistickém nazírání a spodobování, tím více blíží se čistému pojetí karikatury. Jsou oblasti, kde karikatura stává se uměním rovnocenným ostatním složkám umění výtvarných, neboť uměleckou disciplinovaností vytvořila hodnoty stabilní, jichž význam nepadá a nezavírá se efemerností dnešku. Je mnoho karikaturistů, ale málo těch, již v karikatuře vyrostli až k čistému umění.

Je-li humoristická kresba staršího data, karikatura a zvláště karikatura politická je zjevem mladším. Před francouzskou revolucí s karikaturou se buď vůbec neshledáváme, nebo nacházíme stopy skoro bezvýznamné. Jsou to spíše kresby humoristické, nebo grotesky, jež nasazením oslíh a tygřích hlav, opičích údů, spojením zvířecích orgánů s lidskými, hleděly docílití efektu. Breughella staršího „Alegorie rozkoše“ je též takovou bizarností.

Kresby Jacques Callota, jenž bývá obecně pokládán za zakladatele francouzské karikatury (vzpomeňme třeba jen jeho Pokušení sv. Antonína) jsou příliš detailní, spíše grotesky než karikatury. Teprve francouzská revoluce zrodila karikaturu. Nemohlo být účinnější zbraně nad ni, neboť její přehlednost, její britká argumentativnost nejen doplňovaly, ale převyšovaly účinek a význam slova. Skoro všechny francouzské karikatury této doby jsou anonymní, ať jsou to karikatury revoluční, jejichž hlavním objektem byl Ludvík XVI. a královský dvůr, nebo karikatura protirevoluční, royalistická, sesměšňující revoluční justici, revoluční hesla etc. Není však stále ještě karikaturou v absolutním smyslu, jako jimi nejsou ani karikatury Napoleona od Chodowieckého.

Revoluce francouzská odrazila se zřetelně v karikatuře i v Anglii, kde Gileray, Rowlandson a Cruikshankové reagovali na ni svými politickými kresbami. Je-li pro Francii mezníkem karikatury Callot, v Anglii kořeny její sahají do polovice 18. století. Hogarth je zakladatelem karikatury anglické. Cykly: Mariage a la mode, Harlot's progress, Rake's progress, jsou stále však jen humorné genry, komponované jako obraz, velké realistické věrnosti, odvažné, udivující úzkostlivý anglický moralismus.

Karikaturistou v moderním slova smyslu je teprve **Honoré Daumier**, svým založením útočný, aktivní spolutvořitel na přebudování svédobé společnosti. „Je suis de mon temps“. Neuzavírá se proudy života, neisoluje se jen atelierovým problémům

malířské techniky. Jemu je kresba zbraní zrovna tak břitkou, tak dobrou, jako žurnalistovi slovo, prostředkem vyburcovatí z letargie, u něj má karikatura funkci především agitátorskou. Nebylo to však jen okamžité vzplanutí; revoluční elán provází ho celým životem. Když Philippon zakládá satirický časopis „Caricature“ proti Louis Philipovi Orleánskému, jenž červencovou revolucí r. 1830 dostává se na trůn, ale přes všechny sliby zaprodává dělnictvo a sedláky kapitalismu, řídě se heslem ministra Guizota, „obohatit se“, útočí tam Daumier proti němu, jež nejraději karikuje jako buržoasního krále s deštníkem pod paždí, a cylindrem, nebo jako harlekýna, žvatlavého papouška, podvodníka a vraha. Ani žalář nemůže jej umlčet. Když „Caricature“ je zastavena a Philipon zakládá nový list „Charivari“, Daumier je opět spolupracovníkem. R. 1848 zazněl nový výkřik revoluce, Louis Philippe prchá a Daumier vrhá za ním poslední jedovaté šipy své saliry. Než brzy poznává, že lid, pro nějž bojoval, upadá při vladaření z extrému do extrému. Daumier bičuje nelítostně zase i tyto slabosti. Ohromné je dílo Daumierovo; jen litografií je přes 6000. Kromě karikatur dvora královského najdete tu geniální karikatury politické, život pařížských měšťáků, soudní dvůr s prolhanými advokáty, idiotskými soudci, státními návladními, v duchu Moliérově karikatury lékařů, snobismus uměleckých znalců, spisovatelky a emancipaci, spiritisty, hypnotisery, bezcítění kapitalisty, podvodné finančníky, zkrátka nejméně bičují portret své doby. Karikatury jeho mají širokou invenční a ideovou rozlohu, jsou ilustrací doby a co hodnoty jejich činí trvalými, je jejich synthetičnost v kresbě, jejich suverenní zvládnutí kreslířského materiálu, jejich gracie v linii, jejich čistý, karikaturní styl.

Pokračovatelé jeho v politické karikatuře jsou Paul Hermann, jenž na Daumierovi závisí i formálně, Forain, ale hlavně Léandre, jenž ve svých cyklech Nos Gloires (Zola, Rotschild, Rostand, Rodin a j.), Le Gotha (Fallières, Edouard VII., Pius X., Leopold II., Les Parlamentaires (Briand, Bèrenger, Delcasse) zkarikoval celou galerii současných politických veličin a částečně i Henry Somm, jehož politické karikatury (Jaurés, Clemenceau, car Mikuláš, John Bull a j.) mají hodně útočný břitký charakter. Ostatní tendenční kreslíři francouzští jsou buď zatrpklí glosatoři a ironikové společenského života, nebo kronikáři salonní elegance, nebo většinou jen humoristé, jako na př. Gavarni, jehož grisetty, elegantní svět jsou stálými motivy kreseb, z jehož „Lorettes vieilles“ vane duch pessimismu a nihilismu života, Abel Faivre, karikující lékaře jako bezcítěné řezníky, mlsné záletníky a šarlatány, Forain, jehož „Champs des manœuvres“ jsou milostné aventury pařížských žen, zákulisí opery, modelky, črtané rychle, trhaně nastavenou linií a z pozdějších Warnod a Devambeze, tento šíravý karikaturista a kreslíř davových scén, onen zase kreslíř života předměstí. Jinak je to žena, nevyčerpatelná ve svůdnosti krásy, lehkomyšlná pařížanka, chtívá nových a nových dobrodružství

lásky, jež jsou nekonečnými varianty Grévina, Avelota, Jeanniota, Willeta, Préjelana, Métiveta a j., nebo děti, jichž ostrovitip, napodobivost, dětská prostota i rafinovanost upoutává Miranda, Poulbota, či zvířata, v jichž němé tváři se odrazí cosi z lidského. Caran d'Ache, Rabier, Steinlen a konečně dekadentní satanismus ženy, vilnost, perversita, jež vyúsňují v oblasti erotismu a pornografie nejrázněji v kresbách smyslného cynismu Féliciena Ropse či Beardsleye.

Tu není možno nevzpomenouti **Goyových** Caprichos, tohoto temperamentního Španěla z rozhraní 18. a 19. století, v nichž ve jménu lidskosti, rozumu, práva a bezpráví tepal bláznovství kněží, záletnost žen, bídu manželství, lehkomyšlnost dvora, odhaluje pod lidskou maskou zvířecí fysiognomii, lepty dravé síly a sugestivnosti a jeho Desastros de la Guerra, ozvěna francouzské revoluce, politická píseň, z níž mluví vášnivý humorista.

Politická karikatura v Německu je celkem velmi mladá. Francouzská revoluce, kromě vzpomenuých už Chodowieckého a Volze neodrazila se nějak podstatně. Teprve rok 1848 je určitějším mezníkem. Uvolněním politické censury umožněno vycházení humoristicko-satyrických listů jako Fliegende Blätter a Kladderadatsch, z nichž však po roku 1850 byla politická karikatura skoro úplně vytlačena šosácky humoristickou kresbou, kde v Oberländerovi a hlavně v Buschovi dosáhla klasického vyvrcholení. Počátkem 90 let vyvstává nová generace, již studium hlavně japonských vzorů přivádí k dekorativnosti. Rodí se nové listy: Jugend, Narrenschiff, hlavně Simplificissimus s Th. Th. Heinem v čele, zahořklým, dekadentním kreslířem lučavkovitého sarkasmu. Společenské satiry „Bilder aus dem Familienleben“ zůstanou z jeho prací nejlepší. Sociální bezpráví, reakce, měšťácké šosáctví podrobeny neúprosně jeho výsměchu. V politické karikatuře německé vynikli ještě P. Bruno, Jüttner a známý kubistický malíř Lyonel Feininger.

Máme-li mluvit o české karikatuře, stojíme opravdu v rozpacích. Neboť česká karikaturní kresba nedostala se až na čestné výjimky za více méně zdvořilé portrétní studie. Nelze připustiti, že by na př. Böttingerovy t. zv. karikatury karikaturami vůbec byly, jako jimi nejsou ani Kupkovy protikapitalistické a protimilitaristické kresby z jeho předorfistické periody, jež kreslival pro L'Assiette au beurre, poněvadž jim chybí karikaturní styl a o běžné karikatuře dnešních humor. a satir. listů lépe pomlčet. Probíráme-li se řadou českých kreslířů tendenčních, vyloučíme-li na první pohled umělecky neuspokojující nebo charakter karikatury postrádající, zbude pár jmen, snad ještě Kratochvíl, Lada, Brunner a Gellner. Kratochvílovy kresby ze starých „Šibeniček“ (pseudonym Chvojka) jsou spíše sentimentální dekorativní obrázky něžné citlivosti než karikatury nebo neškodné výhledy do života měšťáků a umělců, v nichž Kratochvíl pokračoval i v Kmenu. Jeho poslední práce, Křest sv. Vladimíra má

ilustrační charakter a kresby v časopisech mají cosi studeného v linii i obsahu. V. H. Brunner je zatrpklý nespokojenec života, cynik, politický satyrik; F. Gellner, anarchistický básník a karikaturista, antimilitaristický, antiklerikální, proniklý anarchistickým nihilismem, jak je toho dokladem obsáhlé dílo jeho uložené hlavně v Šibeníčkách a Večerech Lidových Novin, kde kromě kreseb antimilitaristické tendence pěstoval i karikaturu sociální a v poslední době před válkou i hodně nacionalistickou. Lada má sice lidovou, zdravou jasnost a jednoduchost v kresbě, pohříchu nejsou to kresby tak původní ráže jak by se zdálo, ale dosti odvislé od Caran d'Ache a Rabiera. Pro politickou karikaturu je nejprůhodnější doba velikých sociálních ořesů. Žel, že ohromná epopej světové války a revoluce nenašla v české kresbě karikaturní pozoruhodné odezvy.

II.

Jen ve dvou umělcích má dnešní doba své typické kreslíře. Jsou to Belgičan Frans Masereel a americký Němec George Grosz.

Masereel je výtvarný žurnalista, jemuž v umění nejde jen o problém formy, ale jenž usiluje především o hodnoty etické. Duchovní bratr humanitního hnutí „Clarté“, spolupracovník unanimistů, Arcose, Vildraca, Duhamela, Colina, žije jejich důsledným **pacifismem**. Ženevský deník „La feuille“ stal se jeho bojovnou tribunou. Politické kresby jsou výkřikem, mementem, bezohledným odhalením šílenství války. Nelze ospravedlnit smrt člověka, obětovaného jejím běsněním, nelze nahradit nekonečná strádání a utrpení. Všechno bylo zalarmováno válce na pomoc, city vlastenecké, rasové i náboženské nenávisti, zneužito slavných jmen učenců a básníků, zkorumpováno veřejné mínění — noviny. Zprávy telegrafních kanceláří (Reuter, Wolff, Havas, Stefani,) řeči poslanců státníků, generálů, vladařů (Clemenceau, Poincaré, Wilson, Bonar Law, Vilém, lord Cecil, Barrès, pí. Sorgue, a j.) byly mu podněty ke kresbám, odkrývajícím celku faleš světa. Mluvil-li francouzské komuniké, že „dnešního rána počal se nepřátelský nápor na velmi široké frontě“, má k tomu Masereel hned protějšek v kresbě hladového molocha války, jehož nenasytná tlama žádá si obětí. — Je stejné, mluvil-li Poincaré, že národové Ameriky a Francie chápou se v neochvějně pevnosti a v plném vědomí svých povinností úlohy osvoboditelů, nebo volá-li Vilém, že s Bohem kráčí vítězství vsťric; není nadšení; vsude člověk se vzpírá, neboť nikdo nemůže mu sejmouti s očí strašnou vidinu této skutečnosti: Abattoir! Jatky! — Volá-li pí. Sorgue na kongresu italských socialistů „Ať žije válka!“, vidí Masereel mezi drátěnými překážkami zvedati se hlavu mladého vojáčka, jehož všechen děs a hrůza, zoufalství a srdcervoucí prosba o smilování je ztajena ve výkřiku „Maminko!“

V cyklu „Lidé a válka“ zříme piliře její: Výmluvného řečníka, jenž je loutkovou figurkou v rukou smrti, novináře, písíciho inkousty zrady, krve, nenávisti a lži, kněží, žehnající dělům, slepotu otcovské pýchy, jenž pro železný kříž nevidí zmrzačení svého dítěte. A konec? Nad rakví muže pláče žena, zatím co Vítěz — dělo na žabích nohách tančí karkán smrti. — Na 1000 takových kreseb vychrlil do světa; jako rakety se rozprskovaly, aby rozsvěcovaly světlo poznání v tmách noci. Wilson mluví, že „americký národ nešetří ni krve ni peněz, aby s ním i ostatní národové uzřeli konečně zazářiti ranní červánky, kdy právo, spravedlnost a mír budou triumfovatí“, Masereel kreslí tato slunce míru jako ohromný kotouč, osvětlující plán pokrytou mrtvolami, jež už nikdo k životu neprobudí...

„Aby našel nový svět, pádí jeho srdce žalující a křičící lesy civilisovaných a nenáviděných měst. Dosáhl-li, 4 roky zaň zápase, 4 roky svou malou hrud' šilené Evropě vystavuje, míru, leží tento mír jako studená mūra mezi ním a jeho námahou. Ach, chtěl jej míti jiný! Mrtví zemřeli nadarmo, a již vstávají v kresbách a plakátech a počínají svůj pochod do lidskosti, jež se ničemu nenaučila a málo pochopila...“ (Edschmid: Frans Masereel.) — Je jisto, že dobový význam Masereelův leží právě v těchto politických kresbách. Než dřevo je mu nejvlastnějším prostředkem výrazovým. V dřevorytu leží také těžiště jeho umělecké. Linie jejich je pevná, určitá, oproštěná od zbytečných detailů a zvláště v davových scénách dobře zachycující pohyb. Také v dřevorytech, jichž řady zdobí knihy předních básníků, ať je to komedie Duhamelova „Lapointe et Ropiteau“, ať je to J. Jouve-a „L'Hôtel-Dieu“, s výraznými dřevoryty z ovzduší nemocnice, nebo René Arcose „Le sang des autres“, či Romain Rollandovo „Liluli“, ať jsou to dřevoryty k básním Verhaerenovým, Whitmanovým, Romainovým, či samostatné grafické cykly Le soleil, Histoire sans paroles, nebo nejobsáhlejší cyklus 167 dřevorytů Mein Stundenbuch, ve všech vrací se stále spodní motiv lásky k člověku, soucit s trpícími, objímající svou láskou celý vesmír, jak tryská z humanistních ideálů jeho pacifismu.

Vrcholným zjevem soudobé karikatury je **Georg Grosz**. Je to typ tak zajímavý a umělecky ryzí, svérázný, že v dějinách tendenčního kreslířství sotva najdete k němu paralelu. Snad Daumier. Spíše však Goya.

Musíme odlišovati Grosze kreslíře a malíře. Zastavíme se i u malíře, protože jeho malba jak formově tak i obsahově má právě tak útočný charakter jako kresba. Umění jeho vyložíme nejlépe z prostředí. Grosz je revolucionář, demagog, jenž pro stávající buržoasní společnost lidskou nemá než cynický poškleb. Rozložiti tento typ parazit. života, jehož sterilní hodnoty vyčichly, odkopnouti tento marasmus, jenž uměle prodlužuje si hodiny svého života, z jehož pně už životodárná míza dávno vyschla, jehož holé větve nikdy květy se neobalí, jenž všechny hodnoty

života obrátil na ruby a bytí své udržuje jen zmatkem, korupcí, sobectvím a bezcitností. Rozvrat této protisociální společnosti je snem Groszovy nenávisti. Úžasnou nenávistí puzen neguje všechno její politické a sociální zřízení, věří v úplný rozklad její, neboť nemá už žádné ideové, životrodící soudržnosti, neguje i její umění, jež v šíleném zmatku své neplodnosti, zachraňuje se novými a novými prázdnými hesly — ismů, tančí divoký tanec smrti, až úplným vysílením shroulí se k zemi.

Negace jeho neplyne z nihilismu, ale z mocné, živé víry v nový, spravedlivější život proletariátu, jenž na mrvišti této staré kultury vykvete novými květy. Grosz kráčí ruku v ruce s revolučním proletariátem vsťríc tomuto zrození. Odtud je nejjasnější výhled na celé jeho dílo. Proti estétskému snobismu, jenž tendenčnost vyloučil z „nesmrtelné krásy věčného umění“, jako nedůstojný prvek, Grosz dal tendenčnosti výsadní právo ve své tvorbě.

Grosz je visionář. Jsou to vise z rozvratu lidské společnosti, ubohé a protipřirozené. V bezhraničných, v možnostech futuristické evokace, nejabsurdnějších, halucinací, v úplné anarchii formové, obkresloval své satirické pamflety, nabitě dějovostí a obsažností do plošek a malých políček diagonálami rozbrázděného obrazu. Sem patří především „Dobrodruh“, obraz amerického hrdiny a všeho, co představu amerikanismu podstatněji určuje, obraz v duchu filmu: „Pohřeb básníka O. Panizzy“ — zmatek zacpané ulice, řečníci kněz, sedící skelet na víku truhly, zvířecí tváře, hudební nástroje, kočáry nad hlavou, sklepnice s pivem, létající deštník, výkřiky nápisů, vše v nejpustším zmatku, jako na Carrově obrazu „Pohřeb anarchisty Golliho“, sem patří i „Zimní pohádka Německa“ a j.

Aby v tomto chaosu forem dosáhl určitých představ realistické věrnosti a plastičnosti, nalepuje po způsobu Picassově výstřižky z novin, chleбенky, partie z fotografií, reklamní oznamovatele a tak promíchává touto syrovinou i reální obrazy a přechodně dospívá až k destruktivnímu, žádných uměleckých zákonů neznačícímu uměleckému nihilismu, k úplné formové absurdnosti — k futurismu, metamechanismu a dadaismu. Než východiskem z anarchie mohla býti zase skladnost, zákonnost. A touha po zákonnosti, jednotě, zřetelnosti a jasnosti umělecké formy vedla jej k metodě „Valori Plastici“, ke Carrovi.

„Pokouším se opět o to, podati absolutně realistický obraz světa. Usiluji každému člověku býti srozumitelný. Člověk není více individuální, jemně broušenou psychologií, ale jako kolektivní, skoro mechanický pojem. Osud jednotlivce není důležitý. Chtěl bych kreslit jako ve starém Řecku docela jednoduché symboly sportu, každému srozumitelné. Bude zase možná kontrola formy a linie...“ (Grosz „Zu meinem neuen Bildern,“ Kunstblatt 1921.) Tak jako naprostý zápor forem buržoasního umění vedl Grosze až k dadaismu, je i autorův kreslící infantilismus též logickým řetězem jeho formového revolucionismu.

Popření všech těžce získaných poznatků o formě, linii, barvě, světle, kompozici, co mohlo být mu bližšího, než tato důsledná revoluce infantilního umění! Ne optický studený přepis, ale ze žhavosti srdce vytrysklá představa, žárem prostoty a lásky sálající, toť zřídlo živé vody umění infantilního. Než Groszův infantilismus není jiskřící něha, láska, milostnost dětsky prosté duše takového Henri Rousseaua, nemá fantastických imaginací Kleeevých, smírné teploty a lásky obrazů Chagalových — přirozeně ani ne trochu šosácké humornosti kreseb Oberländrových. Vychází z dětských kreseb; a to ne naivního dítěte čistých smyslů a andělské duše, ale předčasně vyzrálého uličníka periferií velkoměsta, zkaženého, dítěte-starce, otráveného, zahořklého, jak svět své surové představy v cynismu promítá na zdi domů, vrata atd. Grosz domýšlí však dále primitivnost této linie, přepíná ji, aby z ní vynutil rafinovaně maximum karikaturní, satiristické výraznosti.

Rozsah této studie nutí jen v nejstručnějších obrysech shrnouti kreslířské dílo Georga Grosze, roztroušené v četných ilustracích ke knihám (Herzfeld, Sinclair, Goll, Jung), revolučních listech satirických (Pleite), v uměleckých listech (Ararat, Kunstblatt, Aktion etc.), v cyklech grafiky (Grosz-Mappe, Im Schatten, Ecce Homo, Blutiger Ernst, Gott mit uns, Das Gesicht der herrschenden Klasse), monografiích (Junge Kunst) atd.

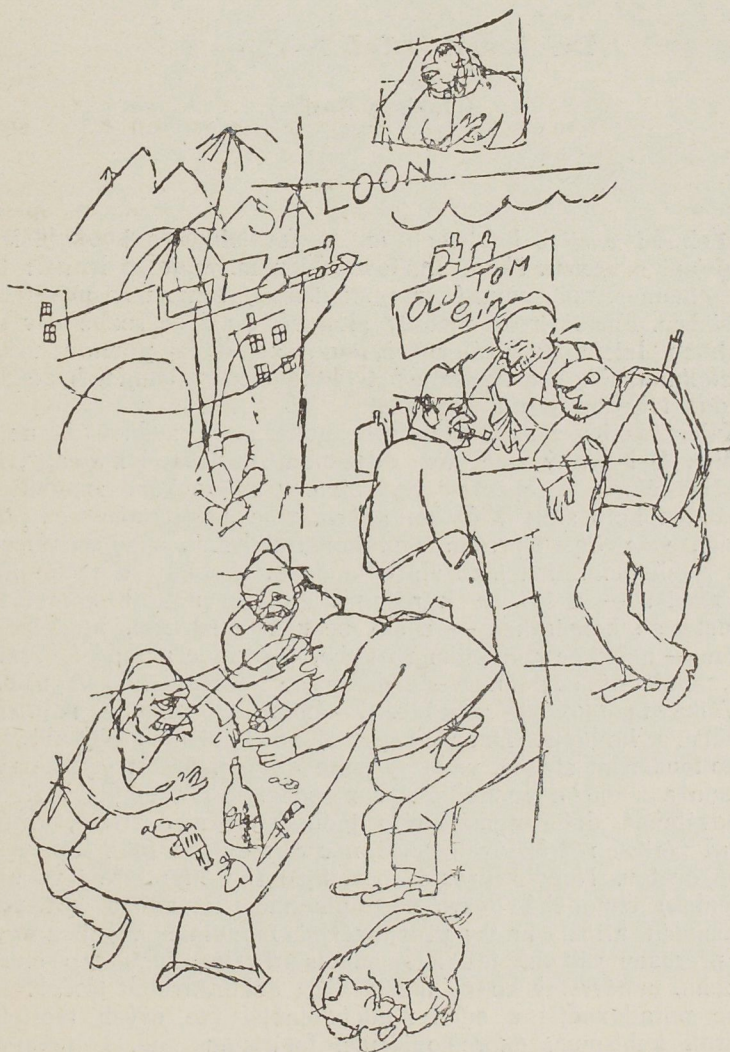
V úplné nahotě ukazuje militaristický duch Německa, největší oporu reakce, můru svobody a demokracie, jak jej nezapomenutelně vykreslil v publikaci „Das Gesicht der herrschenden Klasse. Germánské hlavy rovných zátylků, vyvalých tlam s ježatými, štětinovými vousy, s výrazem duševního idiotismu. Chladnokrevně střílejí do řad proletariátu, žádajícího práci, odvádějí je do věznic, kde se dostává „Vzduchu a svělla proletariátu“, kde ve čtvercových, temných nádvořích víří jednotvárně v kole a jediné oči výrazně mluví o nepotlačené vzpouře a odplatě. Na dvorech kasáren vstěpují kopanci mužstvu militaristické smýšlení a v zájmu pokoje a pořádku odstřelují nespokojené. Štábní lékaři na výsměch hygieně odvádějí i kostlivce, jehož kůže a plíce jsou už prolezlé červy rozkladu. Beznohé, bezruké postavy a slepci stojí nebo sedí na vozíčkách na rohu ulic, nabízejíce ke koupi sirky. Nikdo si jich však nevšímá. Ze všeho zbyla jim jediná prázdňá fráze: „Dík vlasti je vám zaručen.“ Jako ohromný revoluční film, bohatého repertoáru jest Groszovo dílo. Nejen éře vilémovské, ale i republikánské, když hesla svobody, rovnosti a bratrství zůstala jen cáry papíru, věnoval v nestenčené míře svoji pozornost. Kontrarevoluční důstojník připíjí Noskemu: že mladá revoluce je potřena. V jedné ruce krvavý meč, v druhé sklenici sektu, kolem moře mrtvol pobitého proletariátu. Noskemu postaven pomník. Skrčená, pitvorná postavička, žabích očí, v zubech krvavý meč, v jedné ruce granáty, v druhé manifest, „kdo dále půjde, bude zastřelen,“ na

pomníku nápis „Železný Noske.“ — Vedle militarismu je to kapitalismus, jenž ruku v ruce s ním je největším nepřítelem vlády proletariátu. S bezednou nenávisí kreslí šiškolebce a ploskolebce kapitalismu, s býčí šijí, s tukovými záhyby, jež se převálují přes límec, s žabíma očima, krátkými, tlustými prsty, zprohýbaných nosů, chtlivé a chlípné, v nichž zahálka vybičovala pohlavní chtlíče k neukojitelné hladovosti, jimž alfou a omegou života jsou plné mísy, lahve nejlepších vín, vonné doulníky a ženy, jež v sexuálních orgiích zaplašují nudu a prázdnotu života. Kapitalismus ovládá svět. Nestvůrná, obrovitá postava, pod paždí dělové hlavně a střely, na prstech nitky s lidskými loutkami. Před sebou komíny továren, věznici a na její střeše šibenice s klávicím se oběšencem. Portret kapitalismu, jenž si hraje s lidskou prací jak s figurkami šachu (Stinnes & comp.). Výmluvně kontrasty: Na ulicích vojsko krvavě potlačilo, spartakovskou revoluci a při plných stolech kapitalisté spokojeni si hodují, neboť „komunisté padají a devisy stoupají.“ — Je 5 hodin ráno. Dělníci jdou do továren, do šachet, na rameni náradí, v ruce konvičku kávy, zatím co v ovzduší baru a salonu, prosyceném kouřem, dusnými výpary těl, ve společnosti zpitých žen prodejné lásky, neustali ještě továrníci v orgiích. Se zvířecky hnusným výrazem v obličejí, objímají nevěstky těla těchto starců, jichž spité obličejí neodrážejí už ani vzrušení a jen jejich krátké, zakřivené prsty tlačí se skoro mechanicky do houbovitého těla, rozteklých tvarů... Všechny pornograficko-erotické kresby, květ bahenní kultury, na př. u Ropse, tohoto ďábelského visionáře-erotika, nevyrovňají se hrůze, odporu, jež vyvolají Groszovy kresby z ovzduší prosituce.

Ke své monografii provázené výbornou studií W. Wolfradta v Junge Kunst napsal Grosz místo biografie útočný článek, v němž nelze souhlasiti, jak Picassa, Greca, Cézanna a Rousseaua staví do jedné linie s Makkartem a snaží se jejich význam oslabiti, popříti. Jinak je článek pro dnešní dobu aktuální a je vášnivým manifestem pro proletářské umění. Dnešní umění je odvislé od buržoasní třídy a země. Ve vášnivém protestu obrací se autor k malířům, jež Společnost mecenášů umění, sběratelů a překupníků nejen vykořisťuje, ale i umělecky znásilňuje, aby nebojácně vklínili se v řady komunistického bojujícího proletariátu, poznali jeho idee a společně s ním bojovali proti starému a za nový svět — a nové umění. Píše: „Pochopte, že massa proletariátu to je, jež pracuje na organisaci světa. Ne vy! Avšak můžete spolupracovati na této organisaci. Můžete pomoci, když budete chtítí. Musíte svým uměleckým pracem dáti obsah, jenž je nesen revolučními ideály pracujícího lidu... Přijde doba, v níž nebude umělec bohémským, měkkým anarchistou, ale jasným, zdravým pracovníkem v kolektivistické společnosti...“

Tendenční, revoluční kreslířství, to není ještě celé umění — ale přece pro politický zápas proletariátu aktuálně nejpotřebnější.

Revoluční kreslířství není museální malbou, ani grafikou pro umělecké filistry, nýbrž leták, odpovídající potřebě přítomné chvíle, z ní a pro ni zrozený. A přece, v dobrých příkladech, uchovají mnohé kresby vůni, var, charakter své doby, své sezóny na věčné časy.



GEORG GROSZ
(Berlin)

O MLADÉM UMĚNÍ VE FRANCII

Dr. J A R O S L A V J Í R A

(Dopis z Paříže)

Nebudu psáti o kubistech ani o fauvistech ani o orfistech ani o konstr. škole Lhotově. Jsou mrtvy jako hnutí: kubismus, matissovský expresionismus, orfismus i poválečný klasicismus. Místo široké metody slohové, k níž se rozběhli v posledních letech předválečných, staly se dnes pouhou úzkou disciplinou několika tvrdošijných jednotlivců vzdalujících se den ze dne tvůrčího proudu dneška.

Kubismus byl z nich nesporně hnutím nejoprávnějším a největším. Byl tehdy více než odvážnou „buřičskou mluvou“, byl tvůrčím činem a chcete-li i vývojem v uměleckém zmatku na začátku tohoto století, činem ovšem více negativním než pozitivním, více destruktivním než konstruktivním, více konfusním než zjasňujícím, tak jako šla celá doba. Hledalo se východisko ze zmatku — a šlo se k němu bludištěm nových kombinací, hledala se konstrukce — a šlo se k ní destrukci, hledala se forma — a šlo se k ní jejím rozbitím, deformací; hledá se krátce styl, společná základna — a došlo se individuální singularity.

Válka tu ukončila zmatek. Změnila od základu mentalitu a očistila hodnoty. Dnes chápeme, že kubismus nemohl býti oním touženým stylem, ve který jsme doufali. Neboť styl se rodí z řádu a z ducha pospolitosti a z jednoty doby, umění a života. Předválečná doba neměla této jednoty umění a života, umělci se až žárlivě rozrůžňovali spíše, než aby se jednotili. Každý šel svou cestou. Nebylo prostě stylu, bylo (i v literatuře i ve výt. uměních) chaotické bezvládní originálních nápadů a l'art pour l'artistních hříček hrstky precitlivělých intelektuálů. Jejich vývoj je přerušen válkou, jež znamená smrtelnou ránu pro starou epochu, nenávratný konec měšťáckých dekorativních hříček. Byť sebe paradoxnější a snad i duchaplnější (ve svých teoriích), umírají kubismus, expresionismus, futurismus atd. i poslední jejich výstřelky dada a francouzská dada poesie, neodvratně a v nejpustším bezzájmu, třebaže si snaží prodloužit život všemožnými umělými prostředky (soubornými výstavami kub. a orf.



M. KISLING
(Paris 1922)

u L. Rosenberga a Povolozkyho, anketami, monografiemi atd.)

Expresionismus, t. j. **fauvismus** nebyl ve Francii nikdy hnutím, spíše jen epizodou, podnikem několika jednotlivců. **Matisse**, někdejší zakladatel jeho, zabřídá dnes víc a více v nezajímavé experimenty spěšných kontur a laciné povrchní impresionističnosti. Tatam je slavná doba jeho komposic absolutního vítězství koloristického — při současném vnitřním zvýraznění spirituálním a zhuštěném ornamentálním ztužením forem v sensačně harmonický akord barevně plastický a stylis. architektonický. V r. 1910, kdy maloval svůj **Tanec**, byl milován mladými a byl jejich vůdcem, dnes má slávu u obchodníků, amerických amatérů a pařížského vysokého světa, mladých ale nezajímá.

Zato **Vlaminck** se šťastně obrodil svěží barevnou paletou a lyricky poetickým zorem svých komposic, zátiší a krajin. Jeho krajiny jsou milé a zpěvné jako jarní pohoda, každý z jeho obrazů zpívá milostnou píseň, jak napsal Kahnweiler (Daniel Henry). Jen u nás obrazy (a zvláště ne krajiny) nesvítlí pohodou a nezpívají milostných písní.

Vlaminckovy šťastné spekulace koloristické následuje několik slibných mladých, **Medgyes**, **Dunoyer de Segonzac**, užívá komplementárních harmonií, **Raoul Dufy** a nejslibnější český Němec **Georg Kars**. Všichni z nich usilují o moderní obraz krajiny jako živoucí komposice.

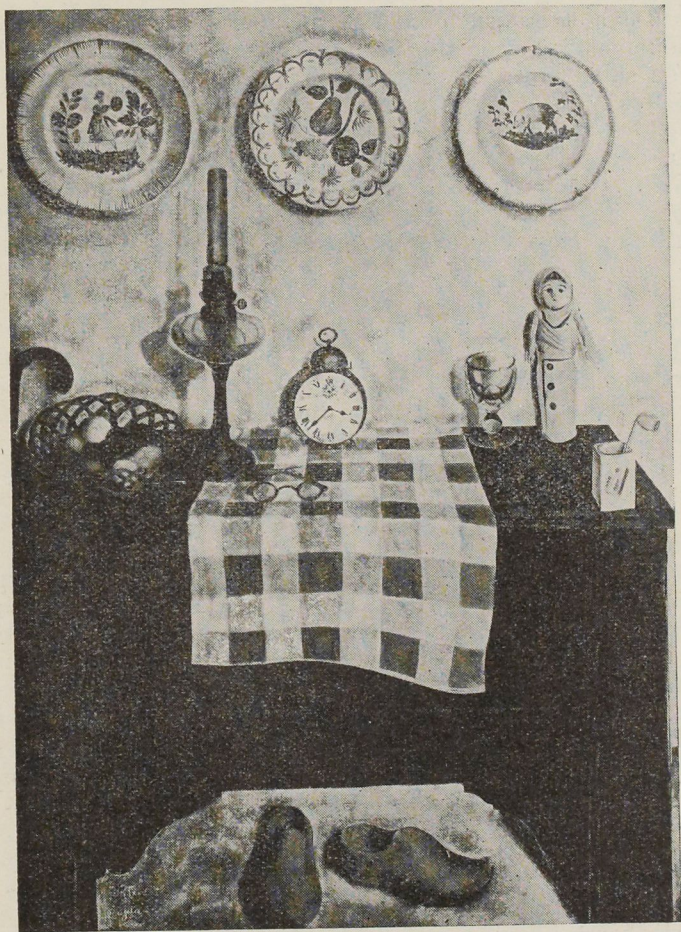
Kubismus i **orfismus** (**Delaunay**, **Kupka**, **Bruce**) jsou dnes, jak jsem se již zmínil, daleko mimo úsilí a zájem mladých. I umělecky tvárně ustrnuty na mrtvém bodě, tyjí stále jen za starého dědictví předválečného. V dnešní době vážného hledání a tvořivé práce vysvítá tím více jejich **destruktivní absurdnost**.

Picassova a **Braqueova** zátiší a komposice žijí přísným světem nové reálné krásy, jejich napodobitelé zabředli však v abstraktních a neživotních problémech, v nichž ztratili pevnou půdu pod nohama, do podivínských hříček. Hledají „zákon logiky chaosu“ (Gleizes), ale jsou chaotičtí a nelogičtí. Nemají disciplíny, řádu ani cíle. Působí dojmem malicherně umínivého hraní dětského, dojmem barevných vystřihovánek, ale jsou neschopni vyvolati sense cílové.

Dnes zbývá jen malý okruh tvrdošijných kubistů (Gleizes, Valmier, Marcoussis, Férat, ze sochařů **Lipšic**, **Csaky**, **Laurens**), který se tenčí den ode dne; zdá se, že opouštějí jej **Picasso**, **Léger**, **Fresnaye**, **Survage**, **Miklos**, abych jmenoval jen nejortodoxnější.

Bývalí kubisté hledají nové cesty — konstrukcí a návratem k tradici, k akademickému klasicismu: **L. A. Moreau**, **Lotiron**, **Marchand**, **Lhote**, **Tobeen** a j.

Lhotova škola dnes triumfuje — i početně. Ale jen přechodně. Třebaže tolik zastoupen mezi mladými (Lhote, velmi duchaplný teoretik a vykladač svého směru, je totiž profesorem a



TSIGOUHARU FOUJITA
(Paris)

korektorem na kteréši soukr. montparnasské akademii), **konstr. klasicism**, nebo **lhotism**, jak se mu tu říká, není novým stylem, o nějž jde modernímu úsilí záležitost, — při všem respektu, který máte ke konečně vznikajícím komposicím. Jsou tu ještě příliš neživé marionety, skládané, jakoby vlepované, v plochu obrazů. Cítíte až příliš úzkostlivou teoretičnost, příliš literárně umělou reakci vyvolanou na kubismus, jen a jen destruktivní. Zde se skládá, ať nedím: jen a jen skládá. Teorie a intelekt nabývají ještě přílišného vrchu nad citem.

A citová vnitřní síla bude silou nového umění, jak se dnes rodí a den ze dne více manifestuje všude mezi mladými, zde v Paříži, v Rusku, v Itálii, u nás, prostě bez rozdílů nacionálních, ze společné duchové základny dobové. Neboť **není umění národního**, nelze cítiti a mysliti nacionálně — jen lidsky.

Nové umění je prosté, až úžasně prosté živelnou věčností nabytých všedních faktů, něžné svou dělinností a jistou primitivní neohrabaností, abych tak řekl, pádné svou striktní mluvou reálnou — a zároveň nereálné, či spíše nadreálné, svým nově reálným zřením spirituálním. Nový klasicismus realistický.

Aristokratickým hříčkám umění pro umění bude už navždy konec, umělci budou tvořiti, jako za všech velkých slohů minulosti, zase **pro člověka**, umělecké dílo bude zase dojímati **všechny**, rafinované požitkáře i prosté soudruhy ve chvílkách odpočinku. **Proto** se umění dnes obrozuje primitivismem různých epoch, ať je to umění negerské, archaické řecké, indické, románské a ranně gotické či ranně renesanční, drobní žánristé holandské, lidová tvorba, obrázkáři empirové, dětské umění a především **Henri Rousseau**, archanděl Gabriel nového umění, neboť především primitivismem hovoří k člověku citová mohutnost lidské duše. Prostudovaná upřímnost primitivismu nás jímá, ale nestačí zcela našemu modernímu zájmu a uspokojení. Primitivismus, vlastně obroda jím, je jenom **jednou ze složek nového umění**. Moudrost tradice a komposiční i architektonická zákonitost **mistrů** je ukáží a obohacují — stejně jako nejmodernější pokroky a vynálezy inženýrské a technické. Umění usiluje **o shodu a harmonickou jednotu se životem**, se všemi jeho složkami a potřebami duchovými i reálnými. Vedle nové reálné věčnosti, již zří předměty a jevy, zvýrazňuje jejich nadvěčnost, nadskutečnost, zobrazuje samu základnost naší duše, sám živý nerv našeho cítění a toužení.

Representanty tohoto nového klasicismu a realismu této nové jednoty umění a života jsou mi **André Derain**, **Jean Marchand**, **Roger Bissière** (Francouzi), **Per Krohg** (Nor), **Otokar Kubín-Coubine** (Čech), **Ciguhary Fužita** (franc. transkripce jména je Tsigouharu Foujita, Japonec), **Amedeo Modigliani**, (Ital, † 1920), **Moise Kisling** (Polák), **Galanis** (Řek), **Marie Blan-**

chardová (Španělka), J. Togores (Španěl), ze sochařů Osip Zadkin, Šana Orlova (Rusové), abych jmenoval jen několik nejdůležitějších. Uvedme zde i vyjimečný zjev malíře z lidu, impresionistického básníka Montmartru **Maurice Utrilla**.

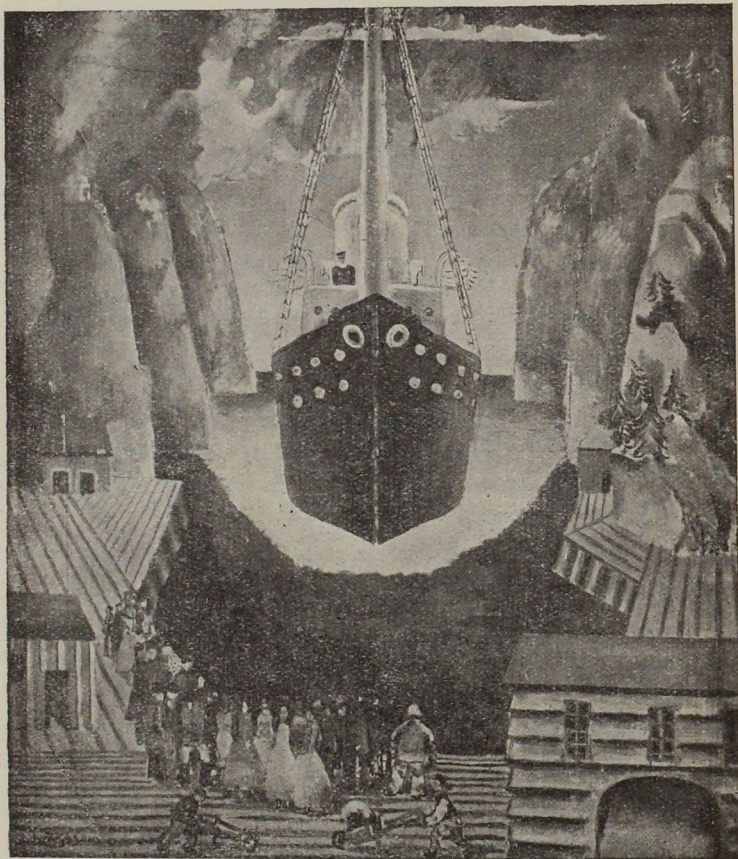


M. KISLING

(Paris 1922)

Utrillo, malíř pařížského předměstí, montmartreských ulic a venkovských katedrál, je vyhledáván v poslední době rafinovanými obchodníky s obrazy a amatéry, jako kdysi otec Rousseau. Je, ač solva pětáctičátník, postavou už legendární. Jako Rousseau je přístupný všem, dojíhá amatéry vybraného vkusu i děti a lho-

stejně kolemjdoucí na výstavě, na ulici či na návsi, kde maluje. Není však primitivem v plném ani rafinovaném slova smyslu, ani typem genia rousseauovského. Rousseau maloval s pokornou láskou a dětinným srdcem, aranžoval obrazy, jež zaujaly a zajímaly především jeho, zobrazovaly jeho život, jeho poměr k vě-



PER KROHG

(P a r i s)

cem, jeho vzpomínky, představy a sny. Byl dokonalého řemeslného mistrovství i stylu a neměl teorií. Neměl jich ostatně zapotřebí, neboť **netvořil komposic**. Nestačí však mít jen dětinnou lásku a pokorné srdce primitivovo. Utrillo komponuje, konkretisuje, je deskriptivní, nemaluje jako Rousseau pamětí a vědomím, nýbrž invencí intelektuelní i citovou zároveň. Též vý-

razově je novější a širší. Před jeho krajinami vzpomenete snad někdy na impresionisty, na Pissarra, spíše však na staroholandské mistry, van der Neera, jichž dosahuje technickou dokonalostí, přesahuje však svou bezprostřední citovou účastí s jakou ulpívá na předmětu i na každém drobném detailu. Montmartreské uličky a zákoutí na jeho obrazech ožívají nově zřenou krásou nejsamozřejmějších věcí.



TSIGOUHARU FOUJITA

(P a r i s)

V tomto ohledu snad lze s ním srovnati **Fužitu**, japonského mladého malíře, jenž si při evropské technice i motivovosti zachoval japonsky vroucí duši s obdivuhodným smyslem pro nejminuciéznější detaily. Maluje rovněž nejvšednější a nejběžnější předměty každodenního našeho žití a okolí, předměstské ulice, zátiší ptáčka v kleci, interiér svého bytu, loutky, děti, ale co je něžnosti, co citu, co bohatosti, fantasmie, vznětu, a což co monu-

mentality v každém takovém drobném obrázku i v každém jeho detailu! Utrillovými i Fužitovými obrazy se učíte nově vidět krajinu, kterou denně chodíte i předměty, s kterými po léta intimně žijete. — Objevují nové krásy nejprostších věcí.



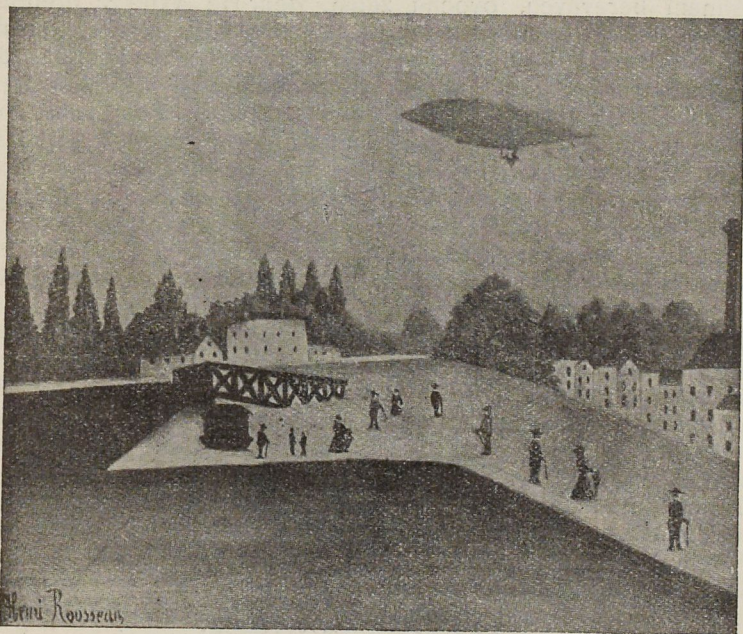
O T. COUBINE (KUBÍN)

(P a r i s)

Zajímavé jsou Fužitovy komposice výjevů z křesťanského života. Primitivisující druhy neperspektivní jako dětské kresby, ale zato nově, svěže cíťené a vroucně malované líbeznou linií japonských mistrů. Zvláštní by byla kapitola o jeho kresbě. Kreslí obdivuhodně detaily, že je musíte až pod lupou sledovat, jemně

plasticky náznakové, o jeho malířské technice, o delikátním eklektickém kompromisu koloritu evropského s japonským.

Typem daleko složitějším je **Per Krohg**. Jsou-li Utrillo a Fužita především deskriptivní a realistně konkretisující, jsou-li lhostivé analyticky kompoziční, je Krohg duchovější, mysteriosní, syntetický. Řekne sice kresbou vše podstatné, podá plastickou formou reálné tvary, ale usiluje o více než o skutečnostní, věcné podání tvarů a předmětů, usiluje o duchové zvýraznění skutečnosti. Ne však principem expresionistickým, deformací. — Jde



HENRI ROUSSEAU

dvojím směrem dnes: Tím, který vidíte na jeho **Malém norském přístavu** (části velké kompozice, určené pro freskovou výzdobu námořnické školy v Kristianii), kde zaznamenává věcně naivisující kresba a realismem rousseauovského zoru a pak v portrétech, spíše chimérických, než skutečnostních, dávajících jen nejnütnější odhalení realistických forem, ale zato rozkošné harmonie barevné. — Krohg, žák Matissův z předválečných slavných let jeho zrání, realisuje matissovské úsilí po rytmickém a duchovém zhuštění formy a stupňuje je šťastnou něhou reálně primitivisujícího zoru i techniky v klasické kompozice nového realismu. Je, dnes sotva třicátník, nejnadanější a nejslibnější z mladých.

Je mi radostí psáti, že mezi hledači nového umění náleží místo jedno z nejzávažnějších Čechu **Otakaru Kubínovi (Coubine)**. — Po periodě van goghovské a kubistické obrátil se Coubine v posledních letech válečných, předtušiv tak jeden z prvních novou vlnu vývoje, k tradici klasicistické. Maluje akty ingresovského ideálu, melancholické skupiny nahých žen v mystických krajinách (zde je především patrný zásadní rozdíl Coubina, slovansky zesmutnělého, od sensuelního Ingrese), kreslí portréty dívčích hlav, empirově primitivisující linie a delikátních plastických odstínění barevných, ovocná zátiší, genrové výjevy, předoucí stařeny, babky čtenářky z Provence, kde žije, jihofrancouzské a italské horské krajiny, kresby tužkou, lepty, suché jehly dokonalosti a bravury staromistrovské; všude však je stělesněna síla citového bohatství a ideál nového umění. Snad nikdo od bratří Lenainů neviděl a nemaloval tak výjev práce v poli jako on ve velké komposici krajiny s výhledem do dálky na pole a na kopec, upomínající na předrenesanční mistry, s obilným polem v popředí, svítícím zlatožlutí, s oslem zapřaženým do stroje, se sedlákem a synem, chystajícími se k obědu, který leží na zemi — překrásné zátiší s lahvemi, ovocem a chlebem, zátiší, jež už samo je komposičním dílem, stejně jako zátiší ještěrky v kamení. Obraz je syntesou a obnovenou komposicí staromistrovského stylu, viděnou novým poznáním a ideálem uměleckým.

Hovořiti o moderních **sochařích** znamená vlastně hovořiti o Rusech: o **Lipšicovi, Zadkinovi, o Šaně Orlovně, o Lučanském, o Indenbaumovi, vedle Laurence, Brankusiho, Manola**, všech hledačích moderního výrazu uměleckého.

Francouzská běžná plastika buď navazuje na syntetismus Bourdellův, nebo nejvíce jde za klasicisujícím Bernardem (Despiu). **Maillol** ze sochařů minulé generace první sevřením lidské formy docílil moderního jejího zvýraznění a zároveň architektonického ukáznění. Podobného žánru jsou plastické experimenty **Derainovy a Manolovy**. Těž **Coubine** prý v poslední době modeluje.

Zadkin je již i u nás znám i jeho úsilí transponovati předmět své inspirace nebo více (hlavu, postavu, skupinu postav, nejčastěji hráčů hudebních nástrojů) jednoduchými prostředky, jimiž nechává hrubé hmotě (dřevu, kamení, mramoru) materiální vzhled, barbarský, ale zdravě oživující. Při všem asketickém respektování materiálu, jemuž nechává tajemství formy (peň stromu — postava lidská), nevzdává se však, stejně jako mistři skulptur na románských katedrálách nebo jako středověcí ruští lidoví plastici, vlastního, věcně reálného **sujetu**, jež soustřeďuje v povrchové modelaci, v pohybech a v rytmických liniích zhuštěné náznakovosti a moderní duchové sensibility i životnosti.

Malá tato stať omezená místem i počtem reprodukcí, nemohla přirozeně podati celého vývoje a všech jmen. Snažil jsem se spíše ozřejmiti tvůrčí základnu včerejška a dneška a ukázati, že

ve Francii mizí již úplně předválečný chaos i poválečné zakolísání a že v dílech silných mladých obrází se již jasné cesty k umění zítřka. Těší mě dvojnásob, že i u nás několik mladých malířů společným šťastným tušením uhádlo smysl doby, vyprostilo se z neplodného ovzduší expres.-kubistického a že jdou za společným novým ideálem.

Paříž, 15. března 1922.



OSSIP ZADKIN

(Paris)

Paříž

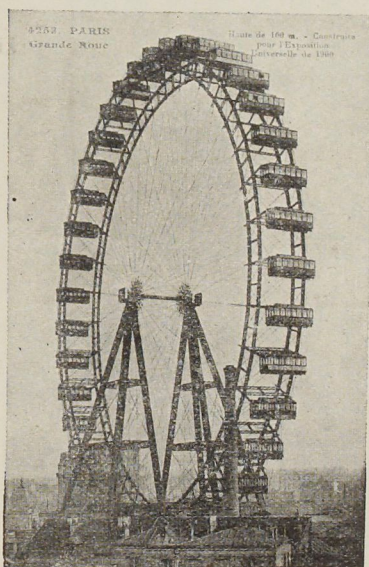
JAROSLAV SEIFERT

Už mne to ani netáhne choditi po nábřeží,
když nad Prahou večer mlhavá tma leží,
voda je kalná, nic ti neříká,
vlévá se do Labe někde blíž Mělníka;
už mě to ani nebaví choditi stále
po stejných ulicích, v nichž není nic nového zřítí,
po večerech sedat v parku na lavičce,
kde strážníci lampičkou si na milence svítí;
všechno je u nás tak smutné i věci jež se dějí,
život se nikdy ze své dráhy nevykolejí
a když se něco stane, nějaké povstání, stávka či vražda,
všechno zas nápadně zchladne.
Viď, moje milá, u nás je hloupá věc každá,
pro nás tady není potěšení žádné.

A když už nebylo možno, bychom se narodili
někde na pokraji tmavého pralesa v Africe,
kde do ohně rozeplá všecko slunce žár bílý,
a ve větvích skáčou zrzavé opice,
když už nebylo možno, bychom ve vlnách Nilu
koupali těla svá, hledíce do očí žravému krokodilu,
na vodách trhali kvetoucí lotosy,
skokem unikali ze lvích spárů,
hladovi, snídali šfavnaté kokosy
a usínali v bouři vodopádu,
když už nebylo možno, bychom domorodci černí
a kudrnatí,
do syta mohli se v paprscích horkého slunce ohřívati,
proč, proč nám bylo osudem souzeno žít,
v ulicích tohoto města na padesáté rovnoběžce,
kde cizí je každému prudký a horoucí vzmach
a dobrému člověku dýchá se tak těžce,
kde uvadnout musí každý cit, dřív nežli skutečně vzplane,

kde nosí se na krku tvrdé a škrobené límce,
kde místo ptáků raději jazz-band posloucháme
a na lvi se chodíme dívat jen do zvěřince?

Když však to muselo být a v tomto kamenném městě
u strojů, kladiv a pák nám měkké zatvrdly pěstě
a železná civilisace je už nám tolik blízka,
že uprostřed lesů a luk se nám po městě stýská,
když už jsme navždy zakleti v kruh fabrik, které čadí,
proč, proč nám bylo osudem žít právě tady?

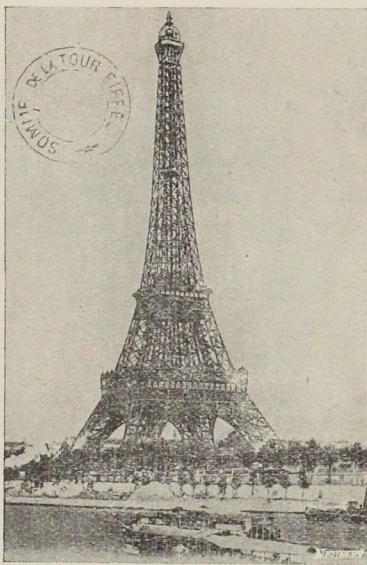


Tam na západě při řece Seině je Paříž.

Večer, když na nebi vzplanou tam stříbrné hvězdy,
po bulvárech chodí mnoho lidí a četná auta jezdí,
jsou tam kavárny, bia, restaurace a moderní bary,
život je tam veselý, kypí, víří a unáší,
jsou tam slavní malíři, básníci, vrazi a apači,
dějí se tam věci nezvyklé a nové,
jsou tam krásné herečky a slavní detektivové,

nahé tanečnice tančí v předměstském variété,
a vůně jejich krajek ti rozum láskou plete,
neboť Paříž je svůdná a člověk neodolá.

Z tamnějších básníků vážím si velmi Ivana Golla,
neboť on, právě jako já, chodí rád do kina,
a za nejsmutnějšího člověka pokládá Charlie Chaplina.

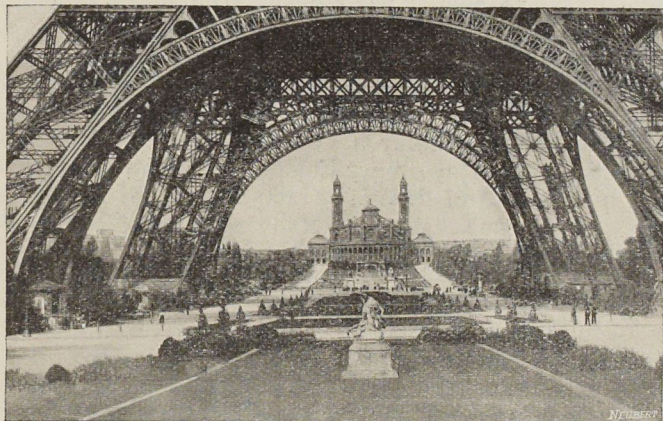


Boxerské matche, to je také pěkná podívaná,
když člověk je roztoužen a vzdychá pro svou lásku,
břink, za oko oko, břink, za ránu rána.

Na nebi točí se pomalu Veliké kolo
a když se navečer už Paříž stíny šerá,
milenci jdou spolu na procházku kolem Trocadera
a jestliže prach země střevíce jejich tíží,
aby také okusili nadpozemskou krásu,
k hvězdám na Eifelku letí elektrickou zdviží
držíce se spolu něžně kolem pasu.

U nás je všechno tak smutné, i věci, jež se dějí,
život se nikdy ze své dráhy nevykolejí
a když usínám a v oknech noc se stmívá,
zdá se mi, jak na Père-Lachaise slavík v thujích zpívá.

A vůbec, v Paříži je aspoň o krok k nebi blíže,
pojeď, moje milá, pojeď do Paříže.



REVOLUCE V UMĚNÍ A REVOLUCE VŮBEC

ILJA ERENBURG

Nové umění vytklo si za úkol splynouti s životem, proto je nerozlučně spojeno s celým vývojem dnešní společnosti. Padly věže ze slonoviny. Místo Parnasu — závod, místo Ipokreny — litr „Pikolo“ nebo sklenice piva. Umělec žije společně s prostými smrtelníky jejich vášněmi i všednostmi. Tím je vysvětlenc, proč přece jen byla zřízena spojitost mezi politikou, ekonomikou, vědou a uměním. Akademisté nezajímají se o život „nizký“ — to znamená, že staví se za **STATUS QUO**. Mladé umění, jež přijalo politickou (ostatně dosti hloupou) přezdívku „levého“ — ukázalo tím své místo v boji chudiny a vydřiduchů. Pro rozvoj kubismu nikterak nejsou lhostejny objevy Einsteinovy, nebo vzrůst aviatiky, či rozpor mezi mladými třídami se starými. Přední básníci konce minulého století, symbolisté, šli jakoby proti životu, tvořice jeho **VOZATAJSTVO**. Básníci našich dnů jsou

výzvědnými hlídkami

spolu s ekonomy, učiteli, mistry a dělníky.

To ovšem neznamená, že malíři nebo básníci stávají se „politiky“. Láska k práci, úcta k řemeslu odděluje je od podobného diletantství. Tím jsou povinny mumie (Claudel-vyslanec, Barré-poslanec atd.), které píší tklivě o Madoně a mimo jiné bedlivě sřeží pánovy nedobytné schránky. Komunism Vildracův nebo Majakovského, socialism Duhamelův, anarchism Sauvageův nebo Rodčenkův není zaměstnáním — nýbrž pupeční šňůrou, jež spojuje dílnu jednoho s ulicí všech. Mladí jsou zabrání svým dílem — kreslí, píší, staví, hrají. Vědí, že „politika“ je také řemeslo, jako stavitelství nebo dramaturgie, dosud ještě vyžadující svých odborníků. Ale vědouce to, nejsou „apolitičtí“ — jsou v bitevní vřavě, v životě a společně se všemi nespokojenými se starým žvancem, bijí se za zřízení nové společnosti, za sociální

přesun.

Rusko je příkladem četných nesmyslů. Jeden z nich toť nepochybně neshoda mezi mladým uměním a společenskými revolucionáři.

* Používám slova „politika“ konvenčně, vzhledem k rozřízení termínu. Naštěstí, politiku (diplomacie — t. j. taškárství, parlamentarism — t. j. žvanění) přichází vyměnění národní hospodářství. Politiky-profesionály vymění statistické, inženýři, agronomové a správci.

Do 1917 roku (dokonce i za války) bojovníci nového umění zaujímali nehodící se pro ně posici — symbolistů ve „věži“. Jejich styk s životem byl hlavně skandálně-kabaretního rázu. Revoluce se jim zdála větším hromem s nebe, než Mikuláš II. Pod granáty občanské války je moudré pochopiti, rozhlédnouti se, pomysliť atd. Vznikla téměř jakási zpronevěra (s málo výjimkami).

Naproti tomu, ruší revolucionáři, odedávna vychovávaní — když ne sice ve sklepích kabaretů, přece jen v podzemí — byli (z velké části jsou ještě i nyní) **krajními reakcionáři**, pokud se týče umění. V skryté lásce k peredvižníkům a k epigonství někrasovštiny shodují se dojmavě bolševici, menševici, eserí i anarchisté. Předrevoluční jejich vkusy jsou památny: belletrie marxistických časopisů „Ruského Bohatství“, oblíbená představení emigrace a pod. Avšak ani vyhubování revoluce na ně mnoho nepůsobilo. Historie posledních dvou let, navzdor logice a smyslu, je historie zpočátku stydlivé, potom již nestydlivé honby na nové umění ve jménu ruských „hasičů“ (přemýšlejte jen o té lásce paličů k strašákům v helmách)! Proti Tatlinovi za Archipova, proti Jeseninovi za Serafimoviče. Nebudu vyplňovati tyto stránky letopisem veřejných i tajných dekretů.*

„Proletkulty“, sovětské listy, státní nakladatelství, snad aniž by to věděly, připravují restauraci Akademie.**

Jejich umění je staré, akademické, pouze se změnou themat (místo markýzy v krinolině — kovář s kladivem). Co se dá dělat — nemohli se umělci za 3 roky převychovat, není možno požadovati toho od politiků. V Moskevské Škole Malířství vyučují „politické gramoty“, ale —ouvé— nikdo nepřipadl na kursy „umělecké gramoty“ pro členy Sovnarkomu. A to je, prosím, pořešnější. Umělec, ukončiv svůj kurs, kreslí dál své obrazy a nepíše dekretů. Avšak člen Rady Lidových Komisařů, dokonce bez kursu, dekretuje boj proti „piklům futuristů“.

Zmínil jsem se již o dojemné jednomyslnosti různých stran v tomto bodě. I teď emigranti es-erí bez ohledu na zvláštnost

* Těto olázce je věnován krásný článek Čužáka v „Tvorčestvu“ (vyd. Vladivostocký Výbor Ruské Kom. Strany).

** Ovšem, nikterak tím nechci tvrditi, že v Rusku „levé“ umění nemůže se nyní rozvíjeti. Četná fakta, uvedená v této knize, vyvracela by podobný úsudek. Stačí připomenouti, že Tatlin „společně se spolupracovníky inženýry“ mohl klidně pracovati 1½ roku na plánu „pomníku“. Četné státní instituce Sov. Ruska znamenají vítězství „nového“ umění: „svobodné umělecké dílny“, „museum malířské kultury“, stejně jako vypravení buffonády Majakovského, cirk, podpora Komorního Divadla a pod. V žádném jiném státě ničeho podobného není. A přece trvám na reakčnosti většiny komunistů v umění. Vždyť revoluci se předkládají jiné požadavky, než ministru krásných umění rentiérské republiky! Pro Brianda jsou Léger nebo Cendrars trpěnými balamuly. To je přirozené. Pro mnohé ruské revolucionáře Tatlin nebo Majakovskij jsou také „balamuly“. A to je naprosto nesprávné: bourati dům a požadovati, aby básník držel šalmaje místo motyky, bourati dům a rozčilovali se nad umělcem, který nekreslí „nadšené vůdce“, nýbrž rýsuje plány.

svého postavení, radostně opakují všechny výpady bolševiků proti mladému umění. Sosnovského článek „Dostí Majakovštiny“ byl přetištěn emigrantskými orgány. Ani ruští anarchisté neodlišují se progresivností, jejich básník, jakýsi Struve, uzrál pro hasičskou přílbu. Menševici v poslední době se nevyslovují, ale vzpomene-li se Kleinbort a jiní — vše stává se jasným. Tedy vývod:

V Rusku:

Revolucionáři v umění — v revoluci nic (0, nula).

Revolucionáři sociální — v umění reakcionáři (—, minus).

Neutěšené výsledky!

Jinak se vytvořil vzájemný poměr mezi politickými a uměleckými novotáři Západu. Oni měli kdy přemýšlet o společných úkolech. Je sblížily boje proti nacionalismu, naduté hlouposti, dutému idealismu, esthetickým generálům a generálujícím esthétům.

Dříve o umění. Protest proti válce v Německu a ve Francii. Od protestu k vůli jednou pro vždy skoncovati s krvavou desorganisací. Samozřejmě, negování starých řádů.

Avšak tím převrat nekončí. Zmíním se nyní jen zběžně o dalších etapách, protože se k nim vrátím ještě ku konci. Snahy pro organizaci, jasnosti, jednotné synthése. Primitivism, náklonnost k mladému, časnému, k novině. Kolektivní proti individuálnímu. Zákon proti rozmaru. A tak, aniž by se zabočilo v rámeček kterékoliv sekty, je možno s přesvědčeností říci, že na Západě nové umění je krevně spojeno s budováním nové společnosti, buď:

socialistické, komunistické nebo syndikalistické.

Opět pro stručnost uvádím Francii. Skupina bývalých „Abbaystů“ — **Vildrac, Jules Romains, Arcos, Jouve, Duhamel.** Socialistická orientace **Pierra Hampa.** Skvělý theoretik kubismu **Albert Gleizes.**

To je předvoj. Avšak za nimi i pro batalliony je nemyslitelno nové umění v staré společnosti. Zvlášť jasně se to pozná na jejich poměru k ruské revoluci. Rusům je jasný stranický boj, odstíny stávají se barvami. U nás mnozí krajní revolucionáři (leví eseři, anarchisté a j.) bojují proti nynějšímu režimu. Rusům Rusko není symbolem, nýbrž realností. Zde i plné barvy stávají se bledými odstíny. Tím spíše lidem umění, kteří v listech čtou především epickou část (t. j. kroniku). Jim je jasno historické: v Rusku je revoluce, v Rusku (zda špatně, či dobře je těžko řešiti) buduje se nové. Proto oči mladých umělců a spisovatelů jsou obráceny k Východu.

Francouzská vláda, jako nejněžnější mimosa nesnese nejllehčího východního vánku.* Všemohně za pomoci zručného tisku

* Ostatně jsem na vahách říci, že snese. Nedávno v okupovaných německých městech z rozkazu nějakého chrabrého generála byla vzata z prodeje stará francouzská vydání — — — Anatola France a Zoly.

ohražuje své vřele milované dívky. Dovolím si i znázornit to autobiografickou informací. Na terase „Rotondy“ vyprávěl jsem několika umělcům (a kromě toho, ové, také jednomu tajnému) o vymoženostech Moskevského Komorního Divadla. Druhého dne již mě navštívili dva tajní (patrně také znalci divadla) a ukázali mě, že ne všechno ve Francii dříme: s kinematograficky-amerikánskou rychlostí mě uchopili, navrhli, abych je ihned nakrmil večerí a nacpali mě do vagonu. O posledním jednání „Princezny Brambilly“ mohl jsem dovyprávěti již někomu v Belgii. Byl jsem unaven cestou a tak jsem nedovyprávěl. A když jeden přítel — Francouz, ze skoro — vlivných, zajímal se o to, proč jsem tak rychle odejel — na prefektuře zdvořile vysvětlili: prosím vás, on říkal, že v Rusku je dobré divadlo...“

Snad tato péče působí na sesílení sympathií. V každém případě — je tu fakt:

„Rusko“ pro mladé umělce západu má nyní takový zvuk, jako pro ruské asi před deseti léty měl „Paříž“.

Pro pobavení čtenářů ilustruji. Žádných zpráv o novém ruském umění ve Francii není. Komunisté putující do Moskvy, dávají přednost interviu s Trockým. Ruští emigranti výhradně popisují, jak v Rusku Čiňané dělají z mrtvol salám. Jedním slovem — myth. A tak listy mladých dychtivě loví zběžnou zprávu, temnou mluvu. Články Němce Mathiase, průměrné informace, překládají se a tisknou v „L'ART LIBRE“, „CLARTÉ“ a j. Uvádím ještě články v „L'ACTION“, „CAHIERS IDÉALISTES“, „SIGNAUX“ a j. Rovněž uvedu verše mladého belgického básníka CHARLES PLINIÉRA. Nejostřejší odezvu na ruskou revoluci je kniha básníka ANDRÉ SALMON: PRIKAZ.

PICASSO, setkav se se mnou po dlouhé rozluce (dokonce neměl ani kdy se se mnou pozdraviti) vykřiknul:

„Celou duší jsem s Ruskem. Víím, že tam jsem potřebný. A zde — co mám dělat s monsieur Millerandem?...“

Kde kdo chce jeti do Ruska a v mexických listech se píše o novém ruském umění. S něhou mluví o novém Rusku surový LÉGER.

GLEIZES vystavoval velké dekorativní plátno, nadepsané: „Projekt jízdního řádu moskevského nádraží.“

Básníci VILDRAC a GOLL veřejně pozdravili ruskou revoluci.

* Tento případ krásně charakterisuje nesmyslnost francouzských zubrů. Skutečně:

Přijel jsem do Paříže. Tahali mě po smradlavých dírách prefektury. Vyslyšali mně, kdy se narodila má babička a čím se v mládí zabývaly mě tetičky. Pak se začali zajímati o můj úsudek o Komorním Divadle a odvezli mě automobilem (za mé peníze) na nádraží.

Přijel jsem do Kodaně. Nikdo neprojevil nijakého zájmu o mé tetičky a ani jediný policista nevyptával se, jaké divadlo se mi líbí. Ovšem, po příjezdu v přístavě mě posadili zadarmo do automobilu a jako cizince odvezli — — — na špinavé komisařství? Nikoliv, do krásných městských lázní.

Porovnejte atd.

ISADORA DUNCANOVÁ byla v Rusku.

CHARLOT (Charlie Chaplin) sní o tom, následovat ji, atd., atd. Znamená to, že všichni oni od Picassa po Charlota sdílejí program a taktiku Ruské Komunistické Strany? Nikoliv! Jim je **RUSKO BLÍZKÉ JAKO SIGNAL!** Všechny ty demonstrace jsou nikoliv „pro“, nýbrž „proti“. Proti shnilé civilizaci! Proti měšťáckému umění! Proti uměle prodlužovanému včerejšku!

S druhé strany, sociální předvoj Západu v otázkách umění neprojevuje ruského tupého konservatismu. Zde chápou, že měnití vývěšky je málo. Čelné revue — spojují revolučnost sociální a duševní. Nikdo zde se neodvází tvrdit, že nové umění je „buržoasní pitvoření“. Dokonce ani dadaisté nejsou vysmíváni. Socialistista **MARCEL SEMBAT**, komunista **VAILLANT-COUTURIER**, anarcho-syndikalista **FAURE** se stejnou pozorností sledují křeče motýla, rozbíjejícího kuklu. Snad se to vysvětluje otevřenou převahou akademismu, snad tím, že západní socialisté tak nepostrádají přípravných kursů. V každém případě spravedlivě řídí v novém umění nejen spojence, nýbrž i pokrevního bratra.

A tak, na Západě:

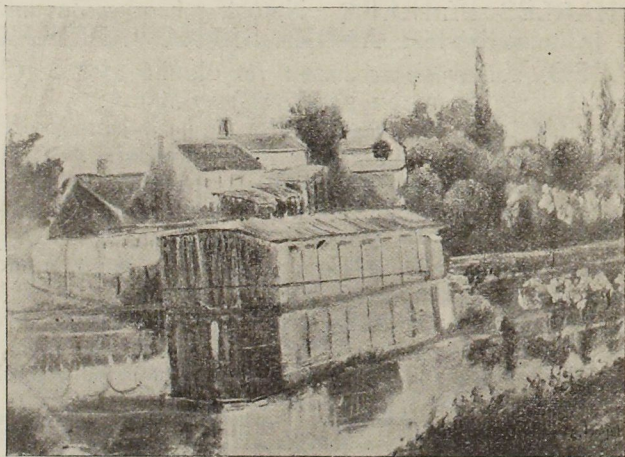
Nové („levé“) umění — je revoluční.

Revolucionáři-socialisté jsou pro nové umění. Nu což, „netočí se?“

(Z knihy: „A přece se točí“.

Nakl. „Helikon“, Moskva—Berlín, 1922.)

Přel. F. Píšek.



EMILE BOYER

montmartreský obchodník s obrazy a jinými věcmi a malíř z lidu, obrázkář následující Utrilla; jeho obrazy a obrázky z Montmartru i z periferie pařížské, tedy z okruhu témat Utrillových, jsou zajímavým a poutavým květem zlidovělého impressionismu.

MÉ PŘEDMĚSTÍ A DŮM A BÁSNÍK UPROSTŘED

ARTUŠ ČERNÍK

Jest láska básníků úsvitem na jaře
a domy plují v ní a kohout rozkročený.
Jest měsíc zlatý rohlík nakrojený
a ven se dívaje, já předměstí mám rád.

Na řece marně koráb vyhlížíš,
na kládě v červenci se dítě jak král nese,
neplují rejnoci, leč rybky s bílým bříškem
do tvého zraku mrtvě světélkují.
Semeny palmové je v hlíně oběť chladu,
leč lístky kopřivy po deštích u cest bují.
Rychlovlak proletí, leč v poli neúrodném
vůz osamělý čeká příštích věcí.

A pak jsou ulice, spletené v sebe,
cestiček milion každou z nich vede,
k fabrice, domů, na dvorek s pumpou,
k bílému prádlu a černému lesu.

Ulice mlčí v mlhavé noci,
ulice na klavír hraje,
jde-li jí srpen, jak fiala modrá
pro deště dlouhé zraje.

Ulice před námi je mapa rozložená,
trafika dýše pustou a polem,
divokým koněm a dělnickou rukou.
Hospůdka sladce o půlnoci zvoní
kalichy, kalichy plnými krve,
krámek se ozdobil úrodou sladkou,
žlutými koulemi z italských stromů.

Cirkus je z plachtoví stavěný palác.
Paňáco, směj se jak žárovka žlutá,
tleskáme, tleskáme pružnému tělu,
Myslíme, tušíme, jaké máš srdce.
Všechno je spojeno. Stromoví s člověkem,
oblaka s okénkem, obloha s řekou.

V zápasu stejném a odvěkém
lidé a věci tekou.

Mé předměstí,
kus sadu, kus cesty křížové,
proud ctnosti, neřesti a trochu žlutých zdí,
má srdce spleťtité, leč oči upřímné,
a mlékař schýlený zná jeho pověstí.

Dům jeden stojí v něm kdes na rozhraní světů,
vstup v jeho světnice.
U vody vzrostl, k slunci se pne,
dítě tam pěstí žena svěťice.

Ve svitu blesků zpívá: Spinkej, zlato mé,
a ať se ti o stříbrné hoře zdá!
A v slunci planou v oknech tabulky
a dítě klidné je a žena bolestná.

Dům jeden s podkrovím
také se rozezpívá,
když básník v myšlenkách u krásných břehů kotví:
u břehu nad Něvou a v hvozdu pod Urálem
u matky pečlivé, jež volá holubice,
u děvčete, jež polštář vyšívá
a šijíc, žije věčnou touhou žen.

Dům je to náš. Náš stůl je středem světa.
V sklenici prázdné bílý visí vzduch.
Co jsou nám knihy, cifry, dávná leta?
Sem minulost zní písní malátnou.

Dům je to náš. A večer vpouštím okénkem svým.
A nežli zavru, horu zelenou si v srdce zamknu ještě naposled.
A nežli zavru, četník jde a slečna z úřadu a žačka s kabelkou
a celé předměstí jde krokem přepestrým.
A domek náš a básník stanuli uprostřed.

EXOTISMUS

VLADIMÍR ŠTULC

(Úryvky z přednášky)

Exotismus. Exotické je vše, co je „ekso“, co je mimo; tedy zeměpisně vše cizokrajné, mimoevropské. Tento smysl slova traduje se v jeho obecné platnosti k označení něčeho, co není z našeho světa, když mluvíme o exotických barvách, exotickém kroji a p. Všechny jeho další obsahy plynou jediné ze srovnání s evropským, určující blíže, v čem se shoduje a v čem se liší.

V prvním přiblížení je dělidlo zeměpisné svrchovaně oprávněné, poněvadž Evropa je skutečně světem pro sebe, přísně odlišným od ostatního, kolébkou jediné existující civilisace. Pak je exotické obecně všechno umění mimoevropské: jeho zeměpisné oblasti jsou: **Asie** t. j. Čína, Japonsko, Tibet, Indie a svět islamu, **Amerika** t. j. umění domorodých Indiánů, at starých, staletí mrtvých kultur, či dnes dožívající, **Afrika** t. j. umění černošské a **Australie s Tichomořím**. Analitativně je tento výčet dán nejširším možným rozpětím: od přejemných, klassicky dokonalých výtvorů lidského ducha a ruky zpět k divošskému primitivismu. Slučujeme-li s pojmem nějaký smysl věcný, pak obecně dále jíti nemůžeme, neboť mezi určujícími znaky všech těchto umění nenajdeme ani jednoho, který by měl tak málo výjimek, aby mohl být pravidlem. Zřejmá nemožnost svázati nekonečnou mnohoznačnost a tajemnou souvislost věcí nějakými formulkami.

Různé doby dávaly slovu různý obsah. Exotismem renesance byly východní koberce a indické miniatury, exotismem baroku byl čínský porcelán. Dnes říká se exotické umění všemu umění primárnímu, divošskému, primitivnímu, které je mimo čas, nezná vývoje, nemá dějin; prostě trvá. Zhruba řečeno je to umění černošské Afriky a Oceanie.

Novodobé setkání Evropy s exoty je setkání dvou extrémů. Protitradičního extrému francouzského malířství s úpadkovým extrémem japonského krajinářství. V polovině let šedesátých minulého století začli si pařížští impresionisté oblibovati pozdní japonské dřevoryty. Hledající potvrzení a historickou paralelu svým výstřelkům, nacházeli ji v umělostech překultivovaného manjirismu.

Sešli se na cestě příbuznosti; a příbuznost nejrůznějšího obsahu zůstává na přišť cestou mezi Evropou a exoty. Styk trvá od té doby nepřetržitě a děje se po případě i současně z tolika různých pohnutek, že bude velmi nesnadno, ne-li nemožno, shrnouti jej kol několika pevných bodů. Nelze jej ani racionalisovati tvrzením, že oněch přibližně padesát let nového poměru Evropy k exotismu znamená postupný vývoj úvahy v čem vlastně pozůstává cena exotického umění pro evropské cítění ve smyslu od krajně kultivovaného k primitivům. Poměr byl přirozeně navázán tam, kde byla civilisovaná Evropa a exotické umění sobě nejbliže, ale z důvodů přísně věcných. Pohnutkou zájmu impresionistů o japonské, brzy pak i o čínské krajinářství bylo poučení a potřeba zdůvodnění vlastního postupu, kterému v Evropě chyběly předpoklady. Takový byl poměr až do konců impresionismu, až k van Goghovi. Poměr úzce věcný (zejména později, kdy kult japoneríi ochabl), jehož jediným polem byly tvárné problémy současné malby. —

Ze zcela jiných příčin vyrůstal exotismus Gauguinův. Chceme-li znáti jeho zrod, musíme se vrátiti o léta zpět až k Baudelairovi. Z téhož ducha, z něhož se zrodilo Baudelairovo Pozvání na cestu, Rimbaudův Opilý koráb až konečně Claudelovo Poznání Východu, z téhož zrodila se skutečnost Gauguinova Tahiti. Její smysl: útěk z dekadentního světa, úpadkové civilizace do primitivního ráje člověka a přírody. Nelzeba nám rozhodovati na kolik byla či je civilizace úpadkovou a na kolik svět primitivů rájem. Stačí fakt této nostalgické touhy návratu k přírodě, ať už je nutností sebezáchrany, či žádostí přepjatého požitkářství, jehož nejrozmanitější variace dávají vzniknouti celé veliké rodině exotiků od Baudelaira až do našich dnů. Jejich exotismus je jistě jevem uměleckým, — nejde o nespokojenost s hmotnými podmínkami života, nýbrž kulturními, — ale přece v prvé řadě životním. Umění jako sociální skutečnost přestalo již existovati; existují už jen umělci. Ale umělci nemohou žít bez určité obecnosti, bez společnosti, s níž by jejich práce byla ve spojení. Nejsouce dost silni, aby si vytvořili ideál budoucí společnosti, pro níž by pracovali, nejsouce revolucionáři, volí **illusi**, která je jejich umění nejbližší. A je dobře možno říci, že větší díl tohoto exotismu je **přinesená illuse** ráje smyslů, přírody a krásy, než **exotická skutečnost**. Geograficky je jedním slovem tropický. Poněvadž je návratem k přírodě s exotikou. Jeho facit je pak pouhé passivum vyrovnání západníků.

Ve všech těchto případech jezdila Evropa k exotům, ale přinášela s sebou svůj sen, svou **illusi**. Vývoj francouzského malířství na přelomu století přinesl případ obrácený. Exotická skutečnost, **holá** skutečnost exotického umění stala se důležitější, ba jediné důležitou. A nebylo třeba pro ně jezdit, navštívilo nás v Evropě. Bylo to v malé putyce v Argenteuil (jak vypravuje Carco), kde objevil Vlaminck první černošskou sošku. Nebyla

vystavena na odiv poučeným davům, nýbrž ležela tam na pultě mezi litry absintu a vermouthu. Dostal ji, když dal všem si zavdat a od té doby napsal: „černošská soška, hlas pradleny, která zpívá píseň něžnou a sentimentální, když žehlí prádlo, mne více dojmají, než umění akademií.“

Tak se ukázala první díla exotů u nás v moderní době. Importována zámořským obchodem jako vždy před tím, poněvadž exotismus patří k světovému hospodářství dob. Jenže dřívější dovoz přinášel jemné a dokonalé umění pro přepych či překultivovanost vysokých vrstev; nyní dál se z potřeby či snad jen rozmaru prostých srdcí. V námořnických krčmách, v lidových kabaretech na předměstí, mezi rozlitým vínem, v klení, dýmu a refrainech koloniálních písní, objevovaly se negerské sošky, a tichomořské dřevorezby, trofeje lodnické chvástivosti a předměty naivní lidové sentimentality. Zajisté nešlo tu o umění, nýbrž o předměty, které získávala námořnická latina spolu s pověřčivostí a která snad posvětila lidská přítulnost o skrovnosti lodního prostoru. Ani když je objevilo současné umění, nešlo především o umění. Napřed je objevil a miloval člověk Vlaminck, než se jim obdivoval malíř a dlouho ještě trvalo, nežli se jasně ukázala přibuznost tvárných problémů se současnou malbou, v prvé řadě kubismem. **Picasso** poznal a zamiloval si černošské umění, ba měl již sbírku negerských plastik několik let před vznikem kubismu. Zamiloval si je pro svobodnou odvahu tvárného řešení, pro mohutnost citové koncepce, která nepoznala dialektiky rozumových úvah. Jeho nespoutanost popudů byla mu posilou ve vlastním boji; touha po lineární disciplíně zdála se v jeho světle něčím pralidským. Picasso šel k negerskému umění, praví Raynal, jako jdeme na venek: přinášíme si odtamtud lítost, že tam nemůžeme žít pořád. Příjměme přirovnání a osvětleme je poněkud:

V evropském umění od renaissance rozhodovali o nejdůležitějším formálním problému, o trojrozměrnosti, malíři a ne sochaři, jak by bylo přirozeno. Pochopitelný následek byl, že umění prošlo nejprve úplným pomícháním malířského a plastického v baroku a že konečně plastika podlehla. Objektivní trojrozměrnost zmizela. Dílo se stalo společnou látkou tvůrce a diváka. Divák byl nezbytnou funkcí díla. Dílo bylo utvářeno vzhledem k působivému účinku a dokončeno vlastně teprve hodnotícím posudkem.

Na venek jevílo se **zdůrazněním** geneze, individua a psychologie. Když se dospělo krajních možností, lépe řečeno nemožností na této cestě, byli to malíři, původci zhoubné směrnice, kteří hledali a konečně našli opět cestu k čisté malbě. Proti právě popsanému stavu postavili ideál malby zcela objektivní, která by prostor a trojrozměrnost věcí žádným způsobem nefalšovala, neobcházela, nýbrž vytvářela formu.

A právě když tento cíl v hlavě Picassově a Braqueově nabýval jasné a určité podoby, ukázalo se, že nejkrásnějším pří-

kladem čisté plastické formy je černošské sochařství. Bylo v tom jakoby přikývnutí pralidské tradice k jejich počínání. Potvrzení správnosti cíle, ale nikoli ověření cesty. Neboť: umění negerské je umění náboženské, transcendentní, apriorně duchovní. Tvůrčí práce černošského sochaře se podobá jakémusi aktu stvoření. Dílo dohotovením odlučuje se od tvůrce a vůbec od člověka a stává se novou svěbytnou skutečností, neproměnnou, mytickou realitou. Tedy formální následky, jako jednoznačné určení díla, naprostá objektivita a tedy čistá plastická forma jsou jen přirozenou nutností, plynoucí z náboženského určení celého umění.



TOTEMY slouží divošským kmenům za odznak jejich pokolení, právě tak asi jako u nás znaky, erby, vlajky etc.; název totem jest vzat z nářečí algonkinských Indiánů. V totemu zobrazené zvíře bývá dotýcnými kmeny uctíváno, takže totem je i symbolem náboženským a jednotlivci si vletovávají totem i do kůže. Nejvýznačnější a nejzajímavější jsou totemy kmene Irokézů, jinak však se s totemy setkáváme téměř u všech přírodních kmenů v Americe, Africe, Australii i oceánii.

Forma, se všemi přívlasky je dána implicitě vznešeností jeho poslání. Její krajně tvárné důsledky, jako úplný a uzavřený prostor, nejsou důmyslnou abstrakcí, nýbrž přirozenou samozřejmostí citění. Celé umění má přímou bezprostřednost přírody.

Naproti tomu ryzí objektivnost kubismu se všemi svými znaky dobytá nepřimo, spekulativně, z potřeby takové formy. Dobytá krajním úsilím moderního intelektu, který se musel prokousat nánosem znečišťujících bludů. Je zřejmo, že jeho cesta by byla zcela jiná a že černošské sochařství má vedle ní půvab zdravé neporušenosti přírody, kterou bylo lze osvěžit mysl a potěšit srdce, jíž bylo ale nutno opustiti z toho prostého důvodu, že není naše.

Poměr kubismu k negerskému umění, byl ze všech vztahů Evropy k exotům nejobjektivnější. Byl čistě věcný, omezil se na

nespornou skutečnost černošských plastik, aniž by k nim kombinoval nějaké více méně sporné, mystické pozadí. Byl v nejlepším slova smyslu a z nejlepších důvodů formální. A byl setkáním, které mělo do sebe trochu dojemnosti překvapujícího shledání: Evropské umění vytvořilo s krajním napjetím sil a po mnohých bolestech zklamání a neúspěchu jakýsi ideál výtvarně čistého zření. A právě, když se byl zrodil k jasnému a určitému obrazu, ukázalo se, že už byl jinde a po zcela jiných cestách realizován. Pravda nejen, že se ukázala pravdou, ale pravdou pomalu tak starou jako svět. Byla shledána u divochů, — kubismus objevil Afriku a Tichomoří jako umění pro Evropu. Apollinairův protest proti nedbalému zacházení s černošskými plastikami v Trocadéru je úvodem k nastolení negerského umění do galerií a do museí. Všechno jemné — evropským termínem klasické — umění východu pozbývá nadobro aktuálního významu. Vyvrcholení a dovršení francouzského **klasicismu zanechává Evropu v bezprostřední blízkosti divošského a barbarského.**

BÁSEŇ NA ZEMĚKOULI

K A R E L S C H U L Z

Na všech aristonech světa
chtěl bych vyzpívat tvoji krásu,
časem a věky uhnětená koule,
poletující v prostoru mathematicky ukázněnou drahou,
gigantická s mrakodrapy, ulicemi, pyramidami,
(oploďná lidským mozkiem)
i gigantická s mamuty a troglodyty, dokud jsi byla panenskou
a nahou.

na všech aristonech světa chtěl bych vyzpívat tebe,
která nejsi víc než míč ve fotbalovém matchi
S. K. VESMÍR VERSUS S. K. NEKONEČNO.

A ty, rvána nebeskými bouřemi, vichry a sněhem,
odpočíváš pak v slunečných světnicích,
kam si člověk přinesl trochu oddechu,
nové plány a výkresy.

Zpíváš :

Osiřelo dítě o půl druhém létě.
(A všichni smutní nalézají v tobě své).

Zpíváš :

San Antonio se rozložilo pod palmami
a v něm každého večera
dívala se z okna do šera
krásná Adelaida — á á á!
(A všichni zamilovaní a dobrodružní nalézají v tobě své).

Zpíváš :

Pryč s tyrany a zrádci všemi —
Již vzhůru psanci této země.
(A všichni revolucionáři nalézají v tobě své).

Pouliční píseň o hrůze před plností světa :

Kdybych stál na jiné hvězdě v tmách
a pozoroval za noci tvůj let uprostřed hvězd,
viděl bych jen statisíce točících se měst,

každé šlehne tmou
světelnou reklamou —
co na tobě je hvězd, ó **ZEMĚKOULE!** co je na tobě hvězd!

Všichni lidé nalézají v tobě své.

Ale ty nyní,
zlěsněna v papírovém globu na psacím stole
s neklidnými moři a železnými loděmi,
s vykračujícími si námořníky na palubách, kde lodní kapela
hraje Madame Butterfly
a štíhlé ladies (útlé střemchy) hledí s úsměvem do soumraku
moří

a na své Tip-Top botičky,
s vysokými domy o světelných řadách oken,
s bavlníkovými plantážemi a kanceláři v Sydney,
s rozžhaveným nitrem, jak jsme to čítali ve Verneově:

DO STŘEDU ZEMĚ,

s čajovnamy Tokia a rudým požárem sovětské Sibíře,
ztracená naděje a světe dobrodružný a revoluční,
sváří Panenky Marie ve výklenku vesnického kostela,
k jehož branám jdou bílí, černí, žlutí a hnědí lidé,
a modlí se, aby sám Bůh se přišel podívat
na panoptikum, kočující ve vesmíru.

Smutná jsi a krásná jsi.

A proto na všech aristonech chtěl bych vyzpívat krásu tvou

TY

hroty věží a továrních komínů v pohybech centrifugálních
ryjící v prostor abecedu
lidské práce.

DISK

INTERNACIONÁLNÍ REVUE
ДИСК, международная
LE DISQUE, revue internationale
DER DISK, internation. Zeitschrift

Secrétaire:
CHARLES TEIGE
PRAQUE IIe,
Cerna 12 bis
Tchéco-Slovaquie.

VYDÁVÁ
PUBLIÉ PAR

„DEVĚTSIL“

UNION INTERNATIONALE DES ARTISTES
D'AVANT-GARDE

REDAKTORI: M. KREJCAR · J. SEIFERT · K. TEIGE · DIRECTEURS

NOVÉ UMĚNÍ — KINO — PROLETÁŘSKÁ KULTURA — SOCIALISMUS — PHILOSOFIE — SOCIOLOGIE
MARXISMUS — REVOLUCE — TECHNICKÁ KULTURA — MODERNÍ ŽIVOT — SLAVNOSTI — SPORT
CIRKUS — VARIETÉ — NOVÁ ESTETIKA

STÁLÝMI SPOLUPRACOVNÍKY BUDOOU: J. Čecháček, Jean Cocteau, Louis Delluc, Ilja Erenburg, Jean Epstein,
B. Feuerstein, Ivan Goll, Juan Gris, J. Honzl, Jeanneret (Corbusier-Saugnier), M. Krejcar, Jacques Lipchitz, V. Nezval,
Man Ray, J. Seifert, K. Schulz, Vl. Štule, J. Šíma, L. Survage, K. Teige, V. Vančura, Ossip Zadkine etc.
Collaborateurs.

PRVNÍ ČÍSLO VYIDE 15. LEDNA 1923. Bude obsahovati asi 48 stran většího formátu a veliké množství dosud neuveřejněných
reprodukcí domácích i zahraničních autorů. Zádáme své příznivce a členáře s námi sympatisující, aby pro náš list agitovali
mezi svými známými a aby se za odběratele přihlašovali závazně již nyní, před vyjitím čísla, poněvadž podle počtu přihlášek
určí se počet exemplářů i cena, která však nebude přesahovati částky 10 Kč. Vydavatelstvo přijímá úpisů na TISKOVÝ FOND
à 100 Kč. Přihlášky odběrateleů i upisovateleů tiskového fondu, jakož i obnosy předplatného, které budou účtovány à conto,
budež adresovány:

(„DEVĚTSIL“) Karel Teige, Praha II., Černá ul. 12 a.

ČTĚTE! ODEBÍREJTE! ROZŠÍŘUJTE! AGITUJTE PRO NÁŠ TISK! ŽÁDEJTE VE VŠECH ČITÁR-
NÁCH A KAVÁRNÁCH! UPISUJTE NA TISKOVÝ FOND LISTU!

UMĚNÍ

dnes a zítra

K. TEIGÉ

PŘEDNĚ: krajní stručnost je nezbytná, je-li úkolem článku podati úplný a přehledný obraz dnešní umělecké produkce, naznačiti jakým způsobem a za jakých předpokladů i okolností vyrůstá umění budoucností z dnešní práce, z přítomných realizací, a připojiti k tomuto obrazu několik poznámek: vyčerpati dané téma by mohla kniha nebo brožura. Několika stránková stať musí se spokojiti s náznaky a ukázkami. Bylo by možno přehlédnouti dnešní uměleckou, kulturní, myšlenkovou a sociální situaci, celý běh světa v jakémsi mnohaepochovém seriálu, dlouhém jako Andy a Cordillery. Tuto však můžeme podati toliko fragmentární a zhuštěný článek, cosi jako „Gaumontův týden“, jenž v pestrém a rychlém sledu promítne volební kampaň v Anglii, události na Rusi, aviatický rekord, boxing-match o mistrovství světa, nejnovější vynálezy, politické zprávy atd., a který ostatně, abychom důsledně využili přirovnání z kina, také vždycky předchází vlastnímu programu. Představení bude následovati.

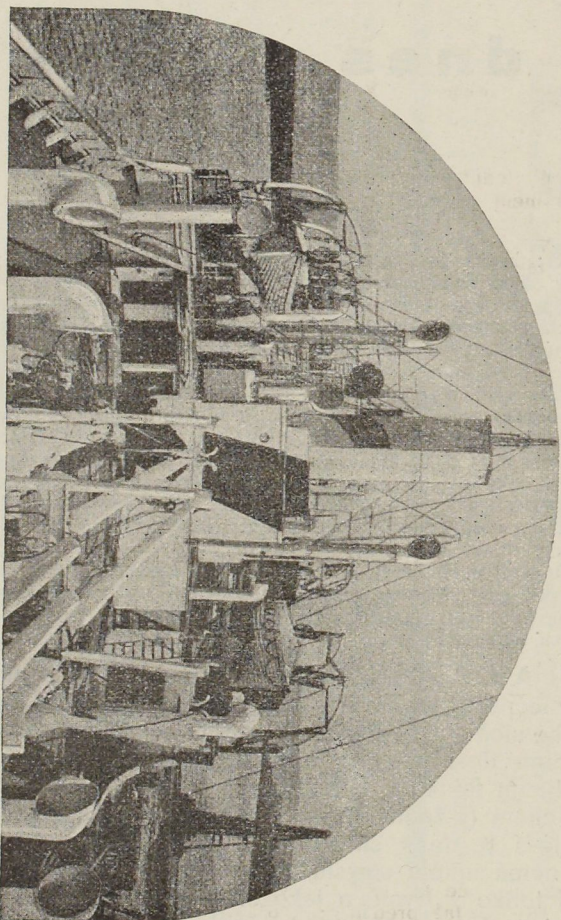
Dále: Dnešní umění bude nás tulo zaměstnávat jen potud, pokud v sobě tají živé prvky příštích tvarů, a umění budoucností nebudeme prorokovat, ale pokusíme se poukázati na jeho charakter a směr potud, pokud lze jej vyčistiti ze zkušeností aktuálních.

UMĚNÍ A OBECENSTVO. Rozchod umění s obecnstvem a se společností, počavši se v minulém století po ukončení empirového slohu, vyrostlého z Francouzské Revoluce, pokračoval v posledních desetiletích s neobyčejným urychlením a dnes je do očí bijícím faktem. **Umění pro umění**, jež bylo před lety heslem a cílem (a žádné heslo nemíní obyčejně doslovně to, co proklamuje!) je dnes skutečností, a tato skutečnost je kletbou. A přece nemá umění smyslu samo o sobě, má svůj smysl, účel a poslání toliko v životě a jako stroj je strojem jen pokud funguje, tak i umění je uměním jen pokud plní své funkce. Vývojová linie umění doznala v posledních desetiletích mimořádně silné a četné ofřesy, hluboké a intenzivní transformace, náhlé přesuny dominujících směrů: impresionismus, fauvismus, expresionismus, kubismus, futurismus a módní novoklasicismus se vystřídaly, ale tyto změny vesměs zůstaly bez důraznější ozvěny v životě. Umění šlo svou cestou a život šel svou cestou: obě se různily a křížily. Jen jedna cesta je pravá a plodná. A roz-

PARNÍK TYPU „STANDARD“

5.500 tun

New-York 1918



Krásné, jako moderní obraz. Holá konstrukce, čistota forem, harmonická kompozice, nejvyšší kázeň a precizní matematický řád, dané účelností, zkrátka všechny čnosti výtvorného díla. Z těchto elementů vznikne architektura zřetku. Je to harmonické jako nejkrásnější obraz a měřeno živoucí užitečností, důležitější než nejkrásnější obraz.

cháží-li se cesta umění se směrem konkrétního života a jeho zájmu, je vůbec možno se domnívat, že by omyl a nepravda byly na straně života?

Zatím co umění a umělci, odříznuti od skutečného života utonuli ve falešném artismu, stupňujícím formovou esoteričnost, v špatně provětrané atmosféře atelierů, knihoven, obklopeni hrstkou zasvěcencového či snobistického diváctva, hltajícího knížky básní a prós, navštěvující divadla a koncerty o premierách a výstavní salony o vernisážích, šel život lidstva nezadržitelně svou cestou v před, zcela mimo oblast umění a umělecké kultury. V širším světě je oblast umění a „umělecké kultury“ příliš uzoučká. Spojení mezi uměním a divákem bylo přerušeno. Umění usídlilo se ve svých rezervacích, v knihovnách, galeriích, pompésních divadlech; v bytě maloměšťákově a venkovanolé naleznete však poutové barvotisky či běžný kýč, odporný a sentimentální, Aloise Jiráska, K. V. Raise, Sv. Čecha, R. U. R., Ze života hmyzu, Bourgeta, Claudela atd., podle stupně jeho vzdělanosti a osobního vkusu, v proletářských a studentských jizbách reprodukce z časopisů, za zrcadlem zastrkány fotografie z kina či sportovních výjevů, kouzelné, přesto že někdy „nevkusné“ pohlednice z celého světa. Jední se nadchnou Brožíkem a druží Sikim, Chaplinem nebo čtou Scherlocka Holmesa, Vernea, Londona nebo Haška; málo lidí chová tak upřímný, nepředstíraný a žhavý podiv pro Picassa, Braquea či Verlainea.

Publikum tak otevřeně vyslovuje svůj vkus a své záliby: tím pronáší i svůj soud nad dnešním uměním, jež odsuzuje na vyměnění i tenkrát, dává-li mu státní subvence. Ano, pokud jsou v dnešním řádu peníze měřítkem hodnot a užitečnosti, kino a sport nepotřebuje subvencí, rovněž umělecky immorální autoři pracující podle prání lupého měšťáctva nikoliv; bez subvencí by do roka vymřela divadla a umělecké korporace. Nejde nám zde přirozeně o měšťáckou kastu, v sentimentálním kýči utopenou a právě tak málo zájmu chceme věnovati umění i zdánlivě revolučnímu, pokud se uzavírá v prázdný artismus a infikuje dutou ideologií, předstírající spiritualismus. Jde nám o zdravé jádro obecnstva a onu společenskou třídu, již přísluší ztřeštější svět: o proletariát a pokrokovou inteligenci. Dosud se tato vrstva obešla ve svém životě bez umění, a zcela právem, poněvadž má srdce a mysl otevřenou mohutnějším krásám skutečnosti. Bez snobismu přiznává svou lásku k tomu, co je skutečně poutá. Její zájem míjí atelierové a literátské problémy a nachází zadosťučnění v kinu, při nedělním fotbalovém matchi, v cirku, ve variéte, při lidové slavnosti, vidí ve skutečnosti krásy, které mají živou sílu. Poněvadž umění je na světě pro obecnstvo a ne obecnstvo pro umění, je třeba především obnoviti kontakt s tímto zdravým jádrem lidu, nositelem příštích životních forem. Reformní lidovýchovná činnost je zde marna: marno vysvětlovati lidu umění, marno lid umělecky vzdělávati: na konec by se vidělo, že lidu nemůže nic pod sluncem býti vzdálenějšího, než ono umění, ku kterému by ho chtěli přiblížiti. Nikdy nešla hora k Mohamedovi; i tentokrát jest Mohamedovi přijíti k hoře.

Zatím co v oblasti umění zápasilo množství směrů a individualit, vytvořil život nové skutečnosti, nové tvary krásy, proliž krása dosavadního umění, krása museální a klasická ukazuje se nevýraznou, nudnou, suchopárnou a nedostatečnou. Dnešní svět není totiž ani zahradou dětství ani zaprášeným skladištěm historických rekvizit a krása se mu nerodí ani z plané hry ani ze sentimentality, ale z práce vedené ve smyslu jasného názoru, vědomé cíle a konkrétního poslání. A tak před našima očima vyrůstá nová krása, tak moderní, že před ní vyhlíží i dýchavičný futurismus esiétský a konvenčně, tak svrchovaně dokonalá, že může býti měřena nejvznešenějšími příklady.

ARCHITEKTURA. Od empiru není slohu, není architektury. Senilní nemohoucnost střídá historické slohy, neschopna vytvořiti nové skutečnosti. Revoltuje secesí, sleduje čistě umělecké, t. j. pitoreskní a dekorativní účely v kubismu. Zplošťuje v uměleckém

průmyslu, jenž místo, aby vnesl umění do života (což není tak nutné jako vnést život do umění), vnáší uměleckou bezradnost a estetický zmatek do výrobků průmyslových, sloužících denní potřebě života. Zatím co se umělci-architekti marně namáhali vytvořit nový sloh, pracovali moderní **technikové a inženýři**: bez uměleckých vedlejších zámyslů a předsudků vyvodili z dobových požadavků ve smyslu přesné konstruktivnosti a úplné účelnosti a z předpokladů strojové výroby tvary tak dokonalé, okouzlující svou nahou, čistou a přísnou krásou; ne z tvůrčích horeček a extasí literátů, nevyléčitelně propadlých poetickému deliriu, ale z rozumné práce, smělé a důkladné, i při mechanické výrobě typové rodí se nová krása. Americký inženýr zvítězil nad dekorativisujícím architektem, protože jeho dílo více odpovídalo dobovým požadavkům. Jen slepec popře, že aeroplany, automobily, moderní továrny, telefonický aparát, lokomotiva, nejsou krásnými plastickými fakty: z proporcí, přísného matematického řádu line se zvláštní soulad, který nepotřebuje přísady dekorace, aby se dotkl estetického citu. A přece ti inženýři myslii toliko na konkrétní svůj úkol a účel vyráběné věci, nikoliv na umění. Dokázali pravdu estétům nepřipustnou, že **krása není výhradnou výsadou tak zv. umění**. Je tisíce krásných věcí na světě, jejichž porodní babičkou nebylo umění. Málo která historická architektura (zejména ne architektura dnešní) chová tolik výrazné síly a plastického zdraví jako aeroplan Goliath, newyorské doky, transatlantiky, nové modely aut atd. Jejich formy, podrobené účelu, jsou nality životem i jsou-li typy, standarty a ne unikáty. Jejich kázeň vnucuje jim ušlechtilou uniformitu.

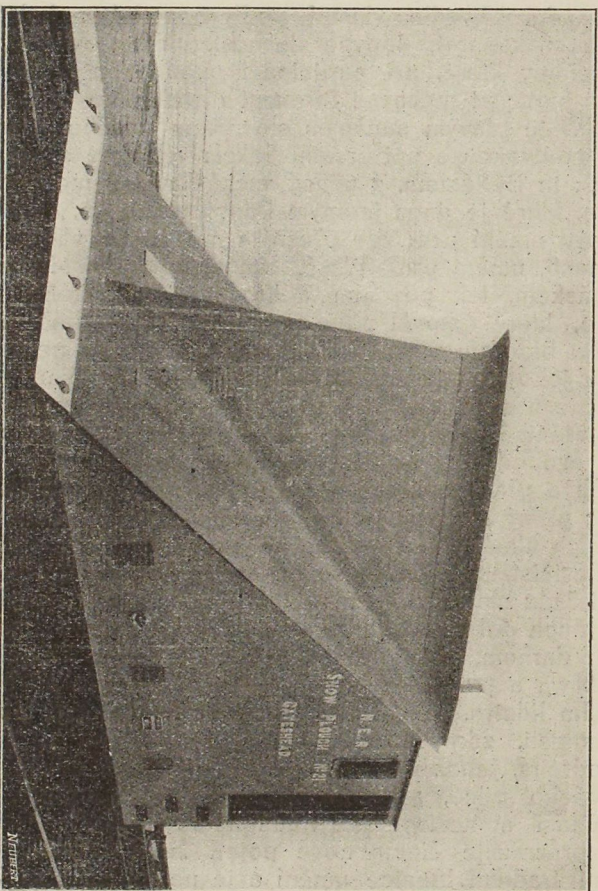
Architektura dnešní musí se učit u těchto skutečností, k nimž přidruží se i některé případy slohů uměleckými historiky dosud více méně pomíjených (architektura mexická, aztécká, tibetská, africká) spíše než u gotiky či baroku a rokoka. To vědí dobře ti, kdož jsou v pravdě moderními staviteli: Behrens, Wright, Perret, Tony Garnier, někteří architekti holandsí a Corbusier-Saugnier (Jeanneret), iniciátor **Purismu** směru, jenž svou logicky jasnou estetikou vyvozuje umělecky z kubismu a ze Cézannea konstruktivně s realizací soudobé techniky a jenž pro architekturu má dnes obrovský obrodný význam. Tato architektura je přesvědčena, že gotická katedrála či renesanční palác nemají monopol na veškeru výtvarnou krásu.

DIVADLO zažilo podobný převrat intervencí nových technických vymožeností v době své hluboké umělecké krise a stagnace. Od delší doby vyhýbali se všichni rozumní lidé zdravého životního smyslu divadlu velmi důsledně: moderní život evakuoval hlediště právě tak jako kostely. Zatím co na prknech, jež dávno přestala znamenati svět, umělecký esteticismus inscenoval reformy a revoluce, někdy dosti zajímavé, ale vždy stejně bezvýsledné, vyrostlo a zdokonalilo se **KINO**, nejmocnější fakt dnešní kul-

tury a civilisace. Zrodilo se jednak z tradice opomíjeného a neuznávaného umění cirku, variété, café-concertu, lidového baletu, melodramatu, pantominy, jednak z technického vynálezu Dagnerrova, Edisonova a Lumièrů. Ne jevištní pathos, ale obrazy kinoplátna mluví dnes k davům; nahrazují zvetšelé divadlo. Na místo senilní ibsenovštiny podává smělé cowboyské vise. Na troskách „uměleckého“ a akademického divadla provolává světu svůj pozdrav. Ano, kino pohltilo akademické divadlo. Ale obrodilo a k uznání přivedlo vlastní podívanou lidu: balet, vaudevil, mélodram, kabaret, lidovou slavnost, cirkus, variété, music-hall a danciny, které, při participaci publika na dějové akci, jsou nadále jedinými možnými formami divadelního projevu.

KINO je pravým naučným slovníkem nového umění, univerzální podívanou a universální lekcí: radujme se a veselme se v kinu: je Betlémem, z něhož vzhází spása modernímu umění. Z kina, které je dnes jediným lidovým uměním, (jsme si vědomi, že slovo umění není zde přesným výrazem), vzejde umění budoucnosti, umění proletářské. Umění!! Umění!! Nezáleží nám na loňském, tak pozdním dobrozdání pařížského Podzimního Salonu, který vyhověl přání zesnulého Guillaumea Apollinairea a přiřkl biografu místo desáté můsy, abychom nevzdali největší chválu jeho obzvláštní, světské a přece zázračné krásy, která skutečně není již druhu uměleckého v tradičním smyslu. Milujme vášnivě tyto moderní fantasmagorie, které skýtají našim očím svobodný a aktivní, integrální život ve všech jeho manifestech a přece bez opisného a popisného cizopasného naturalismu; přímý realismus kina je bližší umění budoucnosti než díla dnešních klasicistů, futuristů, už proto, že není ani futuristický, ani klasicistický. Zrodil se nedávno a přece může s chloubou uvést řadu slavných jmen: Charlie Chaplin, největší a nejslavnější duch doby, Fairbanks, Picfordová, William Hart (Rio Jim), Dustin Farnum, Pearle Whiteová, Fatty (Ruscoe Aronckle) Coogan Hayakawa a j. a j., jež přiřadí budoucí historie po bok ostatním hrdinům lidstva. Před filmy Douglase Fairbankse, tohoto Hercula přítomnosti, zdravého sportmana, žoviálního a sympatického dobrodruha, jehož úsměv na kinoplátně i na návštěji přímo míří do vašeho srdce, apoštola moderní fyzické kultury, pocítíte neužitečnost a neživotnost vládnoucího individualistního umění. Kino prozrazuje činem nové pojetí „umění“, které překračuje vlastní tradiční hranice umění a je ne uměním ze života a pro život, jak povídají ideologové, ale životem samým. Obsáhne celý svět, dramata, frašky, tragedie, denní události, poučný či tendenční kus; věda, sport, akrobacie, zkrátka vše může být předmětem filmu. Sláva našeho století nalézá filmem svůj nejpregnantnější a nejbujnější výraz, jak praví francouzský spisovatel **Louis Delluc**, estetik kina a smělý, nebojácný, moderní duch. A to je nejcennějším poučením, které kino poskytuje veškerému umění, literatuře, výtvarnictví i hudbě.

ŽELEZNIČNÍ SHRABOVAČ SNĚHU V AMERICE



Elementární krása architektonická. Holá geometrická forma, bezozdobná monumentální, účelnost a elegance. Così, co odpovídá duchu našeho století a jeho potřebám neskonale lépe, než výrobky tak zv. uměleckého průmyslu, aplikující bezradnost „umění“ k předmětům životní potřeby. Plastičtější zdraví najde zde a nikoliv hrackářství ornamentů a dekorativismu.

Film je básní uprostřed světa. V něm je ryzí síla moderní poesie. Má svou přesnou formu, která funguje dokonaleji než klasicistní stance a sonety básníků, má svou tradici, ale nestará se o ni, poněvadž je to tradice živá a ne museální; je prostě studnicí bohaté zkušenosti, z níž čerpá poučení zcela bezděčně, a jejíž poklad rozmnožuje den co den. Zatím co stagnace se usídlila v pracovnách většiny básníků, sochařů a malířů a žere červotočem prkna jevišť, vznikají na pláních Arizony a Kalifornie, v Los Angeles i v New Yorku zázraky zázraků.

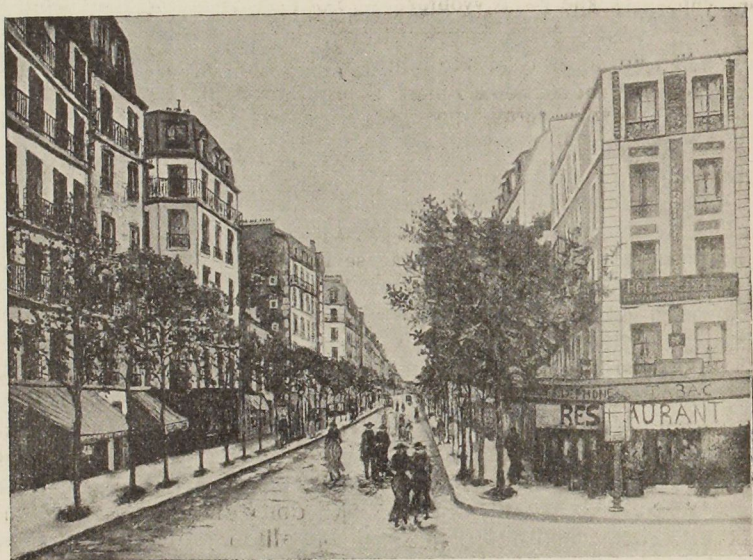
Film, jenž je básní uprostřed světa, jenž jest zdrojem síly moderní poesie, spojí opět nové umělce s diváctvem. Má důvěru téměř bezpodmínečnou a nadšený potlesk davu. Svými motivy: typy Far Westu, ulice, prerie, tropy, dancig-rooms a bary Ameriky, přístavy, tisícerými skutečnostmi světa, smyslem pro zdravou odvahu a dobrodružnost, jemnou sensibilitou a clowneskni ironii Charlie Chaplina, jehož smutný smích je srdečnější a zdravější než paradoksní smích Shawův, dobromyslnou něhou Mary Pickfordové, jež je hlubší než něha Marie Laurencinové, svou tradicí vládnoucím kulturním vkusem zneuznaného umění a zneuznané krásy (variété, music-hall, cirkus etc.) a svým původem z optického vynálezu chronofotografie a mechanické i chemické výroby, je příkladem a předobrazem všemu novému umění, které bezpodmínečně musí obsahovati všechny jeho prvky a předpoklady. Bylo správně řečeno, že je pro nás vynález kina tak důležitý jako vynález knihtisku pro člověka renesance: i zde strojová výroba rozšiřuje umění mezi diváctvo. A co více: hrdinové kina fotografií promítnutou na plátně dobývají věčnosti a nesmrtelnosti. Desky gramofonů přežijí hlasy zpěváků.

— Ano, všechna moderní umělecká kultura spočívá a musí spočívati na strojové výrobě.

LITERATURA A POESIE, kterou žije kino a již klade velitelsky jako příklad moderní tvorbě, je právě tak málo salonní, klasická, akademická, právě tak málo symbolická, futuristická či smrdutě naturalistická jako film sám: JULES VERNE, JACK LONDON, MARK TWAIN, BRET HARTE, JENSEN, SINCLAIR, LEBLANC, NIC-KARTER etc. jsou spřízněni s kinem, jsou často v nejednom ohledu předchůdci poesie kina. Americká lyrika, jejímž otcem jest WALT WHITMAN, básník, který také se nebál široce překročiti úzké meze „poetického umění“, dobrý vodič dramatické elektřiny globu, nepotřebující slov, hudby, či rýmu, žádné zděděné konvence, žádné recitace, ani nejlepší nikoliv, jehož hymny jsou právě tak žurnalistickým lyrickým fejetonem jako úžasným filmem — tato lyrika převzala z kina svou divokou a údivnou všednost a konkrétnost, jež předčí každou fantasii. Nejvýznačnější moderní básníci usilují rozmanitým způsobem o sepielí literatury s kinem: ROMAINS, CENDRARS, MAX JACOB, IVAN GOLL, P. A. BIROT, EPSTEIN, P. HAMP. Dobrodružné romány, napojené prudkými essencemi kina píše Pierre Mac-Orlan a částečně i K. Edschmid. Vidíte jasně, že charakteru naší doby více než básně dekadentů či futuristů odpovídají produkty kolportážní literatury, detektivky, indianky, buffalobilký a díla jmenovaných zde autorů.

HUDBA prožívá téměř týž vývoj jako divadlo. Předěšlé století ji oloupilo o důležitost a velikost, jaké měla v minulosti. Klasická a církevní hudba byla vystřídána muzikou wagnerovskou, naturalistickou a impresionistickou. V mlži-

nách debussyanismu nastalo oslabení tvárné síly a vývojové opožďení: hudba, právě tak jako divadlo, nedovede udržeti krok s dobou a s ostatními umě-
 ními. Koncerty a komorní seance jsou opravdu hnijící vodou kapřího rybníčku; jsou událostí buržoasně společenskou, nic více; jako premiera v divadle a svatba, či křtiny v kostele. Obroda hudby (právě tak jako obroda divadla kinem) děje se z popudů zevních i světských. Zatím co zemřela v koncertech, žije hudba ve světě. Vášnivá láska k živé skutečnosti, která dá v architektuře přednost mechanické produkci před planým dekorativním lžiuměním, kinu před antickou tragedií, kutálce a hudbě v kavárně, v restaurantu, kapele na náměstí přednost před koncertní hudbou, nebude se báti ani zahrnouti nástroje a interprety, které v hudbě dosud platí za tabu. Jazzband! Harmonika! Barbarský kolovrátek! Kapela „Armády Spásy“, zpěv doprovázený bubnem, prozrazující zdravé vlivy exotické! Rag-time! Jako ve výtvarném umění ruční



MAURICE UTRILLO

(Paris)

reprodukce grafická (rylina, lept atd.) byla posléze zcela zatačena fotomechanickou reprodukční technikou, zvilžiti i v hudbě posléze stroj: **gramofon, orkestrion, pianola** a pod., hrůza vlasatých šumařů, jsou velikolepými elementy, skrývající nové a značně výrazové bohatství, a jejichž mechanismus přináší neosobní jistotu a přesnost. Někteří moderní autoři, IGOR STRAWINSKÝ, ERIK SATIE, dále členové pařížské skupiny SIX (=6) a j. bez předsudku a s obdivuhodnou vitalitou činí dosti slibné a zajímavé pokusy o obrodu hudby (propadlé snobismu, impresionismu a akademismu) právě tímto směrem. —

Právě tak **TANEC**, který stal se v ruském baletu aristokratickým a svěbytným uměním Karsaviny, Nižinského a j., přichází dnes na nové cesty: k tanci **varietnímu** a **kabaretnímu**, jenž je někdy akrobacií a jenž používá i optických efektů (Loie Fuller), k tanci, jehož poslání je **hygienické** a tělocvičné, téměř sportovní (Dalcroze), a k tanci, jenž je lidovou, demokratickou zábavou, poesii neděle. Tu pozorujeme vlivy moderní a vlivy

exotické : vliv jihoamerických tanců, černošských cake-walles : starobylé mazurky, valčíky a polky pomalu mizí, a snaží-li se je nejnověji jistá pařížská skupina sentimentálních tanečních mistrů marně obnovit, je to špatná biedermeyrovská moda, cosi jako novoklasicismus v dnešním umění : Two-step, foxtrot, boston, shimmy, nové tango atd. dobyly již svého místa. A nevadí, že jsou někdy tak trochu excentrické : vždyť tanec sám je velmi rozumnou výstředností.

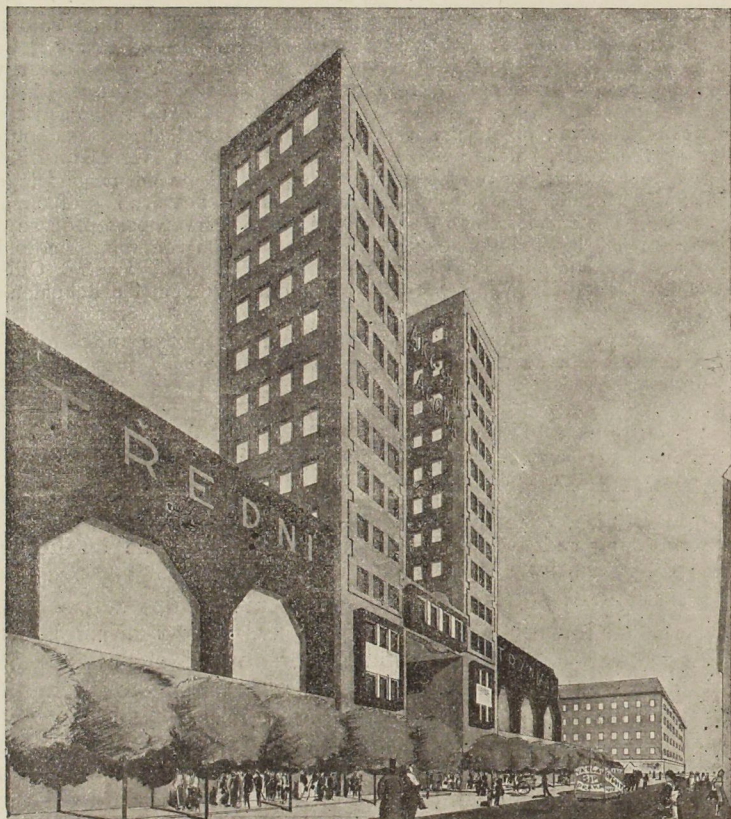
MALÍŘSTVÍ. Nové malířství nezrodí se ani v galeriích ani v salonech : za to v dílnách s okny do světa široce rozevřenými. — Nejprve třeba se probrati z hlubokého estetického zmatku dosavadního. A pak bude rovněž třeba precizovati **poměr k produkci mechanické, k fotografii**, která rovněž přinesla chaotické výtvarné estetice určité ujasnění. Předně : **znemožnila naturalismus** ; prostě tím, že při soutěži s naturalistickou malbou prokázala se fotografie, i nebarevná, dokonalejší, krásnější, věrnější. Rozumní lidé chápou, že, kde jde o vyobrazení dokumentární, je na místě fotografie a ne kresba : zeměpisné a vědecké publikace se nesvěřují grafikům, ale fotografům. Je ovšem v lidstvu určitá nerozumná setrvačnost : proč se dnes ještě dávají pošetilí lidé portrétovat ? Vždyť foto jim zde v každém ohledu vyhoví lépe ! Proč šli někteří čeští malíři malovati pro „Památník Odboje“ bojiště legií, když fotografie poskytl by mnohem krásnější a dokumentárně cennější obrazy ?

Vynálezem fotografie pozbylo zpodobovací, reprezentující malířství svého účelu. Pravda fotografie na tomto poli bude vždy pravdivější, bude tedy pravdou silnějšího.

Ale jako extrém malby naturalistické, tak i opačný extrém malby abstraktní a absolutní, je nezdravý : prvý dotýká se fotografie, druhý hudby : byla by to špatná dělba práce. **Ať malířství je pravdivé tam, kde foto lže, ať je přehledné názorné a syntetické, tam, kde foto je mnohomluvná, rozlícštěná a únavně obšírná.** Ať není atelierovou hračkou či galantním zbožím pro buržoasní příbytek, či relikvií pro obrazárnu, třebaš moderní. Ať je plakátem, **návěstím naší radosti ze života.** Ať je pohlednicí ze širého světa, plnou lyriky dalek, jež zůstane fotografii odepřena !

Zatím co figurálně-alegorické malování chřadne zároveň s klasicismem, zatím co koupající se ženy, akty v přírodě, mytologie i historické motivy, i moderně malované stávají se modernímu duchu, který spíše favorisuje obrozenou krajinomalbu a hlavně malbu zátiší, nesnesitelnou banalitou, — vídáme přechasto na nárožích ulic, na nahých stěnách domů, uprostřed vřele pulsujícího velkoměstského života plakáty, které jsou zhusta nejkrásnějšími manifestacemi výtvarné síly dnešku. Minulost měla své mosaiky, fresky, tabulové obrazy : dnešek a zítřek má plakát, pohlednici, karikaturu a novinovou ilustraci. Všecko ostatní umění vyhlíží nudně vedle těchto děl, která vznikla jako **vyplnění konkrétního úkolu.** Netřeba sem zanášeti mor artismu. Krása plakátů není závislá na akademii, ani na antické tradici. Dokonce : plakáty, jichž autory byli známí a uznání umělci, snad byly obstojnou kresbou a obrazem, ale nikdy nebyly dobrým plakátem. Dobrý plakát je vždy uměním, ale umění nemusí vždy být dobrým plakátem, a to ve světě, jenž zdůrazňuje účelnost, oprávněnost, konkrétní úkol a poslání, jenž má smysl pro ekonomii, a jenž dá přednost konkrétní věci před vágním pojmem, znamená velmi mnoho. Plakát není vždy bez ušlechtilosti, i když je vtíravý, brutální, je přece elegantní a osvěží tvářnost ulice, jako prapor na nejvyšším bodě světa, odevšad viditelný, vyzý-

vavý, pestrý a provokativní, nefalšovaně velkoměstský: poučí o moderní paletě mladé malíře lépe než studium Rubense, a zvěstuje novou výtvarnou estetiku, popírá resolutně sentimentálně-literární koncepcce dosavadní.



J. KREJCAR ÚSTŘEDNÍ TRŽNICE
(Přaha)

Malířství není náboženství; proto dosud jest a bude nadále. Jest především řemeslem. A jako řemeslo nesmí se uzavíratí před zasažením mechanické výroby. Lze se domnívatí, že jednou v socialistické egalitářské společnosti budou obrazy rozmnožovány strojem; částečně se tak děje i dnes reprodukcemi, které sprostředkovávají, spíše než originály, výtvarně kulturní styk dnešku. Malíř je řemeslníkem, žádný „akademický malíř“, „artiste-peintre“ „Kunstmaler“: malíř krajin a zátiší vedle malíře reklamy a plakátu.

FOTOGRAFIE přinesla, jak jsme pravili, určitá cenná vyjasnění malířské estetiky i tím, že některé druhy malířství zpodobivého nadále znemožnila. Za to malířství, a zejména grafika, nebyly fotografií k valnému štěstí: zanesly do této polochemické produkce pseudoumělecký zmatek s požadavky klamně hezkosti a apartnosti. Krása fotografie spočívá zcela jinde, než se domnívá tak zv. fotografie „umělecká“. Její krása je jiná, než krása malířství,



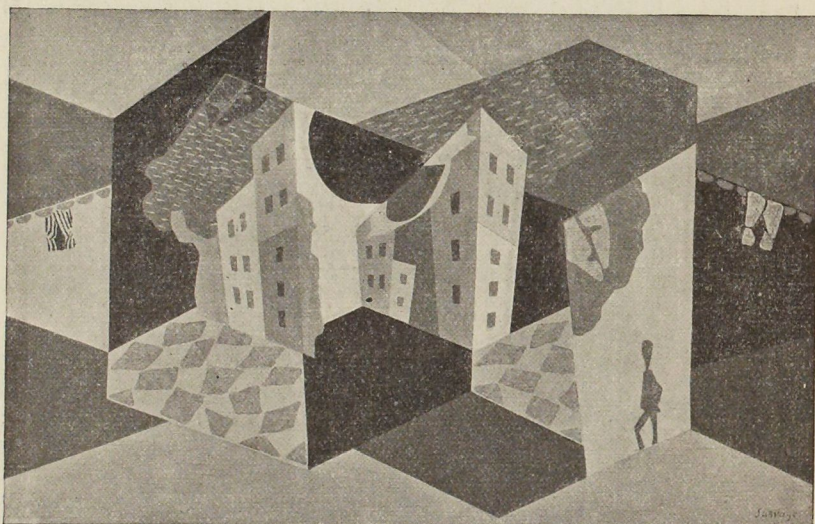
K. TEIGE

(Paris 1922)

jako krása kina je jiná, než krása divadla. Má i jiné poslání. Pianola : klavíru Paderevského = fotografie : malířství = kino : divadlu = budoucí foto-plastika : sochařství. Fotografie ztrácí svou vlastní, řekl bych rodnou krásu, stává-li se uměleckým průmyslem. Stává se dekorací = zbytečností, místo, aby byla důležitou skutečností. Míjí se se svým účelem, pro něž byla vynalezena, a poněvadž krása v dnešním světě je podřízena logice ekonomie, stává se ošklivou, je-li zbytečnou a neúčelnou, řemeslně nedokonalou. Fotografie může být uměním, ba, může za jistých okolností téměř přestat být fotografií a státi se malířstvím a grafikou (neboť na technice nezáleží), právě tak

jako film někdy může být překrásným divadlem; prvé dokázal americký fotograf na Montparnassu žijící, **Man Ray** svými abstraktními fotografickými listy, jež lze přirovnat ke grafice Georges Braquea či Juana Grise; druhé americký kinorežisér **Griffith**. Ale nikdy nesmí být fotografie uměleckým průmyslem, ustrnuvším ostatně na impresionistických efektech, jež jsou fotografií zcela cizí, a proslituujícím ctností malířství právě tak jako ctností fotografie, zločinně nemorální zrůdou měšťácké nepodstatné a zdobící, dekorativní kultury.

Sochařství. Jeho budoucnost je závislá na vzniku příští architektury. Lipchitz, Archipenko, Laurens, Zadkine a j. očekávají moderních architektů.



L. SURVAGE

(Paris)

II.

Nové umění, o němž zde mluvíme, a o něž nám jde, předpokládá a má za podmínku novou sociální organizaci života, novou konsolidaci společnosti, slovem, **sociální revoluci**, aby se stalo slohem a obecností. Dnešní sociální život nespočívá na rovnováze, ale právě na nerovnováze sil, a tu otázky politické, více než kterékoliv jiné, zaměstnávají mysl lidstva.

Nový svět se však ustavičně rodí z mnohostranné práce. Revoluce nespí. Je tu.

Jest třeba především rozhodně odejít ze starého světa i ze staré ztrouchnivělé kultury, i ten prach vyraziti z obuvi své. Není jiné base pro umění, pro kulturu, pro sloh, kromě sociální. Bez sociologických předpokladů shroulí se nejkrásnější estetická stavba v niveč. Proto předčasně zahynul kubismus, proto je bez budoucnosti senilní novoklasicismus. Toto umění, tyto ismy, zhytnou a hynou s třídou a kastou, z níž a pro níž vznikly.

NOVÉ UMĚNÍ, REVOLUČNÍ, PROLETÁŘSKÉ, LIDOVÉ nesmí znáti výlučnosti a soběstačnosti umění dosavadního. Bez snobismu. Bez akademismu. Cizí zálibám uměleckého esoterismu, postaví se doprostřed dramatu skutečností, ne divák, ale herec, bude součástí života jako kino nebo žurnál, nebude relikvíí musea či zbytečnou ozdůbkou. Výstavy v kavárnách a foyerech kin, belletrie v denních listech, hudba na ulici etc.!

Je-li dáno: moderní život, jeho sociální struktura boje dvou tříd, revoluce a rudý úsvit budoucnosti, jenž se dostaví dříve či později, ale je stejně krásný jako nepochybný; dále proletariát, nositel a tvůrce nových útvarů společenských a politických, který velmi jasně již vyslovil svou duši svými činy — **jest nalézti:** umění tohoto světa, tohoto prostředí, určené této třídě, a tím určené Novému Člověku. **NOVÉ, PROLETÁŘSKÉ UMĚNÍ.**

Bude hanbou nového umění, bude-li tak důsledně proletářské, jako nové kdysi umění holandské a empirové bylo selské, měšťanské a demokratické?? Proleťte v mysli jako v kinu a panoramatu celým světem a máte, na tomto světě pohromadě, elementy nové krásy a nového umění: jsou součástí každodenního i slavnostně svátečního života. A nové universální umění ať je úplným repertoárem života na globu: Kdo tu bude, tomuto v pravdě mezinárodnímu a světoobčanskému umění vytýkati nemístný exotismus?

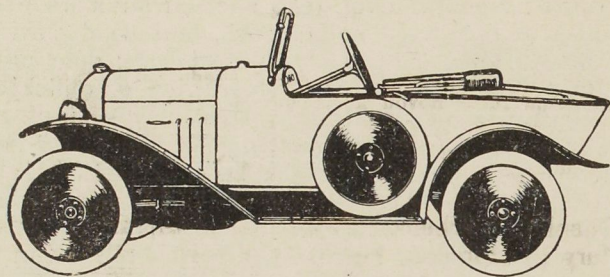
NOVÉ UMĚNÍ PŘESTANE BÝTI UMĚNÍM!

Tento plakát, obsahující slova ruského modernisty **Ilyj Ehrenburga** (v knize „**A přece se točí!**“) bylo by radno nalepiti na dveře všech dosavadních chrámů a stánků umění. **V novém světě je nová funkce umění.** Neřeba, aby bylo ornamentem a dekorací života, neboť krásu života, holou a mocnou, neřeba zastírali a hyzdili dekorativními přívěsky. **Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života.** Je to jiná, než artistní koncepce. **Nechť je umění duševní hygienou, právě tak jako sport je hygienou fysickou.** **Nechť je rovnocennou a souměřitelnou spíše se sportem, nebo po případě s akrobacií (jež není, než potencovaným a idealisovaným sportem), než s mystikou, metafysikou, náboženstvím, když rovnocennost kultury psychické i fysické není dnes heslem, ale faktem.**

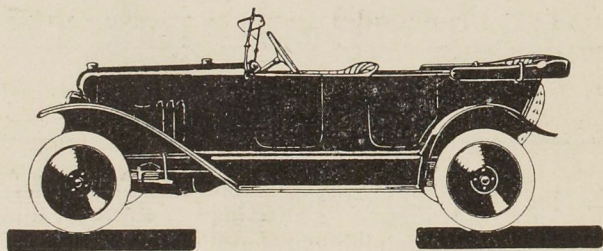
**SPORT, SPORTS, TOUT N'EST QUE SPORT!
LE PROGRÈS CONSISTE À BATTRE DES RECORDS!**

(Paul Dermée)

Tendence moderního umění je dána jeho **účelností**. Je důsledností, opustí-li museální atmosféru a bude-li dýchat silný, zdravý vzduch země. Nechť je krásnou zábavou a cenným potěšením, právě tak jako film, představení v cirku či fotbalový match. Nechť přivlastní si touž technickou dokonalost a pružnost, jež je vlastní atletu či akrobatu, naprostou neomylnou funkčnost, vlastní stroji. Nechť je široce srozumitelné a lidové: ale touto



lidovostí nemíníme svéráz, národopis etc. Lid jest **jeden** od pólu k pólu: **moderní proletariát**. A moderní proletariát nenosí tyrolácké, slovácké či zulukaferské kroje, ani nezpívá koledy. Otokar Březina jistě není lidovým autorem. Tím méně však Sv. Čech.



(Automodely 1923)

Tendence nového umění, daná účelností, nemůže být ideologickou zevní náplní. **Tendencí plakátu je, býti plakátem**: co nejdůrazněji lidem něco oznámiti. Je sám o sobě tendenční skutečností. Báseň i obraz musí být tendenční skutečností, o sobě, integrálně; jeho tendence je pak rodná, nutná, jednoznačná. Obraz nemůže míti nikdy tendenci satirickou, moralistní, politickou etc., poněvadž mravouka, satira, politika není jeho úkolem a účelem: úkol obrazu je jiný, než úkol mravoučné knihy, karikatury či politického úvodníku; není proto však méně konkrétní a důležitý. Tendencí obrazu je, býti široce podívanou, obsáhlejší

než plocha plátna, ušlechtilou zábavou a svátečním osvěžením mysli. Vnucovatí zevně a neorganicky básni, románu, soše či obrazu tendenci, je zrovna tak pošetilé, jako zdobiti holou, účelnou a krásnou konstrukci leteckých hangárů národním vyšíváním. Tendencí novin je, býti úplným a hbitým i spolehlivým zpravodajem. Tendencí školy je vychovávatí a popularisovatí vědu. Tendencí slavností lidových, cirku, sportu, etc. je jednak zábava, jednak fysická i psychická hygiena: proto jsou sourodé s uměním. — —

Zajisté, toto umění je věci budoucnosti. Předpokládá, jak jsme pravili, k svému zdárnému růstu novou konsolidací porevoluční společnosti. Dnes však ve smyslu této nové koncepce umělecké i životní pracuje na všem světě řada autorů a jejich výtěžky a experimenty jsou druhy více než zajímavé. Chcete-li, tož několik jmen:

KINO: Chaplin, Fairbanks, Hayakawa, William Hart (Rio Jim), Mary Pickfordová, Pearle White-ová, Fatty, etc. etc.

ARCHITEKTURA: předchůdci: Behrens, Perret, Tony-Garnier, holandská moderní škola, američtí inženýři. **DNES:** PURISMUS. Jeanneret (Corbusier-Saugnier).

MALÍŘSTVÍ: Předchůdci: HENRI ROUSSEAU + GEORGES SEURAT. **DNES:** částečně Juan Gris, L. Survage, malíř z lidu Maurice Utrillo, a hlavně bezejmění malíři plátů etc. etc.

SOCHAŘSTVÍ: Předchůdci: exotická plastika. **DNES:** Archipenko, Laurens, Lipchitz. Zadkine.

LITERATURA: Předchůdci: Rimbaud, Baudelaire, Whitman. Apollinaire s jedné a dobrodružná, tak zv. „obskurní“ literatura s druhé strany. **DNES:** Cendrars, Cocteau, Max Jacob, Reverdy, Paul Dermée, Ivan Goll, P. Hamp, P. Mac-Orlan, Romanes a j.

HUDBA: Méně určité pokusy obroditi akademickou hudbu prvky hudby světské: Strawinský, Satie, Honnegger, Milhaud, Auric, Poulenc, Migot a j.

U nás představují novou generaci s novými tendencemi a novým pojetím ve **výtvarnictví:** Krejcar, Šíma, Feuerstein, v **literatuře:** Černík, Nezval, Seifert, Schulz, Vančura, v **hudbě:** 0, v **divadelnictví:** Honzl.

Noví umělci nejsou než jedni z četných dělníků krásy na zeměkouli. Krásy nové, životní, účelné, a proto všudypřítomné. Uvidíte ji na světě a ne jen v galeriích a salonech, naučíte se jí na světě a ne na akademiích. **Umění je jednou z tváří moderní krásy**, té mnohohlavé hydry modernosti a revoluce, jež straší ve snech lidí posedlé historismem a falešným artismem. Tato krása ovšem existuje i mimo oblast umění: a nové umění,

jdoucí za touto krásou, překročí v důsledku toho rovněž své klasické hranice. **NOVÉ UMĚNÍ NEBUDE JIŽ UMĚNÍ!!!** Ano, zajisté. Bude cosi z brusu nového a odlišného. Možno však též říci, že **teprve nové umění bude v pravdě uměním**, proti němuž všechno dosavadní umění objeví se úzké, výjimečné, zrudné či nedokonalé. Revoluce způsobuje tu základní přeměnu, jejíž obsáhlost a velikost ostatně těžko dnes vyjádřiti slovy. **NOVÁ KRÁSA** rodí se z práce a **konkrétního úkolu**, ne z plané hry, důrazně opakujeme. Tendence umění = konkrétní úkol umění. Divoši vytvořili krásné plastiky, které moderní umělecká kritika bez váhání přirovnala k nejzralejším výtvorům klasických kultur. A přece tito divoši nejsou a nechtějí býti umělci, je jim neznám sám pojem umění, jenž je ostatně jednou z neblahých vymožeností evropské civilizace. Chtěli vyrobiti krásnou a dokonalou sochu, sloužící účelům náboženským, vhodnou pro svůj účel. Vyplnili svůj úkol a my shledáváme, že jejich výrobek je uměním. Inženýr, stavě viadukt, myslí toliko na požadavky **konstrukce, ekonomie, účelnosti**: hotový viadukt bývá často více uměním než dekorativní architektura. Lidový obrázkář nemyslí na umění, rovněž skladatelé „světské“ hudby nikoliv. Malíř plakátů nemyslí na umění. Je-li produkt jejich práce dobrý, je uměním, tají v sobě zvláštní mohutnou krásu, která však, opakujeme, není výhradnou výsadou umění. Podívaná na noční illuminaci a světelné reklamy velkoměstské třídy, na př. Broad-way v New-Yorku, v kinu, či v obrázkovém časopise, poskytuje kouzlo temnosvitu působivější a diváka podmaňující, než kouzlo obrazů Leonardových či Rembrandtových. Stěna polepená plakáty je často podívanou více osvěžující svou výtvarnou ryzostí, než některé pozdně renesanční sály v Louvru.

KRÁSA nového umění je z tohoto světa. Úkolem umění (ježž ostatně už jeho některá odvětví více méně přesně plní: kino zejména) je vytvářeti analogické krásy a vyzpívati závrtnými obrazy a netušenými rytmy básní

VŠECKY KRÁSY SVĚTA

*Paralelním protějškem našeho
sborníku a doplňkem výtvarným*

jest

SBORNÍK NOVÉ KRÁSY

ŽIVOT

redaktor arch. Krejcar.

Vydal Výt. Odbor. Uměl. Besedy

Praha II., Jungmannova 39.

V „ŽIVOTĚ“ zastoupeni jsou všichni evropští a američtí
umělci.

PURISMUS — KONSTRUKCE A JEJÍ KRÁSA

KINO

EPSTEIN
DELLUC
TEIGE

HONZL
NEZVAL

DIVADLO

130

reprodukcí

30

článků o novém umění

Cena v subscripci do 20. prosince

30 Kč

Po 20 pros. cena
zvýšena na 45 Kč

Po 20 pros. cena
zvýšena na 45 Kč

Nous traversons une époque grandiose. La grande guerre est finie, mais le monde ne cesse de ressentir des bouleversements continuels. C'est l'heure du tremblement de terre révolutionnaire qui, après avoir éclaté à l'Est, ne prendra fin que quand de son chaos une étoile universelle sera née, de nouvelles lois de vie auront vu le jour et que l'humanité, nouvellement organisée et débarrassé de toutes les haines de nationalité et de race, que lui a léguées le triste passé guerrier, aura enfanté de nouveaux Idéals. En cette heure, où va surgir le grand et glorieux Avenir, le devoir des artistes est de marcher de pair avec la Révolution bienfaisante que rien n'arrêtera. Il faut démolir les murailles de Chine qui jusqu' à présent tracent la ligne de démarcation entre les cultures des diverses nations, car il n'y a aucune culture, aucun art spécialement russe, français, espagnol, allemand, italien, anglo-américain ou tchécoslovaque, de même qu'il n'y a pas de civilisation moderne qui soit uniquement la propriété de telle ou de telle nation. Ce qui, par contre, existe de façon indéniable, c'est **l'art moderne européen, un comme type, mais riche en variétés.** Et c'est pourquoi il faut tout d'abord rendre cosmopolite la vie artistique et intellectuelle, et tendre, au-delà des frontières des langues et des idiomes, la main à tous les artistes modernes du monde entier, dont l'oeuvre, quoique née d'efforts divers et de tendances différentes, est capable de former une base pour les travaux futurs et de contribuer au grand mouvement intellectuel d'aujourd'hui. Cet art nouveau qui doit être l'art de l'avenir n'a pas besoin de prophètes. Il suffit qu'on se mette au travail avec ardeur pour le réaliser. Ce qui est certain, c'est que cet art tend à faire disparaître l'individualisme, cette criminelle anarchie spirituelle, pour faire place à l'ordre nouveau demandant une discipline sévère et dont le signe essentiel sera **le collectivisme.** Le grand changement qui s'opère aujourd'hui devant nos yeux dans le domaine de l'art, exige d'être approfondi de tous points, afin que l'esprit nouveau, naissant des faits nouveaux et des formes nouvelles, arrive à un style nouveau capable d'égaliser, un jour, celui de l'époque antique. La tradition du passé, quelle que soit son importance, ne peut, au moment où l'on recommence à pied d'oeuvre, apporter un encouragement, puisqu'il s'agit de créer une tradition pour l'avenir. Elle le peut d'autant moins que l'homme moderne cherche à libérer l'art de l'atmosphère des musées et à le voir au sein ardent de la vie forte et palpitante. Les premières voix de cette beauté nouvelle se font entendre déjà de tous les coins de l'univers, et le livre que nous présentons au public, ne veut qu'en apporter quelques modestes témoignages, puisés dans la richesse contemporaine et respirant de la fièvre du présent révolutionnaire.

Prague 1922.

„DEVĚTSIL“

Union internationale des artistes
d'avant-garde révolutionnaire.

Великая французская революция была утренней зарей эпохи, у могилы которой мы сегодня стоим. Мировая война была жестокой мучительной агонией этой эпохи. На пороге новой эпохи стоит русская революция, создавшая из великой восточной державы родину пролетариата и колыбель нового мира и своим беспощадным вмешательством в изжитый буржуазный общественный экономический и культурный строй положившая начало новорожденной культуре, культуре пролетариата, основным признаком которой в отличие от аристократически-буржуазного индивидуализма явится **коллективизм**. Русская революция и нынешнее революционное брожение во всех частях света знаменуют зачин великого и славного будущего. Она намечает путь к ясной цели: к социалистическому обществу, и когда эта цель будет достигнута, будет создан **новый стиль, стиль всего освобожденного человечества, стиль интернациональный**, который упразднит захолустную национальную культуру и искусство. Искусство сегодняшнего дня революционно, поскольку его источник - богатая событиями современность. Оно идет в ногу с революционной эпохой. Оно не хочет предсказывать будущего, а работает в пределах данных сегодняшним днем предпосылок, в дружной международной солидарности. **Из революционного духа оно творит новые и революционные формы**. Искусство завтрашнего дня не может учиться на мертвых традициях, оно должно опереться на результаты сегодняшней работы. Предлагаемый сборник стремится зафиксировать несколько ярких черт и элементов этой разнообразной и многообъемлющей работы.

Несомненно, изменение условий жизни и общественных взаимоотношений приведет и к видоизменению роли искусства в жизни, и уже сейчас видно, в каком направлении произойдет это изменение. Искусство, влияние которого в индивидуалистическом буржуазном веке распространялось всего на небольшой круг привилегированных цензурщиков, будет вынесено революционным временем из музеев непосредственно в жизнь освобожденного человечества, и революционный сквозняк основательно проветрит спертый воздух наших библиотек и школ. Культурное творчество русской революции, обогащающей жизнь освобожденного пролетариата культурными ценностями, которые немогут быть собственностью отдельной нации, а лишь продуктом международной творческой работы, является для нас прекрасным примером. И за это мы от имени чехословацкого авангарда революционных художников высказываем ей горячую благодарность и пламенное приветствие. Да здравствует, да процветает ее работа: это дверь в прекрасное будущее!!!

„Деветсил“,

Прага, в конце 1922 г. объединение революционных художников.

Wir leben in einer grossen Zeit. Der grosse Weltkrieg ist zu Ende, aber die Welt ist immer noch starken Erschütterungen ausgesetzt. Es ist eine Zeit revolutionären Erdbebens, das, im Osten geboren, nicht aufhören wird, solange aus dem Chaos der neue Stern nicht ersteht, solange sich nicht das neue Lebensgesetz formt und solange die neukonsolidierte Menschheit sich nicht allen nationalen und Rassenhasses, der schändlichen Erbschaft des Krieges, von Gestern entledigt, und sich neue Ideale geschaffen hat. In diesem Augenblick, der die Pforte zu einer grossen, herrlichen Zukunft ist, ist es Pflicht des Künstlers, mit dem unaufhaltsamen Vormarsch der glückbringenden Revolution Schritt zu halten. Die chinesischen Mauern, die bisher die Kulturen der einzelnen Nationen voneinander geschieden haben, müssen fallen, denn es gibt keine besondere Kultur und keine besondere russische, französische, spanische, deutsche, italienische, angloamerikanische oder tschechoslowakische Kunst genau so, wie es keine national-abgegrenzte moderne Zivilisation gibt: aber es existiert eine einheitliche und vielseitige europäische Kunst. Deswegen muss das Kunst- und Kulturleben vor allem kosmopolitisiert werden und über die Grenzen der Sprache (des Idioms) weg allen modernen Künstlern der Welt die Hand gereicht werden, deren, welchen Richtungen und Bestrebungen auch immer erstandenes Werk, fähig ist Grundlage zu weiterer Arbeit zu sein und seinen Teil zu der grossen Kulturbewegung von heute beizutragen. Die neue Kunst muss als Kunst der Zukunft nicht erst prophezeit werden. Man muss für sie heute mit aller Anstrengung arbeiten. Soviel ist sicher, dass sie radikal auf eine Ueberwindung des Individualismus, dieser kriminellen Geistesanarchie, abzielt und dass sich als strenges Gesetz der neuen Ordnung der Kollektivismus als deren sinnfälligstes Merkmal bereits abzeichnet. Die grosse Umwälzung in der Kunst, die heute vor unseren Augen vor sich geht, braucht eine allseitige Vertiefung, damit der neue Geist, der aus neuen Tatsachen und Formen geboren wird, zu einem neuen Stil gelange, auf das der Morgen einer neuen Gotik zustrebe. Die bisherige Tradition, welcher Art immer, kann in einem Augenblick, da vom Uranfang, von einer ersten Grundlage aus begonen wird, nicht als Stütze dienen; in einem Augenblicke, wo es gilt, die Traditionen der Zukunft zu bilden. Umso mehr sehnt sich der moderne Mensch nach einer Befreiung der Kunst aus der Atmosphäre des Museums, um sie ins Zentrum des pulsierenden Lebens zu stellen. Ueberall auf der Welt beginnen sich die vielversprechenden Keime neuer Schönheit zu bilden: Dieses Buch will nichts anderes als einige Bruchteile jenes grossen Reichtums der Gegenwart bringen, Werke, die durchdrungen sind vom Geiste revolutionärer Gegenwart.

Prag 1922.

DEVĚTSIL,
Bund der Avant-garde revolutionärer Künstler.

Činnými členy a spolupracovníky „Devětsilu“ jsou:

Černík, Čecháček, Honzl, Hořejší, Hůlka, Jíra, Krejcar,
Löwenbach, Mrkvička, Nezval, Píšek, Schulz, Seifert,
Svrček, Štulc, Teige, Vančura Weiskopf, Wolker.

Štočky dětských kreseb a slovenské lidové řezby laskavě zapůjčila revue „**Náš směr**“ a štočky Eilfelovy věže, indiánských totemů, amerického železničního shrabovače Výtvarný Odbor Umělecké Besedy z almanachů **ŽIVOT** (č. 2.)

REVOLUČNÍ SBORNÍK
DEVĚTSIL

REDIGOVALI DIRÉGÉ PAR
J. SEIFERT + K. TEIGE

VYDAL PUBLIÉ PAR
UMĚLECKÝ SVAZ
DEVĚTSIL

UNION INTERNATIONALE DES ARTISTES
D'AVANT-GARDE RÉVOLUTIONNAIRE

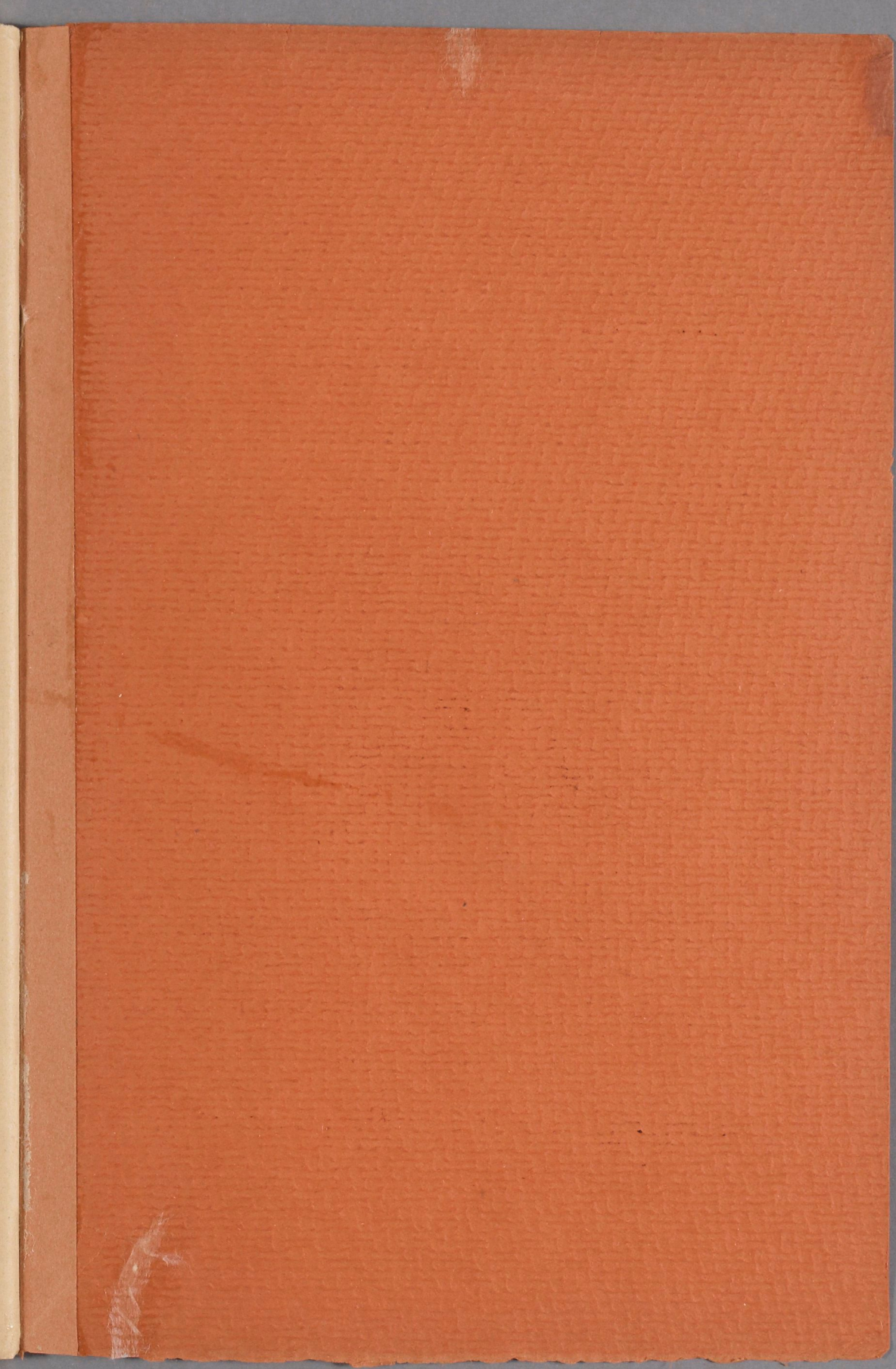
Adresa jednatele:
KAREL TEIGE
Praha II., Černá 12a.

Sécretaire:
CHARLES TEIGE
Prague II^e Černá 12bis,
Tchécoslovaquie.

NAKLADATELSTVÍ VEČERNICE (VORTEL, PRAHA I., MALÉ
NÁMĚSTÍ Č. 9). VYTISKLA KNIHTISKÁRNA ADOLF NOVOTNÝ
V ŽIŽKOVĚ, BŘETISLAVOVA Č. 31.

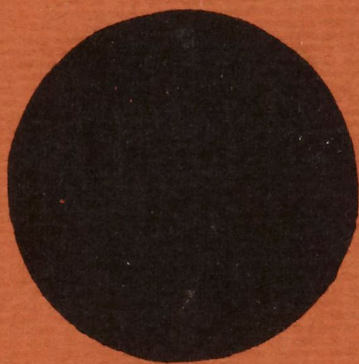
I. SVAZEK EDICE DEVĚTSILU

PRAHA, PODZIM 1922



EDICE
DEVĚTSIL

SVAZEK I.



V. VORTEL, PRAHA, MALÉ NÁMĚSTÍ č. 9