

Pracující motor zval jej k novým a novým cestám do zátok, které byly odzvěny buďacími.
Bydlil ve čtverhranu svatě matně osvětlené, kam se někdy utkával se svým smutkem.
Žluté oko lampy, osvětlený kruh na černé, kolmé stěně, kolikrát se z něho vlévala síla do trpčícího, takové ticho!
Učinil také několik vynálezů.
Jednoho dne pak zemřel vysoko v oblacích, sražen bleskem, a náleží smrt mezi hříšníky dopisy lásky.

Jelikož byl dobrým pracovníkem Společnosti, byl dán rozkaz, aby jeho tělo bylo v létadle převezeno do města Arslinoc k pohřbení.

Smuteční hudebníci ladili již své saxofony, zkoušejíce jejich hluboký, anglosaský zvuk, zatím co jeho přítel (hývalý!) vzlietl s mrtvolou do oblak.

Plují průlivy a zátokami mračen v jediné přímce a mnohá krivkách. Chladný jeho druh vyzařuje hrůzu; dny, kdy byl zachráněn, byly dny, kdy byl podán. A jaká odměna za pohyb života, což jest země zajištěná? Létadlo pluje pod měsícem, zcela bílým. Opět lidé z tolika vesnic a měst mezi dvěma státy ukazují si do výše, přerušujíce své rozhovory.

Leč ten, který byl s mrtvým tak vysoko v oblacích, náhle si vzpomněl, že tento hoch se narodil uprostřed Tichého Oceánu a zemřel v mračnech.

A spojuje-li nás tedy se zemí narození a smrti, že neměl se zemí pranic společného.

A přece žil život nesmírně skutečný.

Po dlouhé plavbě přistál, rychle oddechuje, a vynesl pak z aeroplánu mrtvolu toho, jehož tvář se stala zkratkou, jako celý jeho život.

Není uměním vyprávěčovým popisovati životy.

Jest tedy na vás, vy trávíte hřídač, po léta a léta stojící v železničních náspů a pozorující ta mlčenlivá pásma lidských tváří plout kolem sebe, jest nyní na vás, aby se stalo něco nového a nesmírného.

Podivná řeč jest tam, kde přelíží dvanáct vláků denně. Každá tvář jest značka, zkratka, slabika, první písmeno, naučte nás lidským tvářím. Sestavte z nich písmena, věty, přiběhy. Bánsníci jsou mrtví. Stvořte nám yy, železniční hřídači u náspů, novou řeč, nové osudy a nová slova.

Karel Schulz.

Vers une construction collective.

- En travaillant collectivement, nous avons examiné l'architecture comme unité crée de tous les arts, industrie, technique, etc. . . . et nous avons trouvé que la conséquence donnera un style nouveau.
- Nous avons examiné les lois de l'espace et leurs variations infinies (c'est-à-dire les contrastes d'espaces, les dissonances d'espaces, les compléments d'espaces etc. . .) et nous avons trouvé que toutes ces variations de l'espace sont à gouverner comme une unité équilibrée.
- Nous avons examiné les lois de la couleur dans l'espace et dans la durée et nous avons trouvé que les rapports équilibrés de ces éléments donnent enfin une unité nouvelle et positive.
- Nous avons examiné le rapport entre l'espace et le temps, et nous avons trouvé que l'apparition de ces deux éléments par la couleur donne une nouvelle dimension.
- Nous avons examiné les rapports réciproques de la mesure, de la proposition, de l'espace, du temps et des matériaux et nous avons trouvé la méthode définitive de les construire comme une unité.
- Nous avons par la rupture de la forme (les murs etc.) élevé la dualité entre l'intérieur et l'extérieur.
- Nous avons donné la vraie place de la couleur dans l'architecture et nous déclarons que la peinture séparée de la construction architecturale (c'est-à-dire le tableau) n'a aucune raison d'être.
- L'époque de la destruction est totalement finie. Une nouvelle époque commence, celle de la construction.

THEO VAN DOESBURG
C. VAN EESTEREN.

Moderní hnutí literární a výtvarné v Rumunsku.

Poesie, jež se propůjčuje rozmarům fantazie, vyvíjela se u nás čas od času v proměných neirozmaritějších forem.

Po rumunských symbolistech, Miulescu, Arghezi, Maniu, Philippide, Blaga, po neoklasikovi Paudolanu bylo to svěží objevení Tristana Tzary, které vyhovělo vkusu přeměny.

Zatím se solidnějším odrazem, chladně, nově a intelektuálně pojaté poesie Jon Vincova ukazuje nám již dávno před r. 1915 nejnovější estetiku. Nyní, když tento problém zaujal umění celé naší země, nevykříslo se nikdy dokonale, Vincova zajišťuje se s psychou jasnou, pročištěnou poesií, jako jsou díla Cézarova.

Jest dříve zaznamenatí krátkou literární existenci jakéhosi třetáckého Urmuze, jenž vystoupil v próze s jasným duchem údivné novosti, směřující k fantasií a humoru mladého umění. Také jeho antilozické rozmaru překypující fantazie předělly v tomto centru ostatní evropské modernisty.

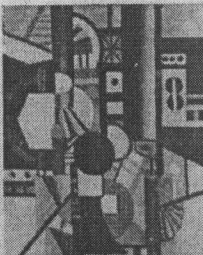
Lze již dnes u nás zjistiti chut k novému umění. Moderní hnutí udává rumunskou duši a plní ji nostalgickými tužbami. Umělci tuší, že vlak odjel kamsi . . .

Moderní malířství má rovněž v Rumunsku svou dobrou tradici. Kolem r. 1910 mimo sofičelstvá salony a tolik akademismu, byl to výrazný kreslíř Iser, jenž urvil staré manýry do propasti. Jiny revolucní a jasnozřivý duch byl Brancusi, náš první rumunský moderní sochař.

Na neštěstí nepůsobil ve své vlasti mocnějším vlivem. Za to trvá jako mistr plastiky západu. Jeho dílo, dílo umělce, tvůrce technického a myslitelé, zapíše se jednou jistě u nás mnohem vdatněji. Žije v Paříži.

Rumunská sensibilita, jsouc svým založením spíše kontemplativní, nenazrá na umění jako na element, stálo si mimo život. Proto kubismus a konstruktivismus nenalezly dosud souhlasu obecnosti, též obecnosti, které pře-

ce dychtivě shlérá textile, na nichž sedák skomponoval velmi kubistické kresby a tvářící konstruktivismu. Jedně ten, kdo miluje a uznává čistotu invence, moudrost lidového umění, tkání z Oltena, Bessarabie, hrnčířství, ikon, všivček rumunských, pochopí přibuzenství, které v základě má rumunská duše s novým uměním.



F. Léger: 'Élément mécanique.'

Předsudek naturalismu dosud trvá, umělci pomalu spějí k novým ideálům, obecnost s mrazivým chladem čeká. Expressionismus, jakožto prvý záblesk nového života, a potom kubismus nebyly vlastně u nás známy před příchodem architektů a malíře Marcela Janca.

Tento přijeliv se s Tristánem Tzarou, Arpem, Huelsenbeckem, Ballen a J. v cizině k hnutí 'Dada', a propagovav je, vrátil se před dvěma roky po dlouhém pobytu v Itálii, Francii a ve Švýcarsku domů. Dvě výstavy, opravdové objevy, ukázaly rumunskému publiku krásu umění, až dosud neznámého. Byl to rovněž on, jenž prvý tušil abstraktní kubistické realty

architektury. Koncipoval prvý výzvy cizinec po společné prvky výtvarných umění, kubismu a abstraktivismu a nové obrozenou architekturu: jeho malba, plná divé vitality vnitřní, zjevuje vibrace tvárů a barev, které působí dle bezvadné kresby a technice.

S příchodem tohoto novotářského umělce, nové umění získává v Rumunsku prvňou obličej a bolovinka, neboť zároveň s Jon Vincou pozdvihl hnutí moderní avantgardy: 'Contimporanul'. Toto moderní hnutí našlo oporu u malíře Mathise Teutsche a konstruktivisty Maxy, kteří patřili k rumunskému malířství.

Revue, výstavy, přednášky 'Contimporanul', ukázaly umění z ciziny, jsou právě tak znamenitě našim mládeže, jako úspěchu oně nové falangy, která propaguje modernismus v Rumunsku. V časopise 'Contimporanul' nalézáme tyto spolupracovníky: T. Arghezi, I. Pillat, F. Aderca, B. Funariu, Tristana Tzara, T. Bobez, I. Calugaru, I. Costin, Ch. Callimachi, B. Solacolu, E. Filloiu, F. Corca, Dem. Theodorescu a malíře M. H. Maxy, M. Teutsch, M. Janco. V nejbližších číslech bude věnováno místo nejmladšímu umění deskému. — F. J. Corca. (Přáno pro PÁSMO. Autoris. překl. K. T.)

Naše díloha je destruktivní i konstruktivní povahy.

Klasický předsudek, základna pomíjející kultury má být zničen.

Pak vytvoří se nové sklony a potřeby. Živámi dílohou tvořivého člověka jest netoliko: sklonům a potřebám doby odpovídati, nýbrž především: nové sklony a potřeby vytvářeti.

Nejde tedy o nový směr, jež zastupujeme. Také se neobracíme na milovníky umění, nýbrž všeobecně na lidi, kteří milují podstatnost v umění jako ve všech souvislostech života.

Od takových můžeme čekati pochopení ve snaze řešiti umění nikoli z estetického, nýbrž z všeobecně kulturního stanoviska.

Hans Richter - Werner Gräff - 'G O' 1. číslo.

Jízda VlakyM.

1234/V.
Telefon 1234/V.

Au revoir!

polibek
SEMAFOR NA KONCI PŘEDMĚSTÍ

Byl milován

tyče násobí × × × ×

(Mizící města s plakáty)

NEOPOMEŇTE SPERKY OSRAM OMEGA NAŠE

DUNNNNN SSSSSS TATATATA DUNNNNN

příběh malé anny sám o sobě byl by mlčelivý kdyby nebylo oně zpronevěry jízdy vlakem a srážky — mezi —

dvěma pohledy a chybně přesunutými kolejnicemi

tak znovu jest dokázáno, že štěstí jest vládočka na telegraf. dráh

CHALOUPKY
JA
KO

OVEČKY
Z LESKÉHO
PAPÍRU

kteřá odlétá

RYBY LÉTAJÍ V OBLACÍCH
A PTÁCI POD VODOU
SMILUJTE SE
NAD
UBOHOU

a ještě objeti a ještě sen vzpomínka jest tak matná a smutná

opuštěný praporek traťového hlídače

vzdálený šum protijedoucího rychlíku světila v noci

ISRÁŽKA!

NALEZEN NA KOLEJÍCH
REVOLVER A ZÁPISNÍK

POKLADY

LAGUNA
NA KONCI SVĚTA

VÝCHOD

NA PĚŠOU

ČEKÁRNA

ZAVAZADLA

řeka Lethe
břehy
s pestrými stánky
prodávavčí asfaldů

ČERNÁ NÁROŽÍ

NEZMĚRNÁ ŘADA STEJNÝCH MLČÍCÍCH OKEN

Různé zprávy.

Železniční neštěstí.

Strojvůdce vlaku č. 77. Třetí a zodpovědný jest služba muže, jenž dnem i nocí, zárem slunce i mezi sněžnými vánicemi bít uprostřed jisker a dýmu s rukou na páce parostroje.

A sedě v kavárně 'Podsvětí', nalezněme pak ůbeba v kapse náhodou kapesníček s nčtým monogramem, udiven se zeptáš: **Co je to**



K. Schulz.

«Pásmo», mezinárodní listák pro moderní kulturu. Vychází nepravidelně. Od 3 čísel (po prázdninách 1924) měsíčně. Redakce: Černík, Holas, Václavek. Zodpovědný redaktor, nakladatel a majitel: A. Černík. Adr. red. i adm.: Brno—Juliánov, Husovo nám. 10. Cena čísla Kč 3.30, předplatné na 10 čísel Kč 30.—, pro přisp. členy Brn. Devětsílu Kč 25.—. Na výslavnou záslužnost lze platit i jednotlivá čísla ihned po obdržení. Tento odběratelům bude vkládána složenka do všech čísel. Odběratelům, platícím nedbale, zastaví administr. další razítkem časopisu. Krajinámským spolkům student, a důvěryhodným osobám, jež prodají více než 5 čísel, poskytne administr. výhod. Nakladatelům, kteří nezasílají recenz. výtisků knih, kritikám, kteří o listu nepiš, listům, jež neposílají výměnových čísel, není «Pásmo» zasíláno. © Prix du numéro pour l'étranger Kč 4.30. Velmi výhodná množstevní. Inzerce moderního průtm. a kult. podniků.

Tiskl Ant. Oděhnal v Brně.



Music-Hally.



Folies - Bergère

L
A
C
A
G
E
D
E
V
E
R
E

Jsou reakcí proti psycho-pathologickému dramatu dneška, proti bezkrevnému dramatickému expressionismu, proti nudě v divadle. Jsou divadlem v nejvládnějším smyslu slova, pokud pojem «divadlo» souzní s «divati se».

V divadle převaha slova, v Music-Hallech převaha **visuelního**. Divadlo stíně problémy, etickou tendencí, M.H. mají jedinou tendenci, chtějí jen a jen bavit. Jejich výtvarnou funkcí je prostor, pohyb, světlo, barva, hudba a na posledním místě teprve slovo.

Scénický divadlo trpí jednotvárností. Tři až pět proměn za večer je příliš málo pro nasycení oka. Psychologické analýzy patologických abnormalit nudí, sentimentálně-eroticke tragedie působí naivně, hledaná duchaplnost slovních paradoxů má čemernost mydlinových bublin. Odtud odklon obecnostva od divadla, odtud krize divadla, jež není lokálního, ale obecného rázu. V Rusku snaží se ji vyléčit Meierhold odestetizováním divadla, biomechanikou, Foregger politickými buffonádami a agitacím divadlem, Einstein v Proletkultu hereckým akrobatismem, gymnastikou. V pařížském Théâtre de la Cigale hrál Jean Cocteau ve skvělé scénické a kostýmní výpravě Jean-Victora Huga Shakespeareova Romea a Julii jako balet a pantominu v 23 obrazech, kde slovo mělo jen potud význam, pokud bylo nezbytným komentářem k rytmické gest taneč a mimice pantominy.

Mentalita dneška. Ruch, zrychlené tempo života, století telegrafů, expresních vlaků, transatlantiků, radií, aut a aeroplánů. Útek z jednotvárné, sedé každodennosti. Touha po neznámém, po **exotismu**. V minimálním časovém výseku absorbovati maximum radosti, vychutnat všechny krásy světa. Odpovídá této touhám dnešního člověka divadlo?

V Music-Hallech prolíná se divadlo, kabaret, tanec, biotechnika, cirkus, varieté. Běže se všechno, co je schopno života. Nekonservuje se nic, co je předurčeno zániku. Z divadla převzaty jevištní prostor, scénická ilustrativnost, světelné efekty, vymoženosti jevištního mechanismu, z kina rychlé střídání obrazů, životnost a exotičnost, z kabaretu grotesknost gesta, z cirkusu a varieté ekvilibristika clownů, tanec, jako nejvládnější výtvarná řeč gestem a mimikou, od solové subtilnosti a excentricity až k pantomině a nejsložitějším, nejexotičnějším baletním souborům přímo pohádkovitě ilustrativnosti. Nic není nedostupného, nic nedosažitelného a vzdáleného. «Il s'assimile sans arrêt les inventions de toute sorte, et l'esprit nouveau. Il est souvent mal conduit, mais il tiendra aussi bien la route», praví Pierre Laurent o Music-Hallu v časopisu Manomètre.

Co jim může zabránit, aby za jediný večer neprovedly vás ve 40-50 obrazech, díky dokonalé jevištní mechanice, takřka bez zastavení kabaretem pařížským, španělským, ruským, americkým, anglickým, životem pařížské ulice za noci překrásnou ilustraci pouličních svítilen, aby vás neupoutaly roztomilým varietním výkonem originálních tanečnic v Koníčcích Orlandinových, aby vám neukázaly Paříž v záři Napoleonské slávy, Slavnost noci v zahradě de Tivoli, modní přehlídku v Palais-Royal, apotheosu císařství, jako sladké cukrátko pro francouzské royalisty, malý režisérský rozmar — císařskou korunu z nahých žen v Napoleonově snu slávy, sentimentální Florentinskou idyllu, monumentálně vyřešenou, orientální scénu Nilské legendy a mnoho jiných v revue «Coeurs en Folie» ve Folies-Bergère v Paříži. A «Revue olympique» v Casino de Paris? Těžko rozhodnouti, která je lepší. Nová překvapení, nový exotismus scénický, nové vystupování výrazových prostředků na hranice možnosti. Čemu více se podívovati, krásě nahoty, skvělé scénické výpravě, ohromnosti artistického ensemble, či bohatosti invenční, jevištním trikům a scénickému eskamotérství. Výběr modelů v atelieru na Montmatru, vášní nabitá scéna španělské krčmy, rozpustilé varietní číslo «Une petite femme pratique», noblesní, vzácně vyrovnané taneční

umění prvotřídních kvalit ruského duetta Alperova a Vronské v pantomině «La vie est un mirage» (Život je přelud), veselí cirkusovní musikální clowni, obrovská Remingtonka, scénicky mohutně působivá Loď fantomu, roztomilí nejmenší artisti v «Les petits soldats de bois», vyvolávající reminiscence na ruský kabaret Modrý pták, oslňující scéna nádhery barev v Ráji hraček, přehlídka krásy v Le bain de Billis, v Les grains de beauté, v Le bal de 4' z'arts. Z ostatních pařížských Music-Hallů Concert Mayol s revuí Toute nue (celá nahá) řadou dobrých scén drží krok s předešlými. V Palace hrají nudnou vídeňskou operetu Yo t'aime, špatně transponovanou na revu, Olympia je spíše varietním podnikem než revuí.

Mnohotvárný, široký, bohatý je zdroj, ze kterého rostou. Žízní po zábavě, hlad moderního romantismu po exotismu je zdroj. Music-Hally jsou útvarem ještě velmi mladým a mnohdy ještě velmi nehotovým. Ne třeba mysliti ani na pražské revue, jež jsou špatným a nepochopeným odvarem pařížských. Je tu přes všechno ještě mnoho nedostatků. Především ještě přílišné připoutání a odvislost od divadelní tradice a scénického paséistického dekorativismu. Nelze jim upříti ohromné možnosti vývoje. Vyzvedneme jejich **zdravý smysl pro životní optimism, Radost ze života, Nedostatek morální tendencí** je jejich plus.

Nahota v Music-Hallech. Palešný puritanismus bude pobouřen nahotou, které otevřely dokořán dvěře na jeviště. Jediná nahota byla by z estetického hlediska nepřijatelná — nahota ošklivá. Díky francouzské vytříbenosti vkusu není ošklivost na jevišti myslitelná a díky francouzské delikátnosti je nahota přípustná jen na tolik, na kolik může působiti jen estetickým dojmem. V celkové aranžování scény je nahota s tak delikátním vkusem vklíněna v celkovou kompozici, že celkový dojem celého scénického obrazu působí zcela decentní krásou. Rafinovaně položená nahota operet, dvojsmyslnost lascivních narázek některých veseloher je dráždivější než prostá nahota Music-Hallů. Avšak ani zakuklenost mravních filistrů, ani drobné neúspěchy a riziko experimentů neodejme chuf k práci tam, kde se otrájí tak velké možnosti nových obzorů.

Jaroslav B. Svěček.

Die Kulisse explodiert.

Aufgeschlitzt. Die Seifenblase endgültig aufgeschlitzt. Zu brutal für ein so zartes Gebilde. Das Publikum verspürt ein Prickeln in der Nase. Quelques fleurs du mal.

Die Direktoren bauen Barrikaden.

Der Schauspieler knurrt. Maler haben ihm Pastillen gegen klassizistische Verstopfung verabfolgt. Gemein. Jetzt schluckt der Arme konstant Opium. Zusammenziehende Mittel. Er zieht sich auf sich selbst zurück. In sich selbst. Auf Wort; auf die Gebärde. Er ist ich, Individualität.

*Individualität = Visage X Garderobe
Ich heisse Meier*

Dem Schauspieler-Regisseur muss man es leise sagen:

Keine Malerei auf der Bühne!

Lieber Massage von rechts nach links. Oder: nie wieder Krieg. Warum auch? Fast wäre es einfacher, klarer, ökonomischer

aus 1 ner Kulisse 3 zu machen, ihre Bestandteile abesondert zu verwenden: Gerüst, Bespannung, Farbe. Unsinnig ein kostbares Gerüst zu bauen, es zu verstecken und die Bespannung zu beschmieren

Wir plaudieren für die Erhöhung des Dings. Der Mensch ist vogelfrei.

Die schüchternste Jungfrau unterscheidet zwischen Gummi und Haut. Der Regisseur aber stirbt als Illusionist. Amen.

Fr. Kiesler.

PRO DÁMY.

Filmová báseň.

PŘÍSTAV. ODJEZD LODI.

Připravte k odjezdu. Cestující, nosiči, zavazadla.

Nekonečná řada vlečných parníků.
Vlajky ve větru.
Moře a majáky.

Hoch loučí se s dívkou, která odjíždí.

Zavazadla u nohou.
Dívčina ruka hledající nervosně v kabelece.

Dívka vstupuje na loď.

Pozdrav a polibek z nástupního můstku.

Loď odplová.

Dívka mává kapesníkem a stírá slzy.

Hoch odchází.

Přístavní záchodek. Plechová tabulka na sloupě:



POUR MESSIEURS	POUR DAMES
----------------	------------

K městu K moři.

Hoch spatří tabulku a zadívá se smutně k moři.
Loď na obzoru.
Vlajky ve větru. Za nimi moře a majáky.
Přístav.

Hoch se svěšenou hlavou odchází k městu.

LOĎ NA MOŘI.

Koufčí komín. Lana. Námořníci a rackové. (Bílá křídla, bílé kalhoty.)
Dívka v chaise longue na palubě.
Zavřená kniha na jejím klíně.
Dívá se upřeně do dálky.

Námořníci. Kapitán na můstku. Rackové. (Bílá kalhoty, bílá křídla.)
Kapitán zapaluje si dýmku a sestupuje.
Mluví s dívkou a po chvíli odvádí ji po schodech dolů.

TANEČNÍ SÁL NA LODI.

Tančící dvojice.
Jednotlivé skupiny společnosti.
Číšník s podnosem plným číší.
Klubovka, na které jsou pohozeny bílé rukavice a květiny.
Námořní důstojník stojí, rozmlouvá s dívkou, která sedí v křesle. Dívka se ovívá vějířem.

Tančící dvojice. Bílá klaviatura piana, na níž hrají černé ruce.
Černoch u klavíru.
Orchestr exotických nástrojů.
Dívka se zvedá z křesla. Pohybem vějíře přetřívá těžkou šňůru perel na své hrudi.
Zasnoucí tvář černochova.

Tanec je přerušen
Perly, padající s jejich šatů na zemi.
Gesto dívčiny ruky, kterým je chtěla zachytit.
Perly se kutálejí po parketách.

Zmatek a překvapení mezi hosty.
Zatím:
Lustr nad jejich hlavami se proměňuje v plující medusu, která svítí. Sál temní.

Medusa odplová, pomalu se zmenšující.

MOŘSKÉ DNO.

Nejdříve mohutné světlo:
úskali, škeble, tři korálie.

Vyjasňuje se široká rozloha.
Bobatá podmorská flora.

Uprostřed na světlém písku množství perloroděk.
Scenerie, trvající několik vteřin bez pohnutí, se rozšiřuje.
Nové partie mořského dna.
Několik zlatých rybek.
Korálové háje, úskali, záhony květin a hub.

Vše se velmi pomalu proměňuje v zahradu.

ZAHRADA.

Zahrada s basinem uprostřed.
Zlaté rybky.
Záhony kvetoucích keří a květin.

Přichází dívka s hochem.
Usedají si na lavičku.
Dívčina ruka, kterou hoch zamilované políbí.

Hoch utrhne z keře opodál růži a podává ji dívce.
Orosená růže.

Přichází listonoš a podává dívce psaní.
Uplakaná tvář dívčina.
Část obálky s americkými známkami.

Dívka sama u zábradlí zahradní terasy drží značkový dopis.

PALUBA LODI.

Dívka stojí u zábradlí paluby a drží v ruce kapsník.
Mořské vlíny za zábradlím.
Vlíny vzrůstající.
Mrak na obzoru moře.

Námořníci odnášejí s paluby lehátka. Pomalý děšť.
Hra vln a deště.
Vlíny stále vyrůstají.
Rackové v dešti.

Prázdná paluba.
Zmoklá vlajka na stožáru.
Lodní reflektor v houstnoucí tmě.
Obrovské vlíny.

TMA

Rychle vystupující stříbrné bubliny vzduchu.
Rozjasňuje.
Temná zelená voda, kterou pomalu padá neurčitý tmavý předmět.
Předmět dopadne na holoé úskalí mořského dna.
Rozjasňuje se více.
Je to prázdná krabička od olejových rybiček.

Hejno stříbrných rybiček mihne se bleskurychle kolem krabičky.
Vodní proud smete krabičku.
Stříbrné bubliny, které rychle vystupují vodou, až splývou s pěnou mořské hladiny.

MORE.

Bíle zpěnné vlíny, které se uklidňují.
Moře s obzorem oblohy, na níž se jasně
Loď s kouřícími komíny
v dále.

Vlna, vzniknuvší kdesi před lodí, rychle vzrůstá.
Hřbet vlíny se vznáší a padá;
postupuje až obsáhne téměř celé plátno.

Vlna se roztrhne v miliony stříbrných kapek.

Jar. Seifert.

Americké kino.

Oči bláznů a jejich opilost podobají se motýlům.
Tato žena, která pije, nezná leč lehké obláčky svých
přání. Miluji toto zaskřípění zubů, tyto hledé vášně a tyto
prudké bolesti.

Korektní gentleman vám přináší růže. Roztrhejte je va-
šíma bílými rukama, má šilena milenko, a zahodte je do koše.
Chystáte se usmrtit někoho a váháte. Otevřete vaše ohromné
oči, aby se vaše ruka nezatrásla.

Tento film je směšný a sentimentální.
Proč ta šilena je tak krásná? Půjdem se znovu po-
dívat na film »Mimo zákon«, není-liž pravda, André Brentone?
Ale tehdy neznali jsme ještě Charlie Chaplina.
Hle člověk, který dostal s nebe nejkrásnější dar světa;
Charlie má touhu silnější než všichni ostatní, Charlie miluje,
dívá se, zapomíná, baví se a je jedním z nejneuznanějších lidí
světa.

Nevděčnost smíchu a radosti je zarážející. Je s podivem,
že posud žádný spisovatel nezasvětil svůj život tomu, aby
krok za krokem sledoval vývoj tohoto zjevu lidského. Jest
třeba zahrnut zlatem, ale přec je vydán v šanc smrti. Mohutná
růžová křídla zapomenutí rychle přikryjí jeho hrob a ani nej-
vyšší náhrobek světa nezachová jeho památku. Bezpečíby
se sám Charlie Chaplin tomu vysměje první. Nestará se o svou
slávu, a právě proto směje se tomu, že se o ni nestaráme my.

Snad jsme se ještě neobdivovali rozlehlé popularitě mu-
že, kterého jmenují ve Francii Charlot, ale pochopili jsme hned
důležitost jeho úkoly. Charlie Chaplin opravdu »objevil«
kino. Bylo mu to asi snadné, protože je básníkem. Myslím, že
není třeba dávat důraz na toto tvrzení a že již dlouho celý
svět pochopil rozdíl, který je mezi filmy Chaplina a všemi
ostatními. Poezie je kyselina silnější než všechny známé ky-
seliny. Porušuje nejobtější a nejmocnější výpočty, její př-
ítomnost nutí začít vše od počátku.

Filmy Charlie Chaplina nevymykají se tomuto pravidlu
a od spátního filmu »Psi život« máme dojem, že všichni rež-
iséři filmoví, i ti nejslavnější, nesvedli než malé krásky, anebo
že zůstali zcela stát. Nikdo nedomyšlel vznešených triků Char-
lie Chaplina, které my, básníci, nazýváme poesii.

Náhle objevení Charlie Chaplina způsobilo výbuchy smí-
chu, které byly příliš významnými. Lze téměř říci, že komika
Chaplina působila skandálně. Aby nevyslil ze zvyku, pařížští
žurnalisté věřili úpadek, aniž si dali práci, aby pochopili zvlá-
štní úspěchy tohoto zvláštního herce.

Ve svých prvních filmech Charlie Chaplin nebyl leč po-
divuhodný herec. Zvolna stával se z něj autor her, které se
jmenovaly: Chaplin v music-hallu, Chaplin vy-
stěhovalcem, Chaplin strážníkem, Chaplin vo-
jákem a Psi život.

Proč bychom si neoznávali, že tyto filmy jsou a zůsta-
nou jedinými dramaty této, tak dramatické doby? Aniž by-
chom vyhledávali paradox, jak lze zamčít, že smích jeho
filmu je tragičtější, způsobuje více napětí než podivná
smrt?

Všechno závisí od stanoviska, na které se postavíme a
snadno si představím, že jsem trpěl více smíchem než inylý-
mi smutky, které konec konců uspokojují.

Některé filmy Charlie Chaplina se připály na mé vzpo-
mínky a v myšlenkách na ně píši tyto řádky:

»Psi život« (Charlie Chaplin).
»V pět hodin z rána nebo na večer kouř, který nadýmá
bary, vás here za chřtán; spíme na krásné hvězdě.
»Ale čas utká. Nelze ztratit ani vteřinu. Tabák. V zá-
koutí ulice prohledávám temno; obchodníci rozloženi na kři-
žovatkách jsou na stráži. Musíme se dát do běhu: ruce v kap-
šcích, rozhlížím se. Café-bar. Ze dveří do ulice se rozlehně
mechanické píano. Vně alkoholu roztančila milence.

»Jsou tam.
»Na okrajích stůlů, na okrajích rtů hoří cigarety: nová
hvězda zpívá starou a smutnou píseň.
»Je možná odvrátit hlavu nazpět.
»Slunce se usadlo na stromě a záblesky na okenních
sklech jsou výbuchy smíchu. Veselý příběh jako krám obcho-
dníka barvami.

»Chaplin vystěhovalcem« (Charlie Chaplin).
»Kymáčení a nuda ukořelávají týdny. Jsme už syti pro-
cházkou na palubě: od vyplutí je moře bez barvy. Kosky, které
vrháme nebo karty nedají nám zapomenouti na to město, kde-
se chystáme poznat: život je v sázce.

»Je to dešť, jenž nás uvítá v poušti těchto ulic. Ptáci a
naděje jsou v dále. Ve všech městech jsou sály a restauranty
studené. Nemyslíme už, díváme se jen na obličje hostů, na
dveře nebo na světlo. Což víme, že teď je již třeba zaplatit a
jit? Což nám nestáčí chvíle, která již uprchla? Jest k smíchu
všechno tento nekld.

»A směieme se smutně, jako hrabáci.«
Zdá se, že Charlie Chaplin jako smející se kouzelník do-
vedl dáti jediným světem své hluky amerického kina neoby-
čejnou moc, takže neuvěřitelně předěl všechno ostatní. Vše-
chny filmy, které vycházely ze studií v Los Angeles, se líbily.
Byly to dlouhé jízdy bez jediného slova, bez zbytečného ge-
sta, senzační únosy. Byly to filmy Douglasa Fairbankse, Rio
Jima, Tom Mixe; byly to spletné historie bank, zlatokopů a
dolu. Ohromná mlčí kancelář a hlava člověka s cigaretou v
ústech, hlava, jež myslí a její myšlenka stává se celým Spole-
nými státy, celou Ameriku, celým světem. U této hlavy te-
leton sjednocuje lidi a svět temným zvoněním. Toto mlčevé
zvonění v kinu nenahrazuje-li dobře staromodní tragiku zvni-
cího rohu ve hloubi lésa našeho romantického Alfreda de
Vigny? Dveře se otvírají, zavírají a černí lidé, lidé silní a
ženy beznaděně zjevně nebo lehkovážně vstupují nebo vy-
cházejí se šťastím nebo nešťastím v rukou.

Kino U. S. A. osvětlilo všechnu krásu naší doby, všech-
nu tajemnosti moderního mechanismu. Ale tento lesk, který
promítalo, byl tak snadný, tak přirozený, tak málo afektova-
ný, že jsme jej sotva zpozorovali.

Ale byl to přec jeden z největších a nejdůležitějších umě-
leckých objevů. Všechno bylo naráz obnoveno.

Tato nová krása, tak lehce odkrytá, byla provedena
technickou dokonalostí, která byla neznámá až do našich dnů.
Režiséři Spojených států porozuměli dramatu, které se ukrý-
valo v klíčové díře, v ruce, v kapse vody.

Vlív této nové moci byl hned citliv. Myslím, že všechna
francozská poesie podlehla tomuto zjevu. Divadlo po-
malu — opravdu, až příliš pomalu — se proměňuje ve styku s

kinem. Pohledněme-li jen málo dozadu, zpozorujeme, že od
objevení se prvních filmů made in U. S. A. počal vývoj; jsem
jist, že malířství, které je o málo za poesii, pozná nové pod-
mínky, položené kinem.

Jest třeba konstatovat, že v přítomnosti kino U. S. A.
nijak nepokračuje. Zůstalo týmž, ale nečinilo objevů. Nepř-
vádí nás víc do obdivu a lze jen nesnadno rozeznat nová vy-
dání filmů z r. 1920 od filmů z r. 1922 a dalších. Není třeba
ilusi. Ale není také třeba se mýlit. Američané, kteří rychle
chápu, měli velký úspěch s německým filmem »Kabinet dok-
tora Caligari«. Jisté je tento film hodný rozdílný od starší pro-
dukce, ale udívali vás na okamžik, znamená přec krok nazpět.
Režiséři z Los Angeles at se naučí od něho. Jsou rozhodně sil-
nější než autor Doktora Caligariho, který přenesl na plátno
divadelní formy.



O patro, výše!

Nejhorší film Charles Raye nebo Jack Pickforda je
mnohem lepší Doktora Caligariho.
To, na čem nevíc záleží, je, abychom se nevraceli po
svých stopách a neohlíželi se nazpět. Divadlo, které ožive
jednoho dne, je tak daleko od filmu jako básnictví od hudby.
Každá věc na svém místě, ve svém čase, praví písma. Jest se
třeba vynohouti úskalí umění za každou cenu a vyvarovati se
dávné novosti. Po velkém úsilí jest správnou a přirozeno, že
po několika měsících nebo roků klade si kino U. S. A. účet z vy-
konané cesty.

Vskutku myslím, že v přítomnosti nelze žádati na Los
Angeles než aby pokračovalo v tom, čím bylo: město zázrač-
ných snů a podivných skutečností.

Kino U. S. A. zůstává a dlouho zůstane the biggest in
the world, podle dobrého našeho rčení.

Philippe Soupault.

Divadelní hrdinové.

Život probouzí hrdinnost. Hrdinnost přestává být
jen slovem. Počiná se měřit reálně. Poznáno se, že hrdin-
nosti nejsou klinické případy, ani doma usedlá poněmšče-
ovská literatura; přestali být velcí hypochondři stejně
jako sedláci idylkové; hrdinskou není perverse starců,
ani dámský spleen. Nové hrdinnosti jsou lhostejné sebe-
vraždy. Nedonošená narození jsou věci lékaře, rozvody
a křtiny záležitosti úředních aktů — vše je málo zabývá-
né pro žurnalistu a v celku nezajímavé pro dramatika.

Válka příliš jasně dokázala, že úlohu hrdin nelze
omezit na umírání.

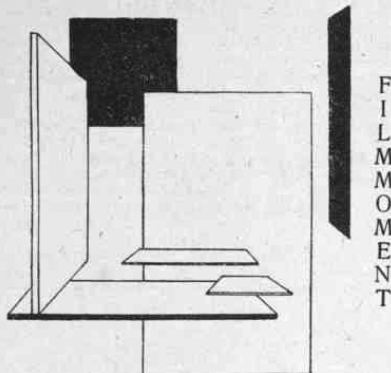
Narození a smrt nejsou důležité. Hodnotu a hrdinost má život.

Vést svou věc hrdinně a do krajnosti — až na smrt,
neznamá a nemá znamenat: vést ji na porážku. Ať jsou
dramatikové zjedeni do svých Heraklů, Tristanů, kteří
umějí umírat se zásvětými slovy na rtech. Nám jejich
hrdinnost je nesrozumitelnější a grotesknější než pla-
doyr G. Shawa. Bohudík nedosahuje moderní hrdina,
na př. Lenin, velikosti dramatických heroů. Není snem,
ani mystickým vytržením. Celkem vzato, je Lenin hrdi-
nou národních hospodářů a sociologů. Básníci a drama-
tikové, kteří živíte lidi něčím jiným než národní hospo-
dáři, obdivujte se kajcně a mlčky národnímu hospodář-
ství, které řízeno Leninem, tak dobře dovedlo nasytit lidi
chlěbem.

Sexus — jeho metafyzická hrůza nebo náboženská
zbožnění nezachrátní hrdinnosti pro moderního člověka.
Metafyzická hrůza pohlaví bylo to jediné, co činilo We-
dekina a Strindberga, Lulu i slečnu Julii zajímavými.
Našemu mládí byla tato dramata stejně exotickými jako
cestopisné povídky z Tahiti. Stejným zdrojem zakázané
odvahy. Ale po tom, když nás otevřela válka a otevřeli
jsme zelená dvířka svých očí, poznali jsme, že země je
vždycky člověku nejbliže a že láska je jediný dar. Tra-
gedie tančila nyní před námi po hlavě groteskní tanec.
Applaudujem jejím skvělým komediantům, kteří se až do
potu filosofovali pro naši zábavu. Láska, která za všech
časů je přece jen nejménější básníkem, zjevuje i novým
dramatikům svou básnivou tvář. V tom je nová kultura
lásky. Pod tímto zorným úhlem je Wedekind stejně kul-
turní asi jako Shakespeare. A úsměv americké kinohe-
rečky je kulturnější obou. Konečně se žetta domáhá kul-
turnějšího a racionálnějšího úkolu ve světě. Neboť ani
Wedekind nedokázal Erdgeistem (Lulu), že muž je z ně-
čeho jiného než ze země. Jako ve všem v životě, i v lásce
je štěstí jedinou věcí, kterou lze nebezpečněji zvažít
důvody lásky i života.

Realistická a porealistická kritika, které utlivě dě-
kujeme za její léky, vytvořila dobré karikatury hrdin.
(Na př.: Sternheimovsky cyklus výsměchu; »Aus dem
bürgerlichen Heldenleben«, Shaw.) Bohudík, poznali jsme
právě tu, že to bez hrdin nejde. Neboť ani směšnost
nezbavila nás víry v hrdinnost. Ba, dovedeme být právě
vděční za všechny ty vědní, obyčejné a prosté stránky
hrdinské postavy. Realistická kritika nedovedla dát svým
hrdinům úkolů, hrdinských úkolů realistických.
Nechtěla pochopit, že úkol hrdin je konkrtní. Že jsou
hrdinští u svého díla, nikoli však někdy u své ž-
eny. Konečně, tato kritika nepochopila, že hrdinnost je v
činu, který může být zároveň a změněn, že hrdinnost
není v temperamentu. Pro Čechovy, Gorké, Tolstoj-
umíralo mnoho hrdinských povah v nicemných koutech

heimlich komplizierter Vorgang. Ein Theater wird aufgebaut, das niemand sieht; nur der Apparat speit ein schwaches Abbild jenes Reichthums aus, vor zahllosen aufgerissenen Augen. Und diese ärmliche Schwarz-Weiß- und Flächen-Reduktion ist das intendierte Produkt. Dichtung, Photographie, Malerei, Theater, Mimik, Bewegung, Projektion... was ist der Film? Gibt es eine Kunst des Filmes? Die Beantwortung dieser Frage setzt die Klärung einer anderen voraus: welches sind die ganz besonderen neuen und spezifischen Voraussetzungen des Films? Wir werden das am ehesten erkennen, wenn wir seine bisherige Entwicklung ansehen.



Hans Richter

Das erste Stadium war: bloße Reproduktion. So wie man alles photographieren kann, kann man auch alles filmen. Eine rein technische Angelegenheit, Nullpunkt jedweder Schöpfung.

Zweites Stadium: der Vorgang, der gefilmt werden soll, wird gestellt, reguliert durch eine Regie. Es lag sehr nahe, daß man zunächst das gewohnte Theater spielte — in der Annahme: was auf der Bühne gut wäre, muß auch als Film so gut sein — wie es bei Verlust des Wortes eben sein kann.

Drittes Stadium: es wird noch Theater gespielt, aber immer mehr unter Beobachtung der spezifischen optischen Momente. Es wird noch Drama gespielt, aber es ist nicht mehr einfach das Drama der Sprechbühne. Heute ist man dabei, das optische Drama immer reiner für reine Anschauung zu entwickeln.

Was bedeutet das?

Das Spiel vor dem Aufnahme-Apparat, sagen wir kurz: die »Film-Bühne«, wird immer mehr und immer bewußter gestaltet von der Wirkung des laufenden Film aus. Das Verhältnis »Film-Bühne« zur »Film-Projektion« hat sich bereits gewandelt. Die Projektion gibt nicht mehr gehorsam die Film-Bühne wieder, wie sie ist, sondern beginnt die Struktur der Film-Bühne von sich aus zu organisieren, und ihr nächster Schritt wird sein, daß sie auch den Aufnahmeapparat um- und neubildet — nach ihren Erfordernissen. Hier sind, wenn man will, die ersten bescheidenen Ansätze zu einem Stil des Films, die freilich fast immer noch im äußerlichen Stilisieren stecken bleiben. Immerhin: es ist zu notieren, daß z. B. im Nibelungen-Film kaum noch ein rein reproduktives Element vorhanden war. Kein Baum war nach der Natur photographiert, wie er zufällig aussieht. Jedes Stückerchen Natur war künstlich auf die Bildwirkung der Projektion hin fabriziert worden. Hier spielen also künstlerische Elemente hinein, aber es sind die Elemente anderer Künste, die hier sekundär erscheinen.

Man kann nicht bestreiten, daß der Film schon auf dieser Stufe in einigen guten Exemplaren sich von Bühnendrama viel weiter entfernt hat, als man gemeinhin annimmt. Gerechterweise kann man einen Film wie die »Ehe im Kreise« von Lubitsch nicht mehr als Schauspiel-Ersatz bezeichnen. Mir scheint, daß gerade auf dieser Stufe der Film eine äußerst willkommene analytische Arbeit verrichtet — oder uns anregt, sie zu verrichten. Er beweist druch sein Beispiel, daß wir den Begriff »dramatische Kunst« neu und viel weiter und doch präziser fassen müssen als bisher. Es ist nicht richtig, das Filmdrama, weil es des Wortes entbehrt, schlechthin als Theater-Surrogat abzutun.

Das Drama der Bühne ist konstituiert aus hauptsächlich zwei Elementen: dem Wort und der Bewegung. Und das Wort wiederum hat zwei Momente: es ist Inhalt und es ist Klang. Wie ist nun beim Bühnendrama die Zuordnung dieser Elemente?

Wir finden eine Verleimung. Gleichzeitig mit der Mitteilung eines Inhaltes werden immer eine Bewegung und ein Klang als Stimmungselement vermittelt. Das Wort führt, Bewegung und Klang sind Illustrationen und werden in kleinen Augenblicksdosen hineingeschaltet. Ich habe das nirgends konsequenter durchgeführt gesehen, als im Moskauer Jiddischen Kammertheater.

Der Spielfilm beweist nun, daß es ein Irrtum wäre, zu meinen, weil diese Art der Zuordnung der dramatischen Elemente die Tradition ist, es sei prinzipiell nur diese Zuordnung möglich. Keineswegs! Wie steht es denn mit den genannten Elementen und ihrer Zuordnung im Spielfilm?

Wenn man gemeinhin sagt, dem Spielfilm fehle das Wort, so ist ja schon dies ein Irrtum. Das Wort als Mitteilung wird nur anders vorgetragen. Nicht mündlich, sondern schriftlich. Die eine Methode ist genau so legitim wie die andere. Nicht also das Wort fehlt, sondern nur der mit dem gesprochenen Wort auf der Bühne verbundene Klang, die klangliche Stimmung der Mitteilung. Aber sehen wir recht zu, so finden wir auch sie im Film wieder... als Begleitmusik.

An Stelle der »Verleimung« finden wir im Spielfilm eine mehr konstruierte Differenzierung und Konzentrierung. Der stimmungshafte Klang des Wortes wird für sich genommen. Es stellt sich heraus, daß die stimmungshafte Untermauerung durchaus summarisch geschehen kann. Liebe, Haß, Eifersucht, Wut, Enttäuschung und Kummer... wir wollen sie nicht mehr als theatralisch-imitatives Geflüster, Gefauche, Gekrächze (hat man schon je auf der Bühne einen Ritter ohne Krächzen sprechen hören?). Diese immer gleichen Strömungen und Emotionen, dieses Agens, liefert eine Begleitmusik typischer, bescheidener und sauberer. Es genügt eine allgemeine und ungetrübte klingende Untermauerung, weil wir der individualistischen Überspitzung dieser Dinge müde sind.

Das Wort erscheint nicht mehr als laufende Mitteilung, als das Element, das die Handlung sozusagen mit und nach sich — und meist hinter sich her führt, sondern taucht nur von Zeit zu Zeit an bestimmten Verdichtungsstellen der Handlung erhellend, konzentriert, auf. Nicht mehr also sind Wort und Bewegung Moment für Moment ineinander geschaltet, sondern auf tausend Moment Bewegung fällt ein Wort. So tritt nach vorn als das führende Element der Handlung die Bewegung.

Der Film lehrt uns, daß die Bindung der dramatischen

Elemente im Theaterstück keine endgültige ist. Er hebt die glatte Identifikation Drama-Theaterstück auf. Er zerlegt das Theaterstück in seine Faktoren und ordnet diese neu, nämlich ökonomischer. Er zwingt, die Begriffe neu zu durchdenken und beweist, daß z. B. »ungesprochen« nicht gleich »stumm« ist.

Durch den Zwang innerer Logik trat also schon im Spielfilm Bewegung als das tragende Element immer mehr nach vorn.

Steht man neben einem guten neuen Film von Chaplin oder Lloyd einen früheren Film, so erkennt man sehr deutlich, daß der eigentliche Fortschritt darin liegt, daß die Bewegung, die anfangs nur ein technischer Effekt und eine Möglichkeit mehr war, zunehmend zum bestimmenden Faktor wurde. Es ist die außerordentliche Bewegungsspannung dieser Filme, die einer im Ganzen so sehr auf Dynamik eingestellten Zeit Freude macht. Und auch schon ein zweites Moment beginnt hier aus einem zufällig und seiner selbst unbewußt passiv daseienden zu einem aktiven und organisierenden zu werden... das Licht. Der gute Spielfilm heute ist eine mehr oder minder gescheite, witzige, geschmackvolle »Literatur«, die anschaulich gemacht wird. Die Anschaulichkeit gelingt nur, wenn das bewegte Bild nach Möglichkeit entspricht den ästhetischen Gesetzen der Spannungen, der Kontraste, der Übereinstimmungen, die im zeitlichen Ablauf die Proportionen von Hell und Dunkel, die Intensitäten, Wandlungen und Pausen des Lichtes erfahren. Ich sagte: nach Möglichkeit. Denn ganz kann der Spielfilm diesen Gesetzen nie Genüge tun, weil in ihm Bewegung und Lichtspiel nur materiell denkbar sind, angeknüpft an die fremde Logik des literarischen Sujets.

Wahrscheinlich wird der Film in seiner Gesamtheit ungefähr auf dieser Stufe stehen bleiben. Er wird sauberer und technisch freier werden, wird Bewegung und Licht immer besser berücksichtigen. Aber er wird, da Tendenzen der Aufklärung, Belehrung, Unterhaltung, Zerstreung in ihn hineinspielen, das Sujet nicht verlassen. **Dagegen ist auch gar nichts einzuwenden.** Er kann in dieser Form nicht nur erstaunlich gut belehren, indem er Dinge, die nicht »sichtbar« sind, durch Zeitlupe und Zeitraffer und andere Methoden »anschaulich« macht, sondern er kann auch ästhetisch erleuen. Aber freilich: Film als Kunstwerk kann er so nicht sein, obwohl er mehr oder minder künstlerisch sein kann. Denn der Film als Kunstwerk ist nur möglich als die reine und unmittelbare Gestaltung seiner spezifischen und neuen Elemente... und das sind Bewegung und Licht. Der Film als Kunstwerk kann sich nicht begnügen, Bewegung und Licht gegenständlich-materiell mitlaufen zu lassen, als sausesendes Auto, als Flieger, als Scheinwerfer oder Laternenschimmer, er muß vielmehr diese ihm gegebenen Momente primär und elementar selbst zur Gestaltung führen... muß es deshalb weil er es kann.

In den letzten Jahren finden sich Versuche dazu in verschiedenen Ländern. In Rußland arbeitet der Maler Baranow-Rossini an ähnlichen Versuchen — in Amerika Sheeler, in Paris der Amerikaner Man Ray. Der erste aber, der schon 1919 vom statischen Bilde den Schritt zur Erforschung und Gestaltung des dynamischen, d. h. des die Zeit als Gestaltungsfaktor in seinen Plan aufnehmenden Bildes gemacht hat, war der schwedische Maler Vicking Eggingen, dem sich in Deutschland Hans Richter und Werner Gräff anschlossen. Im vorigen Jahre fand in Théâtre Michel zu Paris eine Vorführung der Filme Richter, Sheeler und Man Ray statt.

Es sind ausnahmslos Maler und zwar Maler der radikalen Linken, die sich mit dem Problem des Film-Kunstwerks beschäftigen. Das ist sehr verständlich, aber es liegt darin auch eine gewisse Gefahr. Der Ruttman-Film und die an sich sehr interessanten Versuche Baranows laufen darauf hinaus, das abstrakte Bild etwa eines Kandinsky kaleidoskopisch beweglich zu machen. Das liegt vielleicht in der Richtung dieser Malerei, und es führt zumindest bei Baranow zu entzückenden Farb- und Lichtspielen. Aber es ist doch offenbar, daß hier die spezifische Filmmtechnik in den Dienst bildkünstlerischer Tendenzen gestellt wird und also wiederum nicht elementar und primär arbeitet. Die Fruchtbarkeit des Eggingenschen Versuches hat sich bereits bewiesen, denn wenn der Anfang auch bei ihm eine gewisse Betonung des graphischen Charakters aus leicht zu verstehenden Gründen aufwies, so ist Eggingens Idee nicht an die graphischen Entwürfer abstrakter Formen gebunden. Für die Erkenntnis elementarer Gestaltungsgesetze in Zeit und Raum kann gerade der Film Eggingens ausgezeichnete Dienste leisten. Für die Lösung des modernen Problems, das Moment der Zeit in die künstlerische Gestaltung einzubeziehen, hat er bahnbrechend gewirkt. Bekanntlich haben auch russische Künstler nach der Revolution an der Aufgabe gearbeitet, die grundlegende Bedeutung des Films für diese Aufgabe aber hat erst Eggingen erkannt. Hier liegen Anfänge der Schaffung einer neuen Sprache. Unser Auge wird erst in strenger Disziplin lernen müssen, zeitliche Folgen als Einheit, gleichsam als neue Dimension, zu sehen.

Adolf Behne.

Pan Odysseus a různé zprávy.

Úvodní poznámka: Autoři pokusili se tímto libretem o zcela nový útvar filmového umění. O to, co podle jejich představy odpovídá čistě kinografii. Popírají divadelní literární filmové kusy a chápu film jako umění čisté optické a básnické zároveň. Jde jim tímto libretem (a spíše partiturou než libretem) o film čistě fotografický, o nadrealistický, optické drama věci v pohybu. Snaží se tu vytvořit si ze všech metod literárních a pokusili se o využití všech možností optických a pohybových, které lze, jak se domnívají, zkombinovat i v anekdoty a grotesky bez literární pachuti, jen na základě optických asociací, optických metafor a básnické transpozice. Jakkoliv kultiv, divadelně herci, literární děj — to vše je vyloučeno. Je třeba pracovat jen s elementárními prostředky filmového umění. Maximální efektivnost při maximální ekonomii je příkazem. Pozornost divákovu, při vyloučení jakékoliv »obsahu«, snaží se autoři sdělit řadou optických převyvození a fotografických dovtolůvů. Jízda není v dohledné době a nás možnosti zfilmovat takového partituru, předkládají je autoři svým čtenářům, ovšem tímto čtenářům, s vypětím kulturní kinematografickou, čtenářům, kteří dovedou jasné vidět vše to, co čtou v detailně rozepsaném textu. Neboť to, co čtou, je návrh filmu a nikoliv literatura. Seifert & Teige.

Pan Odysseus a různé zprávy.

Filmová báseň.
TEIGE & SEIFERT
pro Jindřicha Honzla.

RÁNO

Koule obloukové lucerny zevně, pak zevnitř. Přes celé plátno. Elektrický výboj mezi dvěma hroty uhlíků. Lampa zblázněná. Reřavé uhlíky chladnou. Tma, která se postupně šedivě projasňuje, šedivá plátno, okna domů se staženými roletami. Ranní vítr zvedá papíry na chodníku. Dlouhá rovná ulice, téměř bezlidná, fotografovaná z auta.

Sikmý rytmus. Diagonála. Efekt dvojitého světla: svítání + reflektory automobilů.

Auto zastaví před barem. Světelná reklama EPIKUR BAR. Z auta vystupuje pan Odysseus v kožichu a v cylindru.

Pan Odysseus

Unavená tvář zivajichio portýra mihne se přes celé plátno.

Otáčivé skleněné dveře baru. Zároveň s Mr. Odysseem, jenž vchází, vystupují dva MILENCI, kteří stanou na chodníku a p. Odysseus zvedává otočí dveře o 180° a dívá se za sklem na scénu milenců, kteří jsou zjevně rozladěni.

HRA LÁSKY

Dívka otevírá kabelku, vyjme odtud nervosné dopis. Ruka, mačkající dopis.



NAZIMOVA

Energické gesto jejího partnera, jenž se na ni jaksi osopuje. Dívka hoří mu k nohoum rúzi, již měla v ruce, a rovněž onen dopis, rozhravší ho na kusy. Asfaltová dlažba s položenou rúzi, na níž se sesypaly jako sniž utržky dopisu. Rychle přijíždí zametací auto.

Růž, již drtí válcová košťata zametacího auta. (Z blízka)

HRA ZVONU

Auto zahýbá za roh a šofér tluče na zvon. Zvon na lokomotivě. Úderý signálových zvonů na nádraží, úderý zvonů na věži s hodinami; velký zvon ve věži katedrály, zvonková hra v barokním kostele, orloj, v němž se objevují apoštolové...

HRA NÁDRAŽÍ

— — — překopává se do dvou okének nádražní pokladny, za nimiž se objeví dvě blondýnky s mikadem. Fronta lidí, přecházejících jako apoštolové v orloji, před pokladnou, fotografovaná zevnitř z pokladny.

Veliká pilukrová hala nádražní s pokladnami, fotografovaná shora. Hadovité dlouhé fronty lidí, směřující k pokladnám... prokopává se... hadovité síť kolejí velkého seřadovačského nádraží shora... ... blíž světla výhybkových lucern. Stranou zahlédne se konec odjíždějícího vlaku.

Přeskočí výhybka a semafor.

Na chodníku peronu signalizuje železničář lucernou, na nejbližší kolejí posunuje se zvolna vlak.

Železničář postaví na chodník lucernu, jež vrhá křížový stín.

HRA WAGONŮ

Vlak se zastavuje. Rozsvítí se v restauračním voze. V chodbě wagonu [plocha plátna úplně černá, na níž se pohybuje bílý trojúhelník světla], jde konduktér s lucerničkou na kabátě.

Ruce s kleštěmi, procvikávající jizdenku blízko pod světlem lampičky.

Chodba wagonu průběžně přes celé plátno, s jasně zřetelnými otvory oken, jimiž je vidět ubíhající řadu světél z vlaku jedoucího protisměrem. Prokopává se... stojící expresní vlak lotvory oken se překrývá s okny z předšedlého obrazu. Nastupují lidé. Loučení v hloučku osob.

POESIE LOUČENÍ A ODJEZDU.

Dáma v koženém kabátu, svléknuvší rukavičku, podává ruku panu Odysseovi. Vedle na zemi cestovní kufr, polepený značkami a nálepkami hotelů. Zejména viditelné nápsky hotelů PRAHA, PRAHA.

Kufr je nadvzdučen rukou v pruhovaném rukávu.

Nádražní šéf přikládá píšťalku parní píšťala na lokomotivě.

Ke rtům, v tom rychle zavřel.

Přes celé plátno je vidět jen kufr, nesený rukou v pruhovaném kabátci a jdoucí nohy nosičovy.

Prokopává se do kufru, jenž se pohyboval přes plátno od levé k pravé straně celý expresní wagon, nad ním je stále chvíli ještě vidět rukou nosičovu a pod oknem nápis PRAHA—PARÍŽ překrývá se s nápsky hotelů na zavazadla.

Rozjíždějící se wagon. Z okna nad tabulkou PRAHA—PARÍŽ vykloněná odjíždějící dáma, mává šátkem. Snímek se zatemňuje, bílý vlající šátek jako ostrý kontrast k tmavé ploše nezřetelného již pozadí překopávající se posléze do bílé paze semaforu, která se přibližuje protisměrem se vzrůstající rychlostí.

Na bílé ploše plátna, šikmo uprostřed černý nápis

PRAHA—PARÍŽ

jenž se postupně zmenšuje, zůstává na svém místě, až zmizí.

ČERNO-BILÁ ANEKDOTA.

Na zcela bílém, prázdném plátně vyskočí nahoře v rohu černě

malá figurka kominíka. Pod ní objeví se v zápleti vrchol továrního kominu. S vrcholu továrního kominu je vidět domky a pole na periferii. Mez mezi obřím.

Na pampelišku usedí bělášek.

Kominík sestupuje s kominu, načež jde vodorovně uprostřed bílého plátna (opět malá figurka), sestupuje stupňovitě, a při zstavení snímku objeví se, že kráčí po skleněné, bílé se lesknoucí střeše továrny.

PIŠEN PRÁCE

Ulice v tovární čtvrti. Přijíždějící tramway. Dělníci, přicházející v hloučcích, vystupují z tramway, přijíždějí na velocipedech. Po chodníku proudí úředníci a slečny z kancelář v nekonečném průvodu, všichni jedním směrem, fotografování ze zadu. Proti nim uvařenou chůzí jde pan Odysseus v šedivém raglánu, úplně rozepnutém s ohnutým límcem, ruce v kapsách, vráže lokty do chodců.

Křižovatka ulic v tovární čtvrti. Množství nohou chodců, fotografování z okna souterrainu. Nákladní auta. Oblouk železničního viaduktu, týž viadukt ze zpodu, fotografování na řece; projíždí pod nim hustě obsazený parník. Zeď s plakáty. Otevírající se vrata továrny a dovnitř proudí zástup dělníků. Velký válcovitý stroj s centrifugálními regulátory v klidu; po chvíli regulátor se začne otáčet se stupňovanou rychlostí; lesk kovu

Strážník skočí do telefonní budky. Pan Odysseus jde mimo, zevně špalíru, otočí zvědavě hlavu, dívá se přes ramena špalíru, co se děje, a odchází. V telefonním automatu ustavičně zvoní strážník.

CENTRÁLA.

Hezká telefonistka se shlíží v kapesním zrcátku a pudruje se kokaetně.

Zvonek, pak světelné signály.

Světelné signály nervosně se rozsvěcují.

Strážník zvoní rozčileně a naléhavě v automatu.

znovu světelné signály

a pak mechanicky a pomalu připojuje.

EROS a ICAROS I.

Za rohem ulice prostranství s parkem. Vodotrysk se skákající koulí. Zpomalenou. Odpolední siesta v parku. Pan Odysseus vstupuje do parku, prochází hlavní alejí, když v tom se zvedají oči všech účastníků k obloze.

Pod květovicím bezem na lavicích milenců. On kreslí holi do písku obrázky cukrujících se ho-

smokingu, popíje cocktail, pan Odysseus vstane, přitukuje si na zdraví s jejím pohárem, ale místo, aby se číše vznesly ke rtům, přiblíží se rty k sobě a ůží se k polibku, když v tom... **NUŽ, TEDY S BOHEM!**

... na nádraží chodí poskočí ručička elektrických hodin a pod ní konduktér zvoní a vyvolává. Před pokladnou pan Odysseus složí své zavazadla, polepená nálepkami hotelů (PRAHA—PARÍŽ), koupí si lístek; pak se postaví před vývěsní jízdní řády a sleduje prstem nějakou trať. Odchází od jízdního řádu, nese v každé ruce těžký kufr. Jde dlouhou chodbou až na její konec, kde jsou automatické váhy; položí zavazadla, zváží se...

Ručička na ciferníku vah vyskočí na 71.

Sestoupí z vah, zvedne opět oba kufrы a vrací se s nimi zpět po celé délce oné chodby. Peron se stojícím rychlovlakem. Na železném pilíři peronu nápis «DO CARHHRADU» s ručičkou, ukazující k vlaku, do něhož Mrs. Odysseus vstupuje. Všecka dvířka wagonů se zavrou jedním rázem, vlak se rozjíždí a mizí v temné krajině do dálky.

Na plátně dole jede vlak. Nad ním pohledy na krajiny a města mihají se rapidně přes plátno, v rozmanitém rytmu rychlosti i velikosti, tu a tam mihne se význačnější detail, vše velice rapidní a na okamžik je vidět rozbořené moře.

Záchranný pás letí nad vlnami.

Bílé plátno, uprostřed, průčelně, kruh záchranného lodního pásu s nápisem

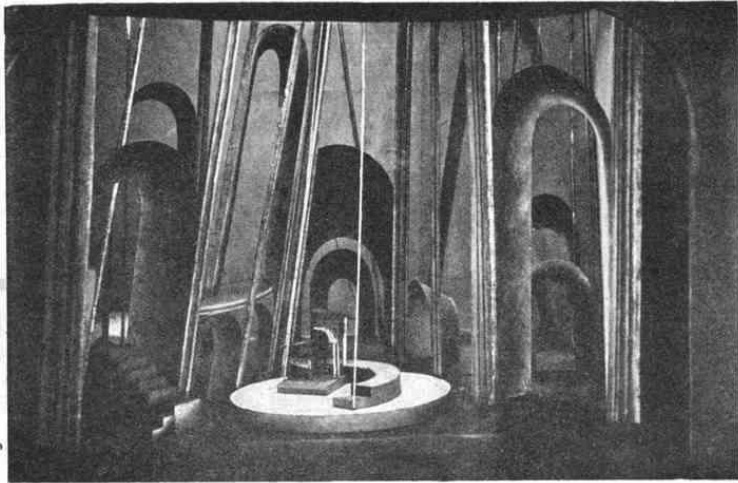
«AU REVOIR!»

a vlak vjíždí do jeho otvoru jako do tunelu. Když vlak v tomto otvoru zmizí, objeví se tu vísitka



Černé plátno. Půlměsíc, viděný teleskopem. A stříbrný nápis: **DOBROU NOC!**

DON CARLOS



Isak Rabinowitsch

v rotačním pohybu. Pohled na tovární interieur shora... přepokopí se: ... pohled na tovární komplex shora... přepokopí se... rozváděcí deska, z níž uprostřed přepokopírovává a vynoří se setrvačnický, přicházející do zrychleného pohybu, šikmo unikající pára z tovární sirény a nyní: všechny stroje v chodu. Transmisní řemeny, které sleduje pohyb objektivu, jenž se zastaví až u velké kola. Do tohoto točícího se kola propokopí se diskové kolo automobilu, pak v téměř rozměru zeměkoule, jež se otáčí velmi rapidně, takže posléze točí se pouhý kruh, jenž se zvolna sklání, jeví se perspektivně jako elipsa... propokopí se... Saturn s eliptickým prstencem, bílý na černém pozadí, a tento prstenec se promění v pneumatiku. Ruka třímající pneumatiku uprostřed hvězdného Vesmíru... což jest plakát, visící nad tribunou Stadionu.

HRA RYCHLOSTI.

Signál u startu padne, závodní

Stadion s ptačí perspektivou s uhlížečnými vozy.

Hlava koně v trysku.

Prokopírují se koňské dostihy.

Běh koně (zpomalený).

Šachovnice shora přes celé plátno. Tah koněm, který způsobuje šach-mat. Ruka hráče neviditelná, takže se zdá, jakoby figurka se hnula sama sebou. Na závodisti u cíle kladou vítěznému koni na krk věnec s cedulkou «I. CENA». Usmívající se jockey, jímž jest pan Odysseus. Aplaus diváků: je vidět jen řady tleskajících rukou šikmo přes plátno, mezi nimiž se pozadí černá. Zpěvačka na podiu se uklání, klavirista vsnuje ruce do kláves.

Klavatura piana, v diagonále

pres celé plátno, ruce vyfukávající akordy a pod nimi objeví se klavatura psacího stroje. Ruce v bílých rukávech bluzy klepou rychle dopis.

Přes celé plátno přebíhá v diagonále řada psacích strojů, na něž stále píší divčí prsty. Rada končí klaviaturou počítačícího stroje.

ODVAHA VÝPOČTU.

Počítací stroj se zvětšuje, obsahuje celé plátno a tiskne součet statistických sum.

Vzrůstající číslice. Rada knoflíků

klavatury, na níž tuká ukazováček.

Vesta se svíslou řadou knoflíků, na nichž počítá váhavý ukazováček, pan Odysseus na chodníku, počítající na knoflíčích — mám — nemám — mám — nemám. Dotknuv se posledního knoflíku, učiní resolutní gesto a vstoupí do holičského závodu. Interieur holičského závodu. Převládající bílá: pěna, nůž, sklo, zrcadla, bílý mramor, umývádelo, pláště. V nástěnném zrcadle odráží se vývěsní měděná mísa, visící před skříní.

POLEDNE

Samotná holičská mísa uprostřed

plátna (chvillemi se v ní zrcadlí nějaké klasické sousoší Hella) přepokopí se ve žhoucí slunce na nebi, pak v ciferník elektrických hodin, ukazujících 12.

Objektiv sesune se s hodin po průčelí školní budovy a zastaví se u portálu, odkud vycházejí děti, shlukující se na chodníku.

ÚRAZ NA ULICI.

Pohled z chodníku na jízdní dráhu, plnou ruchu: chodci, auta, tramwaye, autobusy. Pohled z pátého patra na křižovatku, v jejímž středu je dopravní strážník.

Dopravní strážník, fotografovaný

shora, s výšky asi 4 m, zvedá ruku v bílé rukavici.

Přes celé plátno velký počet rukou soferů, kteří se chápou brzdících pák. Vše se zastaví, i utíkající kamelot, chodící hnou se ku předu, tvoří hlouček, z něhož rozvíjí se špalír až k průjezdu domu. Je vidět, jak špalírem nesou kohol do domu; výjev fotografován tak, že je vidět ze zadu řadu lidí, tvořících špalír, hlavy nosičů, nikoliv však raněného na nosičkách.

lobků, orámované srdcovkou, dívka vede mu ruku. Oči obou

pláse sklopeny k zemi.

Celé plátno plné tváří dívajících se upiátě vzhůru. Pan Odysseus zvedá hlavu, jeho tvář vyhlízející k obloze. Při dolejších okrajích plátna lidské hlavy, ostatek plátna oblačné nebe, na němž po chvíli vyskočí a eroplán.

EROS a ICAROS II.

Pohledy na město z aeroplánu. Pohled na vilovou čtvrt, kde v zahrádce hrabe na pěšince děvče písek. Spatřivši aeroplán, odskočí si na verandu pro triedr.

Tvář s triedrem přes celé plátno.

Ruka zaostrující triedr.

Vzrůstající a chvějící se aeroplán, zarámovaný do okrouhlých obrazců, jak je vidět triedrem. Posléze se aeroplán (optický) tak přiblíží, že pilot posílá onomu děvčátku polibek.

Scéna milenců v parku pod bezem

(oči sklopeny k zemi) se opakuje.

Na obloze celá flotila avionů. Pohled přeskakuje s jednoho létadla na druhé po celé řadě. Flotila nad hlavními komunikačními tepnami. Pohled z aeroplánu na tyto třídy přes řeku, most z aeroplánu, a nyní vše znovu fotografováno ze zpodu, jaksi zpod dlažby a zpod mostu, ulice, vozidla a nahoře aeroplány. Pohled létadla obkrouží hlavní náměstí, obkrouží katedrálu, přeletí smykem velký park (fotografováno vždy více a více zblízka), až se zastaví nad hřbitovem, kde si hrají děčka v písku a nad nimi hostejně zevnuje pan Odysseus s nezapálenou cigarety.

VEČERNÍ PISNĚ.

Dlouhá, sedivá ulice, v níž se náhle rozsvítí obloukovky. Před restaurací zahrádkou zastaví se pan Odysseus, čtoucí jídelní lístek.

Tvář p. Odyssea s anglickou

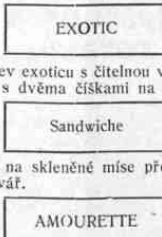
dýmku, čtoucí jídelní lístek.

Objektiv sleduje ruch navečerní ulice, zastavuje se u lahůdkářské výkladní skříně. Výkladní skříně přes celé plátno a na chodníku přecházejí lidé, z nichž někteří zastavují se na malý moment před výkladem, kdežto Mr. Odysseus stojí před sklem nepohnutý a s nábožnou tváří.

Ve skle zrcadlí se obličje pasantů,

zejména uprostřed je viditelný zrcadlový obraz hezké mladé dívky; příručí v bílém kabátci naklání se zevnitř z krámu do výkladní skříně a vidličkou, která probodává zrcadlový obraz oze dívky, vytahuje z mísy pláty uzeného lososa.

Opět sklo výkladní skříně, u níž těsně stojí pan Odysseus, za sklem je vidět lahůdky, řada lahvi vlna, guirlandy úhořů, krápníky salámů, kaviár, sandwiche, jižní ovoce, sýry atd.



Přes celé plátno láhev exoticy s čitelnou vignetou a hrdlem polepeným staniolem, s dvěma čískami na podnose.

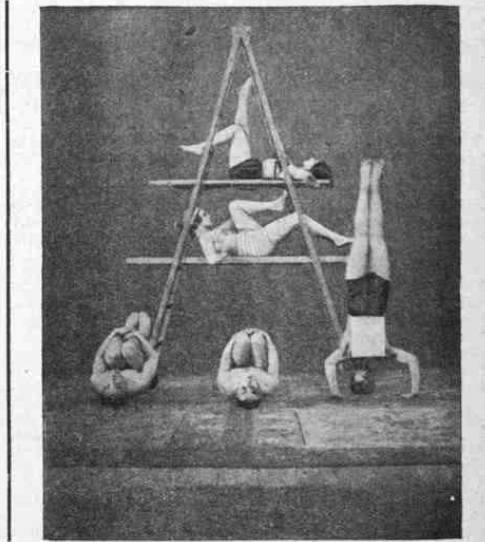
Obložený chlebiček na skleněné míse přes celé plátno: V pozadí usmívající se tvář.

Známy plakát tohoto líkeru s tanečnicí, sedící na poháru a připející na pozdrav. Plakát oživne. Tanečnice sestoupí s poháru, ladným pohybem se napije a stane uprostřed dancingu [z pomalovač].

Nápis plakátu «Amourette» u

sadí se jí v rájkách účesu.

Rozhlédnuvši se kolem, jde k boxu, kde sedí pan Odysseus ve



Parodie divadelní hry

vyvolají za 1000 let obdiv — našemu obdivu. Na promítací stěně objeví se 1000 let stará, lakonická věta denníku Pelletiera d' Oisy:

«Bésin se opravou stroje unavil; poslal jsem ho spát, zatím co angličtí montéři pracovali ochotně po celou noc.»

A lidstvo budoucnosti spatří při tom tropickou noc XX. století,

KINEMATOGRAFIE

zpomalovač
a
mluvícího filmu (ideálně jest mu: optofonetika).

Normální kinoaparát zachytí maximálně 30 obrázků za sec. (bez poškození perforace). Při 30 obrázcích za sec. produkuje se filmový pohyb asi dvakrát. A to jest mez, které možno obyčejným kinoaparátům zrychleným točením dosáhnouti. Součet zachycených obrázků za sec. = frekvence obrázků.

Cesty k docílení vyšší obrázkové frekvence jsou

- mechanická výměna obrázků (max. frekvence = 100)
- optická výměna obrázků (max. frekvence = 300)

Při mechanické výměně obrázků posunuje se film ve zvlášť konstruovaných aparátech (Pathe) celou řadou zoubků na dírkovém filmu přiléhajících (u obyčejných aparátů fungují jen dva otvory, což při rychlém točení působí nárazy a ohrožuje pevnost filmu). U všech strojů s mechanickou výměnou posune se vždy film

o jeden obrázek, v klidu se exponuje, zase se posune, znova se zastaví, exponuje se další obrázek, atd.

Posouvání při tom střídá naprostý klid. Tímto konstrukčním principem dána jest i technická věc těchto strojů. Při více než šestnáctinásobném zpomalení počnou se při zastávování filmu uplatňovat

zjevy setrvačnosti. Film počíná oscilovat. (Neostrost fotografie). Nutno pro další zpomalení použít cesty druhé.

Již docílí se až dvacateronásobného zpomalení dějů. Základní principy strojů s optic. výměnou obrázků jsou: Filmový pás běží nepřetržitě. Místo nárazů jest zde

kontinuita klidného pohybu.

Objektiv zůstává stále nezacelený. Clona = zbytečnost.

Obraz děje dopadá na stěny zrcadlicího mnohostěnného hranolu. Vždy jistá posice zrcadlicí stěny hranolu odpovídá jednomu obrázku na filmu. Když film se pootočí o jeden obrázek, pootočí se hranol též o jednu stěnu, jejíž funkci nahradí při dalším obrázku stěna druhá. Jest zde synchronismus pohybu filmu a rotace hranolu. (Ernemann.)

kinematograf ultrarapid. (Bull) (zpomalí pohyb více než 100krát. Analyzuje již víření křídel hmyzu).

Korannou zpomalovač = kinematograf ballisticý (Cranz) (zpomalí pohyb více než 6.000krát. Analyzuje dobře pohyb střel).

Princip obou přístrojů nalezen byl Bullem. Jest to použití elektrické liskry k osvětlení obrázků; film upevněn jest na válci, který rychle rotuje. Bull vypracoval synochrism počtu liskry s počtem obrázků filmu. Každá liskra osvětí vždy jeden obrázek. (Jedna liskra = jedna expozice.)

Doba liskry jest tak mízná, že během této doby trvání liskry posune se film o naprosto zanedbatelný kousek. Proto neutrpí ostrost fotografie.

Trvání liskry = $\frac{1}{10.000.000}$ sec)

Film prodělal stadia, daná jmény vynálezců

- Vogt
- Engel
- Massolle

Vogt je původcem myšlenky. Princip: zvukové vlny jsou přeměněny ve světelné, tyto fotografie zachyceny na filmový pás (po straně perforace, film je poněkud tím rozšířen). Tyto obrázky tónů (Bildtonfilm) nahle

jsou znovu přeměněny při promítání filmu v tóny. (Přeměna zvuku na elektrický proud mění intenzitu děje se v kotohodofonu, tyto střídavé elektrické proudy zvláštní lampou přemění se na světlo kolísavé intenzity, kteréž šterbinou vrhá se na rozšířený kraj filmu vedle perforace. — Aparát projekční jest »negativem«
zařízení přijímacího.)

Obrázky tónů vedle perforace mají tvar proužků (šterbina) různé tmavých.

Od mluvícího filmu jest ještě velký krok k »optofonetice«. Optofonetika = ideál budoucnosti.

Basi jest asi toto: když jest možno přeměnit ve zvuk obrázky zvuků, bylo by možno přeměnit ve zvuk každý obrázek vůbec? (Telefony, měnič obraz ve zvuk, byly přece již konstruovány; vlastností selénu a »fotobuněk«.) Pak by na př. kruh »vydával jiný zvuk« než trojúhelník.

Byla by to — hudba předmětů a dějů! Vilém Santholzer.

Myšlenky. A. Dornik

Pětrosí vějíř.

Malá brunetka s obrovskými náušnicemi se zelenými drahokamy ovívala se vějířem z pětrosích per. Pětros, jehož neúčelné běhání pisečnými pouštními bude poněkud zaměňováno skvělými účelnými střeplé chasé monéčních stadionů, se mi zjevilo ohraný o chlouhu svého pernatého roucha. Pro rozmar, pro pýchů malých krásků, říkali jsme si, pro zbytečné zvěšování nádhery zrcadlových paláců tance.

Později nám svíto v temnu kinematografa, když pětros utíkal pískem bíhého plátna; tof tedy zelený pětros, tento bláznivý běhoun, bez cíle pod tropickým sluncem. «K čemu máš svá pera, pisečnice? Zaháníš jimi snad žár písečného moře?»

Pochopil jsem, že ne malá pisečnická, nýbrž pětros nosí toliko k dovršení svého rozmaru, pro svou pýchů a k zvěšování nádhery tropického nebe a žlutých prostorů, svá pera. Malá brunetka, ovíraje se, rozptyluje koketní červeň vyznění mračno tužeb, žár z tance a několik výčitek svědomí. Viděl jsem snad gracesního pětrosa, jenž by nosil ze svého přírodního bohatství vějíř tak symetrický, jakým pohybuje divčí ručka a na němž uvízlo několik zrněk potu?

Nalíčená blondýnka.

Poznal jsem jí všichni, tuto studenou, až smrtelně bledou tvář: pudr a emal a crème. Vlas nepřírodně zlatý, oči atropinového lesku, ramena sádrové neživotnosti, prsty, je-ličž manicurované nehty svítily bělostí slonové kosti. Překypující rozhořčením nad touto veřejnou potupou ženy z krve a pleť, zabývali jsme se jí více než tanečnicemi ruměných tváří. S počátku jsme zamítli tento živý model pařížské laboratoře krásy, pak jsme luštili všeobecně záhadu této ženy, na jelečž tvářích nebyla vepsána ni vášně, ni radost, ani zájem.

«Kus krásné modelované mramoru,» jsme si sdělovali. «Siinx,» jsme odpovídali.

Neodolali jsme vepsati s ní, ztělesněnou přetvářkou ženy, množství argentinských proměná a křížů tanga do parketové podlahy.

Pak jsme prociťli: tof žena, jak o ní sní muž, ne skutečná, všední, sdílí a přirozená, tof obraz ženy věčné, obestřené klamem a barvou. V ní dříme pocel lásky a démonické zrady. To není žena, jež si navlékla lidstvo; muž sám jí kráslí, klada jí k nohám pudry: Houabigant, Clytia, Cappi, Elida a pomíjející rosu nečých vonavek: Chyre, Dralle, d'Orsay, Roger et Gallet, Cheramy, Laroche. — Nebof žena je nejprve milenkou bytosti estetickou a uměleckým výtvozem. Jen nejvyšší umění svádí k modlářství.

Moderní tanec — moderní láska.

Výtka, jakoby tanec nebyl toliko nezávadnou a nevinnou hrou, v níž dva náhodní lidé krouží v záři oslunivého orchestru světél se svým rytmickým variacím pohybů, tato výtka, mluvící o erotické symbolice tance, není toliko hyperbolou. Ve skutečnosti rozeznáváme tanec: vášnivý, dobrý a špatný. Z nich jen tanec vášnivý je dovršením tance a sestává z rytmiky těla a z rytmiky citu.

Ložestný tanečník, zamračený, neelastický, rozpačitý, neobratný, hostejná tanečnice, špatná poslechnice, nudná a obřadná — nepociť nikdy v sobě živé podstaty tance: tohoto rozkošného uličnictví, něžného přivnutí, obratu, poloobratu, sklonu a odklonu.

Taneční pár hostejný netancuje nikdy tango, fox blues a pas au double, tančouce pouze pravidla, kroky a figury. Taneční dvojice, již se stal tanec nutností a záležitostí jejího soukromého uměleckého talentu, tančí také svou vášně.

Pro ni jsme načrtli symboliku, tajnou mluvu moderních tanců.

Tango tančiti znamená:

žijeme klamavému snu, jsme melancholici, láska je krkolomná jako naše kroky, plujeme ztracen na pění »stanga du réve«, zastavujeme se, chtějice zastaviti čas, vracíme se, jsme jen harmonii, jež se stala tělem, nejsme než znavenými dětmi touhy po eleganci, jež šumi krystalínem, crpe de chinem, atlasem a sametem.

Proto tančuji tango především ženy zklamané, lyričtí básníci, dobrodruzi, lví salonů, dekadenti, a tanečnice.

Tančiti fox blues značí:

mohl bych vás milovati blankytná dámo v ustavičném kolébání času, od radosti k bídě, znáte kolébání clunů na alpských jezerech, kolébání gondol Venezie, kolébání transatlantických korábů, vrátky pohybu visací houpačky, houpačí židle?

Jakou byste byla rozkošnou ženou, oblečenou v intimní šat domova,

kolébající idylickou kolébku! Proto miluji fox blues především: milenky v rozpuku lásky, děvčátka patricijských rodin, mladé maminky, čtenářky divčích románů, snoubenky a mladí manželé, vidící svět růžově rozkvétati.

Pas au double není tancem, jenž zavazuje. Tof šumící vino, perlivé uličnictví, gaminství, dětinství těla i ducha, tof libovольný přátelství, žert ze všech věcí svatých, importován ze Španělska, léčí ironiky, satiriky, melancholiky a sanguiniky účinněji, než vino Malaga.

Internacionální výstava nové divadelní techniky.

Videň byla umělecky vždycky velmi konservativní a procovská. Průbojnější duchové — Wagner, Loos — stáli mimo oficielnost vídeňského umění. Je tato výstava symptomem zdravější umělecké orientace? Je první splátkou novému duchu umění?

Nendržitelnost dnešního divadla je bezesporná. Tato výstava je přehledem, komentářem všeho vážného úsilí o novou divadelní formu. Vzpřuhující injekci, pokusem zachrániti umírajícího?

Výstavní katalog je zároveň programem, almanachem. Duševním vůdcem, organizátorem režisér Friedrich Kiesler, spolupracovník revue G.

Scénování dramatu R. U. R. Kieslerem je prvním pokusem elektro-mechanické kulisy. Ředitelská kancelář tovarny roboti: Pokoj, na stěnách mapy, tabely, psací stůl, klubovní garnitura. Velké okno, kterým vidět tovarnu. Kulisa je aktivní, hraje též. De la nature morte vivante. Prostředky oživení: Pohyb líní, ostré kontrastování barev. Pohybivlá hra barevných světél a reflektorů na kulise. Rytmičky akcentovaná, koordinovaná řečí a pohybům herce. Tempo. Veliká irisová clona, průměru 1,10 m, která se pomalu otvírá. Na kruhové ploše hraje se film. V pravo Tanagra-apparat. Ředitel kontroluje čekárny v zrcadlovém odraze aparátu. Klávesnice na psacím stole organizuje jeho rozkazy. Seismograph se trhané posunuje. Turbinová kontrola otáčí se nepřetržitě. Po-

čet hotových fabrikátů vyskakuje. Pracovní sířeny signalisují. Megafon oznamuje objednávky, dává odpovědi.

Debalce des Theaters. Die Gesetze der G.-K.-Bühne von Friedrich Kiesler.

Divadlo nemá přirozeného millice. Publikum, prostor, herce jsou umělé spojení. Nemáme časového divadla. Agitačního divadla, tribunálu, které život neillustruje, ale tvoří. Naše divadla jsou kopieí odumřelých architektů. Systém sestářých kopieí. Kopie kopieí. Barokové divadlo. Herce pracuje bez vztahu k okolí. Dnešní forma jeviště (Guckkasten-Bühne) je výsledkem technických ohledů, ne uměleckých a účelných požadavků. První praktický požadavek, aby každá událost na jevišti byla se všech míst hledisti stejně jasně viděna. Dosaď nebyl od žádného moderního stavitele divadla splněn. Galerie ztrácí horní část jeviště a hlavní prospekt, boční místa parteru, loží, balkonů, pravou nebo levou stranu jeviště, střed vidí silhouetově, plošně. Nevyužití hloubky jeviště. Hraje se jen na rampě. Hloubka jeviště jen pro dekorace scény. Poměr herce k básnickému dílu dramatickému je jako poměr umělce k přírodě. Je mu materiélem k tvoření, nikdy ne předřidouh k napodobení.

Konec ilustračnímu a illusionistickému divadlu. Dnešní divadlo žádá si vitality, kterou má život. Konec obrazového jeviště. Nová vále stvořila prostorové jeviště (Raumbühne). Uloha režie: Trojdimensionálnost opto-phoneticky oživit elementy divadelní hry. Uloha stavitele: Konstruovati divadlo tak, aby jevištní prostor odevděl byl dobře viditelný. Za tím účelem nová úprava jeviště. Jevištní podlaha do zadu stupě. Tvář nakloněnou rovinnu. Jevištní půdorys je nyní dobře viditelný. Uplatnění prostorového distancování pohybu. Boční stěny scény sbíhají se do hloubky, jevištní strop snižuje se v úhlu pozorovatele s nejvyšší galerií. Jevištní čtyřhranný třeštyř. Je prázdné, působí jako prostor. Čeká na oživení hrou. Nositelé pohybu: Zvuk, postava, věci, mechanika celé jevištní mašinerie, světlo. Žádné mysterium. Není opony, není zatemňování jeviště. Hra je orchestrální. Nová krásna neleží v textové dekoraci pomocí herců a malířtí. Die Fläche mit tausender Räumlichkeit ist Wurzel eines neuen Spiels, des Kinos, geworden. Das Raumspiel ist die Wirkungskraft des Theaters. Ulohou kina je odrtnouti se od opičení se po divadle. Ulohou divadla své vlastní zákony prohloubiti a nebyti kopieí filmu.

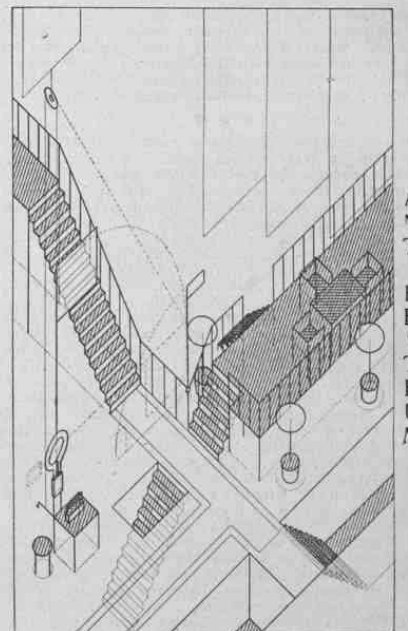
Realisaci těchto myšlenek — Kieslerova mechanická prostorová scéna. Hra trvá 45 minut. 6 momentálních snímků hry, reprodukován v katalogu se strojovým hodinovým mechanismem jevištním podává obraz scény na začátku, v 19. 21. 25 minutě a na konci. Stejně orchestrálně řízen je i herce. Nástupcy, odchody musejí míti preciznost, dochvilnost nástupu nástrojů v orchestrálním tělese. Nakláníním, otáčením ve smyslu rotačním a šroubováním, snižováním a zvedáním jevištních ploch dociluje se veliké rozmanitosti scénické. Dá se vytvořiti bohatá prostorová jevištní mluva. Jevištní prostor, ne jevištní dekorace. Herce je přísně vázán jevištním mechanismem. Skutečný materiál: dřevo, samet, hedvábní, látka. Žádné malířtí. Žádná dekorativní scéna. Kieslerova prostorové mechanické jeviště je z nejzajímavějších pokusů o novou jevištní techniku.

Fernand Léger: Das Schauspiel.

Rychlost je největším zákonem moderního světa. Všechno je pohyb. Základní požadavek divadla: překvapovati! Divadlo musí se odehrávati rychle. Die Einheit währt nur 15 bis 20 Minuten.

Člověk jde instinktivně za zářivým, pestrým. Bary, zářící tisíce světly a barvami, dělají nellepší obchody. Žádná doba nebyla tak hladová po zábavě jako naše. Potřeba rozptýlení po celodenní dřině a lopotení. Potřeba krásy, Music-hally, cirkusy, revue, balletní soubory, lidové a mondainní slavnosti jsou akčním terrainem.

Antická scéna především theatrální. Maska ovládá scénu. Stejně u primitivních národů. Individualismus musí z jeviště. Nutno pracovati jen s lidským materiélem. Stejně hodnoty jako rekvizity, kulisy. Máme tisíce možností. Pod podmínkou, že individuum se spokojí býti prostředkem jako ostatní. Každodenní život je plný plastických hodnot. Studovati každodenní život. Učiti se u akrobatů. Býti jen údem celku. Převziti roli pohybujících se rekvizit. Mechanismus plastického jeviště překvapení je schopen oživit znova jeviště.



Isometrická skiza jevištní konstrukce pro Svandovo divadlo v Praze.

William Wauer: Der Schauspieler.

Úkol herce na jevišti: vytvářeti, ne se dávatí. Vztah k básníkoví — prostředek. Bezprostřední k režisérovi. Herce má možnost voliti buď auktickou nebo optickou formu, nebo obě zároveň. Duchovní, logická forma patří básníkoví. Herce může jí jen reprodukovati.

O MODERNÍ TYPOGRAFII.

Moderní básnická koncepce s charakterem naprosto revolučním, první objevila zaostalost současné typografie a dala tušit, v čem spočívají budou zaslady

typografie moderní.

Bylo okamžitě zřejmé, že jde tu o naprosto revoluci v tomto oboru, revoluci, která je živena hlavně novodobou poezií, obrazovou básní.

Staré formy typografické jsou absolutně nemožným interpretem novodobé poezie, která stále více dokazuje svou úplnou souvislost s typografií, souvislost, v níž tato nevykonává jen úlohu nudného tlumočnicka, ale stává se

živým a produktivním výrazem žitého a produktivního.

Způsob sazby až dosud byl zastaralý, mohl by jím tisknouti středověké kancionály a jiné nudné litání, avšak dnes cíti básnický, vědecký technický (atd.) text, že nutno nalézt způsob, jímž lze vyjádřiti nové myšlenky způsobem novým. Vyjádřiti: vstoupit, sestupit (jako pojem!), přehlednost, chronolog. současnost,

přesnost,

spojující v mat. znaménkách a geometrických útvarcích. (Odsunuti slova na druhorádové místo.) Básnická typografie usiluje nalézt formu jakési polyfonie typografické, mohl-li se tak vyjádřiti.

Až dosud ubíhala řádka knihy jako nič, čtenáři bylo jí sledovati až do konce. Občas ! ? - , pravidelné čárka.

Nám, kteří jsme vychováni pohádkovými příběhy a možnostmi našeho století, toto nemůže stačit. Je nutno učinit typografii sdělnější, bezprostřednější, optickým zážitkem, výtvarnou komposicí, zdůrazňující a ilustrující vyslovené slovo.

Dátí typografii životnou funkci.

Typografická komposice musí vyjádřiti zážitek bezprostředně (ne deskriptivně) a konkrétně.

Technika: Různost typů, využití jejich velikosti, sčítání řádek do možných dimenzí kombinace potisků i nepo- tisků plochy atd.

Typografický obraz.

Je zřejmo, že nestačí zde pouhá reforma v tomto směru, ale že nutno provésti následné revoluci, která by typografii postavila na naprosto novou bási a dala jí novou funkci.

S tím spojena je i otázka materiálů. Rozšíření typ. kasy! Typy písem musí býti řešeny na základě geometrickém, taktické tiskové útvary. Tenito materiál je pak tvárnější a schopnější k vytváření obrazů typografických. (Kvadrilínkové ornamenty a jiné pod. nedocházející typografické, tak často se objevují v tak vz. bibliofilských knihách, nemohou býti k potěbě) Nalézt čistě tvary, konstruktivní typy ! které působí plošně, plasty a geometricky.

nikoli { xylografie, zinkografie, litografie } ale fotografie

Tato se stává stále více pro mod. typografii nezbytnější. Působí opravdově, je naprosto sdělná a pochopitelná (noviny, prospekty atd.) Poslední objevy v průmyslu grafickém předpokládají naprosto spole- působnost fotografie, ba dokonce od ní vycházejí.

T
Y
P
O
G
R
A
F
I
E

novinářská = rychlost a rozmanitost, přehlednost, chronolog., sestavení zpráv, fotografie, sloupce číslic atd.

plakátová = různost typů a velikostí překvapivosti, výbavnost, aktivita rádkových figur, potisků ploch atd.

knížní = fotomontáž, typografické akrobatiky, splynutí typů s obsahem textu, vyjádření času, dějovosti atd., představa vtělena v typografický obraz.

Wilém Nový.

Moderní sloh.

Elie Faure.

(Z poslední kapitoly L'histoire de l'Art.)

Uřítko je tu nové jaro pro lidstvo. Jaro tragičké, jako všechna jara, kdy vražda a vášeň sílí a násobí energii plodnosti, vidim v těch blahodělných hodnotách, v tomto mlhavém malířství, kdy formy vlekou zmateně sebou svůj základ a nedostupnou prostoru, dokud se tento základ nezmocní forem, aby přijal jejich echo, což jako vzácnou geseň. Naše vzpomínky na indické umění, na Tintoretovu ráj, na celé dílo Rubensovo, mythus o evoluci, velká hudba, která získala naši lásku, Do- stojevský, Nietzsche, Whittmann, podstatná a neobratná vý- stavba Cézannova; malebná symfonie vydobytá Renoirem, to vše znamená příchod nějaké veliké neznámé shody, v těch způsobech, jejich primitivní výzvu jsou ony rozpálené formy, které se snaží sčítati se. Obrazuje se vesmír výkyvy výtvarné hodnoty odpovídají neurčitosti vědy, základní neurč- losti života, kterou nám odhalují biologové. Ať cokoliv prohlá- šuje o tom nějaká přechodná škola — jako každá škola, která se sama respektuje, — malířství si zachovává za oblast pro- stor a nemůže tuto oblast opustiti. Avšak důležitost pozvolna vzrůstající, kterou představuje trvání (la durée) vplížila se potměšile do staré koncepce, kterou jsme měli o prostoru a vidíme, jak se rýsuji přísti a neurčité vztahy s nesporným dů- razem.

Výčerpán samotou, slovem, člověk vyzývá člověka, aby si vystavěli společný dům a nezaměstnali dekoratěři dá- vají souhlas k oběti, aby usměrnili všechny duchovní síly, k vy- budování chrámů, jehož se nedočkáji. Nový řád, vytvářející novou architekturu prostou a nahou; jako každý mladistvý organismus, změti dekoraci anebo ji přemění takovým způsobem, že všechny dnešní pokusy nemohou nám nicého říci o formě, kterou na se vezme. Všecky věci, které jsme viděli od 20 let uskutečnění, nejsou než symptomy. Symptomy obnovy, symptomy koncentrace. Nejmětelnější je vzrůst ducha spol- čování a odtud asi vzejde sociální armatura. Válka je nekrut- tější. Ale snad také nejúčinnější zjev, který nás donutil, aby- chom pohleděli sobě tváří v tvář a abychom pohleděli také do svého nitra. V jádře záleží na tom málo, jestliže velký počet těch, kdož pocítují všeobecnou potřebu společného života, žádá od mrtvých politických konstruktérů tajemství nového řádu. Sym- ptom. Je také symptomen, a jediným s neidomávějších, ono úsilí honzervatého Německa projevující se po třetinu století, aby uvedlo troji hegemonii, vojenskou, průmyslovou a intelek- tuální do společného rámce architektonického úmyslného slohu, jehož prostota je naučena a jenž naslňuje všechny své prvky

Prostota norského lyžařského oděvu a jeho ladnost při svíznotě skoku, bleskurýchých telemarků a nepře- konatelně elegantních obrátů. Lyžařův oděv a bílé ticho horských srázů. Biomechanika lyžařského skoku. Účelná volnost dimenzí oděvu, podporující náhla a prudká gesta.

POTÁPĚCKÝ SKAFANDR, klesající z paluby pod- mořského člunu do hlubin, působí suggestivně estetickým dojmem. Jeho konstrukce basiruje na účelnosti a hydro- statických zákonech. Tlak deseti tisíc kilogramů na po- tápěčův oděv! Horotní sumy tlaků ve velkých mořských hloubkách. V estetice skafandru odráží se jeho spoleh- livost. —

Čistá konstruktivní krása technických a stavitel- ských výplodů nadcházející matematické epochy lidstva jest ideální bási pro **BUDOUCÍ ODEVY TĚHOZ ZÁ- KLDNÍHO RÁZU OD PÓLU K PÓLU**. Povrch matematic- kými prostorem rotující zeměkoule nebude znešářo- ván kroji Tyroláků. T. zv. krása národních krojů zaniká industrialisací a modernisováním venkova. Velkoměsto a praktický život právem pro ni nemá pochopení. Nevy- hovuje prostě jich účelům. Standardně vyrobená laciná kravata předměstského individua přimyká se ku století elektriny a létadel rozhodně dokonaleji, než neúčelnými a neestetickými detaily přečpaný národní kroj. Opovrho- vaný vkus velkoměstského předměstí, **pročatého křivka- mi kolejnič a mijeňého expresivní lokomotivami** — do- minuje nad pohybnou estetikou venkovská, zastaralé folkloritiky. Jest to vkus elastický, sice vesměs chybu- jící, ale nekonzervativní a usilující o přijatelnost do rám- ce velkoměsta, hraničícího s letišti.

Z Pathé-Revui a **Gaumont-Journalu** známé kvality »estetičnosti« oděvů, uniforem a livrův i přiležitosti ně- jakých pompěšních slavností zfilmovaných. Moderně cí- ťící člověk táže se sám sebe před filmem, jak něco tak nevkusně vyhlížejícího v některé, jinak konstruktivní estetiku hojně zásobené, — cizí zemi jest uskutečnitel- no. Gaumontův film promítá za sebou:

Zkoušení nového velkoletadla
v Issy les Moulineaux

Přehled noviněk pařížského mode-salonu.

Skok z nejčistších konsonancí linií nevidané konstrukce plně překvapujícího účelnosti do stupidně vyhlížej- ícího chimerického **pěle-měle** nákladných ženských rob. Diametrálita: **kroj cowbojų**, byt v lečcems přehnaný, jest něco, co bylo vytvořeno eksklusivně pro jízdu na koni — **oděv parkového jezce evropského**.

Efemernost současné ženské mody jest dostatečně známa. Až na některé výjimky propaguje vesměs vý- robky uměleckého průmyslu, o jejichž neestetičnosti bylo sneseno již dostatek důkazů.

V současném chaosu oděvů a přes veskeré pohybn- é modní epidemie, které na několik měsíců zachvacují velkoměsta a odtud více méně intenzivně pronikají i na venek, vzdaluje se přece jen lidský vkus neúčelnosti a banality. Jest to blahodárny vliv účelné krásy produktů přesných konstrukcí na poli technickém, který počnám formovat mentalitu moderního člověka. **Ideály budoucnos- ti jsou:**

1. srovnání extrémů
2. přemození národnosti specifikace
3. dokonalé přimknutí k aktuální konstruktivní estetice.

Wilém Santholzer: z chytaně sbírky »Krása matematiky a stroje«.

Dem Andenken Iljitsch Lenins. Vítězslav Nezval.

Zeugen von Zeiten waren wir da Dynastien anssterben und alle Nächte glichen einander wie Nonnen wachend um einen Katafalk

Oh der aufbrechenden Blüten! Oh der magischen Lichter an den Fronten wo das Blau exotisch war und die Augen blau waren wie ein Taschentuch

Der kaiserliche Katafalk auf den Zinnen wie ein Bild des toten Jerusalem und ihr zimmeret euch nachte Kreuze wie Gärtner

Damals entschlossen wir uns ein Feuerwerk abzubrennen Die Granaten plätzen in den Schädeln der Krönungskleinodien die Geschichte hat aufgehört zu existieren

Wir haben den Katafalk angezündet In der Stille der Promenaden brennen Barrikaden Damals kam er zur Welt der moderne Dionisos unter dem Klang der Purpurorgel von Moskau

Zeugen von Zeiten waren wir da Dynastien aussterben und durch einen einzigen König brachen die Kaiserreiche zusammen wie Städte bei Erdbeben

Bis man sich dieser Tage erinnern wird wird man begreifen was das ist Krieg wird man den Zauber der Revolution begreifen und die phantasmagorischen Dichter

Dann werdet ihr Ausschnitte von Flngblättern lesen und Lenin bewundern dann werdet ihr diesen Tag beweinen im Kalendarium des nächsten Zeitalters

Die verbrannten Raine werden auflammen und die Stadt wird wieder beginnen sich zu bevölkern Werkelmenner fahrende Ritter und Wahrsagerinnen in eurem künftigen Zeitalter

Zeugen von Zeiten waren wir in hundert Jahren fasst ihr's nicht mehr so dann wird man den Zauber der Revolution bekreifen unsere Gräber hier und die Jongleure des Radio

Aus dem Tschechischen übertragen von K. L. Reimer.

Laciná:

Nápady.

1. Máme v Praze tolik literárních barů. Proč se některý nejméně Jar KOCHBA?

2. Davové scény v »Novém Městě« hrálo veškeró nár.-demokratické dělnictvo. Proto asi působily tak mohutně.

3. Kalista přije pořád o barvách — a přece jsou jeho verše bezbarvé.

4. SOKOL otevřel Tyršův Dům, palác, který konzervoval. Jest tedy Soko! otevřeně konservativní. Je-li konserva děle otevřena, je to činit.

v. Šklovskij:

Z knihy »Tah šachovým koněm«.

Vezmeme-li samovar za nohy, můžeme jím zatlou- kati hřebíky, ale to není jeho pravé poslání.

Viděl jsem válku a sám jsem topil v kamnech pía- nem v Stanislavově a páčil jsem na ohništější koberec, polévaie je postním olejem, když jsem byl uzavřen v kur- distanských horách. Nyní topím v kamnech knihami. Zním zákony války a chápu, jestliže ona transformovala věci podle svého, někdy přetvořující člověka v 60 kg ma- sa s polovinou člověčiny, nebo koberec v surogát pop- palovace.

Avšak nelze se dívat na samovar se stanoviska výhodnějšího zatloutání hřebíků, nebo psáti knihy, tak aby lépe hořely. Válka — nouze — transformuje věci podle svého, ale na starou věc se dívá jako na pouhý ma- teriál a to je hrozné, ale poctivé, leč změnit poslání věci, otevírat lžičkou dveře, holiť se šídlem a ujišťovati pač, že vše je v pořádku, to není poctivé.

Takové myšlenky mi připadají již měsíc od té do- by, kdy jsem si přečetl v »Pravdě« program propagandy pomoci hudby.

Tvůrce hudebního programu se vši lehkavážností učiní krok a klade naproti buržoasní hudbě nikoli prole- tářskou hudbu, nýbrž hudbu složenou k revolučnímu su- jetu. To je logicky nesprávné, s tím nestojí za to věsti spor, to je nutno prostě opravovati jako žákovskou práci. Zde byl ponechán stranou princip jediného podkladu. A počíná se zatloutání hřebíků samovarem.

Ano, soudruzi, existuje hudba na revoluční text a samovar má válku a je poněkud pevný, ale toho není dost, aby se zařadil mezi kladiva?

Běda! Totéž se děje v malířství: umělci věnují své síly plakátům, prostě plakátům, dokonce nikoli umění plakátů.

Nebudu hájiti umění ve jménu umění, budu hájiti propagandu ve jménu propagandy.

Carská vláda dovedla vložit do všechno své car- ské razítka: vrazila je na všechny knoflíky a ťřady.



Jiří Voskovec: Černá a bílá

Deset let jsem ráno, každé ráno zpíval ve škole ve stáde druhých dětí: »Smiluj se, Hospodine, nad námi«. A nyní a dokonce dříve před skončením gymnasia ne- mohl bych přefíkati tuto modlitbu bez chyby, dovedl bych jí jen zazpívat.

Agitace, rozlítá ve vzduchu, agitace, kterou je na- nájena voda Něvy, přestává se pocífovati. Vytvoří se proti ní jakási očkování, jakási imunita.

Agitace v opeře, biografu, výstavě je bezúčelná — sní sebe samu.

Ve jménu agitace, odstraňte agitaci z umění.

Prostota norského lyžařského oděvu a jeho ladnost při svižnosti skoku, bleskurýchých telemarků a nepřekonatelně elegantních obrátů. Lyžařův oděv a bílé ticho horských srázů. Biomechanika lyžařského skoku. Účelná volnost dimensí oděvu, podporující náhla a prudká gesta.

POTÁPĚCKÝ SKAFANDR, klesající z paluby podmořského člunu do hlubin, působí sugestivně estetickým dojmem. Jeho konstrukce basiruje na účelnosti a hydrostatických zákonech. Tlak deseti tisíců kilogramů na potápěčův oděv! Horentní sumy tlaků ve velkých mořských hloubkách. V estetice skafandru odráží se jeho spolehlivost.

Čistá konstruktivní krása technických a stavitelských výplodů nadcházející matematice epochy lidstva jest ideální basí pro **BUDOUCÍ ODEVY TĚHOZ ZÁKLADNÍHO RÁZU OD PÓLU K PÓLU.** Povrch matematickými prostorem rotující zeměkoule nebude znešvarován kroji Tyroláků. T. zv. krása národních krojů zaniká industrialisací a modernisováním venkova. Velkoměsto a praktický život právem pro ni nemá pochopení. Nevyhovuje prostě jich účelům. Standardně vyrobená laciná kravata předměstského individua přimyká se ku století elektřiny a létadel rozhodně dokonaleji, než neúčelnými a neestetickými detaily přečpaný národní kroj. Opovrhovaný vesk velkoměstského předměstí, **protožatého křivkami kolejnič a mijeňného expresními lokomotivami** — domínuje nad pohybnou estetikou venkova, zastaralé folkloristiky. Jest to vkus elastický, sice vesměs chybný, ale nekonservativní a usilující o přijatelnost do rámce velkoměsta, hraničícího s letišti.

Z Pathé-Revue a Gaumont-Journalů známé kvality »estetičnosti« oděvů, uniforem a livřejů u přiležitosti nějakých pompěšních slavností zfilmovaných. Moderně cítili člověk táže se sám sebe před filmem, jak něco tak nevkusně vyhlížejícího v některé, jinak konstruktivní estetiku hojně zásobené, — cíží zemi jest uskutečnitelno. Gaumontův film promítá za sebou:

Zkoušení nového velkoletadla

U Issy les Moulineaux

Přehled noviněk pařížského mode-salonu.

Skok z nejčistších konsonancí linií nevidané konstrukce plně překvapujícího účelnosti do stupidně vyhlížejícího chimerického **pěle-měle** nákladných ženských rob. Diametralita: **kroj cowboyů**, byt v lečeems přehnaný, jest něco, co bylo vytvořeno eksklusivně pro jízdu na koni — **oděv parkového jezce evropského.**

Efemernost současné ženské mody jest dostatečně známa. Až na některé výjimky propaguje vesměs výrobky uměleckého průmyslu, o jejich neestetičnosti bylo sneseno již dostatek důkazů.

V současné chaosu oděvů a přes veskeré pohybné modní epidemie, které na několik měsíců zachvacují velkoměsta a odtud více méně intenzivně pronikají i na venek, vzdaluje se přece jen lidský vkus neúčelnosti a banality. Jest to blahodárný vliv účelné krásy produktů přesných konstrukcí na poli technickém, který počnám formovat mentalitu moderního člověka. **Ideály budoucnosti jsou:**

1. srovnání extrémů
2. přeměnění národnosti specifikace
3. dokonalé přimknutí k aktuální konstruktivní estetice.

Vilém Santholzer: Z chytané sbírky »Krásá matematiky a stroje«.

Dem Andenken Iljitsch Lenins.

Vítězslav Nezval.

Zeugen von Zeiten waren wir da Dynastien aussterben und alle Nächte gleichen einander wie Nonnen wachend um einen Katafalk

Oh der aufbrechenden Blüten!
Oh der magischen Lichter an den Fronten
wo das Blau exotisch war
und die Augen blau waren wie ein Taschentuch

Der kaiserliche Katafalk auf den Zinnen
wie ein Bild des toten Jerusalem
und ihr zimmeret euch nachte Kreuze
wie Gärtner

Damals entschlossen wir uns ein Feuerwerk abzubrennen
Die Granaten plätzen in den Schädeln der Krönungskleinodien die Geschichte hat aufgehört zu existieren

Wir haben den Katafalk angezündet
In der Stille der Promenaden brennen Barrikaden
Damals kam er zur Welt der moderne Dionisos
unter dem Klang der Purpurorgel von Moskau

Zeugen von Zeiten waren wir da Dynastien aussterben und durch einen einzigen König brachen die Kaiserreiche zusammen wie Städte bei Erdbeben

Bis man sich dieser Tage erinnern wird
wird man begreifen was das ist Krieg
wird man den Zauber der Revolution begreifen
und die phantasmagorischen Dichter

Dann werdet ihr Ausschnitte von Flingblättern lesen
und Lenin bewundern
dann werdet ihr diesen Tag beweinen
im Kalendarium des nächsten Zeitalters

Die verbrannten Raine werden auflammen
und die Stadt wird wieder beginnen sich zu bevölkern
Werkelmannen fahrende Ritter und Wahrsagerinnen
in euren künftigen Zeitalter

Zeugen von Zeiten waren wir
in hundert Jahren fasst ihr's nicht mehr so
dann wird man den Zauber der Revolution bekreifen unsere Gräber hier
und die Jongleure des Radio

Aus dem Tschechischen übertragen von K. L. Reiner.

Lacina:

Nápady.

1. Máme v Praze tolik literárních barů. Proč se některý nejméně BAR KOCHBA?
2. Davové scény v »Novém Městě« hrálo velké ro nár.-demokratické dělnictvo. Proto asi působily tak mohutně.
3. Kalista píše pořád o barvách — a přece jsou jeho verše bezbarvé.
4. SOKOL otevřel Tyršův Dům, palác, který konservoval. Jest tedy Sokol otevřeně konservativní. Je-li konserva děle otevřena, je to čířit.

v. Šklovskij:

Z knihy »Tah šachovým koněm«.

Vezmeme-li samovar za nohy, můžeme jím zatloukati hřebíky, ale to není jeho právě poslání.

Vídel jsem válku a sám jsem topil v kamnech pianem v Stanislavově a páčil jsem na ohništičky koberece, poléval je postním olejem, když jsem byl uzavřen v kurdistanských horách. Nyní topím v kamnech knihami. Znam zákony války a chápu, jestliže ona transformovala věci podle svého, někdy přetvořuje člověka v 60 kg masa s polovinou člověčiny, nebo koberec v surogát popalovace.

Avšak nelze se dívat na samovar se stanoviska výhodnějšího zatloukání hřebíků, nebo psání knihy, tak aby lépe hořely. Válka — nouze — transformuje věci podle svého, ale na starou věc se dívá jako na pouhý materiál a to je hrozné, ale poctivé, leč změnití poslání věci, otevíratí lžičkou dveře, holiti se šídlem a ujišťovati pač, že vše je v pořádku, to není poctivé.

Takové myšlenky mi připadají již měsíc od té doby, kdy jsem si přečetl v »Pravdě« program propagandy pomoci hudby.

Tvůrce hudebního programu se vši lehkovážností učiní krok a klade naproti buržoasní hudbě nikoli proletářskou hudbu, nýbrž hudbu složenou k revolučnímu subjektu. To je logicky nesprávné, s tím nestojí za to věsti spor, to je nutno prostě opravovati jako žakovskou práci. Zde byl ponechán stranou princip jediného podkladu. A počíná se zatloukání hřebíků samovarem.

Ano, soudruzi, existuje hudba na revoluční text a samovar má váhu a je poněkud pevný, ale toho není dost, aby se zařadil mezi skladiva?

Běda! Totéž se děje v malířství: umělci věnují své síly plakátům, prostě plakátům, dokonce nikoli umění plakátů.

Nebudu hájiti umění ve jménu umění, budu hájiti propagandu ve jménu propagandy.

CarSKá vláda dovedla vložití na všechno své carSKé razítko: vrazila je na všechny knoflíky a řůady.



Jiří Voskovec: Černá a bílá

Deset let jsem ráno, každé ráno zpíval ve škole ve stáde druhých dětí: »Smiluj se, Hospodine, nad námi«. A nyní a dokonce dříve před skončením gymnasia nemohl bych přefíkatí tuto modlitbu bez chyby, dovedl bych jí jen zazpívat.

Agitace, rozlítá ve vzduchu, agitace, kterou je nánájena voda Nėvy, přestává se pocířovatí. Vytvoří se proti ní jakási očkování, jakási imunita.

Agitace v opeře, biografiu, výstavě je bezúčelná — sní sebe samu.

Ve jménu agitace, odstraňte agitaci z umění.

O MODERNÍ TYPOGRAFII.

Moderní básnická koncepce s charakterem naprosto revoluční, první objevila zaostalost současné typografie a dala tušit, v čem spočívati budou základy

typografie moderní.

Bylo okamžité zřetno, že jde tu o naprosto revoluci v tomto oboru, revoluci, která je živěna hlavně novodobou poezií, obrazovou básní.

Staré formy typografické jsou absolutně nemožným interpretem novodobé poezie, která stále více dokazuje svou vnitřní souvislost s typografií, souvislost, v níž tato nevykonává jen úlohu nudného tlumočnicka, ale stává se

živým a produktivním výrazem žitého a produktivního.

Způsob sazby až dosud byl zastaralý, mohly se jím tisknoutí středověké hanočianly a jiné národní listiny, avšak dnes čtí básničky, vědecký technický (atd.) text, jest nutno naláží způsob, jímž lze vyjádřiti nové myšlenky způsobem novým. Vyjádřiti: včestupnění, sestupnění (jako pojem!), přehlednost, chronolog. současnost,

přesnost,

spočívající v mat. znaměních a geometrických útveřech. (Odsunutí slova na druhorádé místo.) Básnická typografie usluje naláží formu jakési **polyfonie typografické**, mohu-li se tak vyjádřiti.

Až dosud ubíhala řádka knihy jako nič, čtenáři bylo jí sledovati až do konce. Občas ! ? — , pravidelné čárka.

Nám, kteří jsme vychováni pohádkovými objemy a možnostmi našeho století, toto nemůže stačit. Je nutno učinit typografií sdělnější, bezprostřednější, **optickým zážitkem**, výtvarnou kompozicí, zdůrazňující a ilustrující vyslovené slovo.

Dáti typografii životnou funkci.

Typografická kompozice musí vyjádřiti zážitek **bezprostředně** (ne deskriptivně) a konkrétně.

Technika: Různost typů, využití jich velikosti, sčazení řádek do možných dimensí-kombinace polštěně i nepo, tištěné plochy atd.

Typografický obraz.

Je zřejmo, že nestačí zde pouhá reforma v tomto směru, ale že nutno prověsti důsledně revoluci, která by typografií postavila na **naprosto novou basí a dala jí novou funkci.**

S tím spojena je i otázka materiálu. Rozšíření typ. kasy! Typy písem musí býti řešeny na základě **geometrickém**, taktžé tiskové útvaru. Tento materiál je pak tvárnější a schopnější k vytváření obrazů typografických. (Kvadrilínkové ornamenty a jiné pod. nedocházeti typografické, tak často se objevují v tak zv. bibliofilských knihách, nemohou býti k potřebě) **Naláží čistě tvary, konstruktivní typy !** které působí plošně, plasticky a geometricky.

nikoli { xylografie } ale fotografie
 { zinografie }
 { litografie }

Tato se stává stále více pro mod. typografií nezbytnější. Působí opravdově, je naprosto sdělná a pochopitelná (noviny, prospekty atd.). Poslední objevy v průmyslu grafickém předpokládají naprosto spolepůsobnost fotografie, ba dokonce od ní vycházejí.

T
Y
P
O
G
R
A
F
I
E

novinářská = rychlost a rozmanitost, přehlednost, chronolog., sestavení zpráv, fotografie, sloupce číslic atd.

plakátová = různost typů a velikostí překvapivosti, výbustnosti, aktivita řádkových figur, polštěných a nepo-tištěných ploch atd.

knížní = fotomontáž, typografická akrobatika, splynutí typů s obsahem textu, vyjádření času, dějovosti atd., představa větění v typografický obraz.

Vilém Nový.

Moderní sloh.

Elie Faure.

(Z poslední kapitoly L'histoire de l'Art.)

Určité je tu nové jaro pro lidstvo. Jaro tragické, jako všechna jara, kdy vražda a vášeň sílí a násobí energii plodnosti, vidím v těch bloudících hodnotách, v tomto mlhavém malířství, kde formy vlekou zmateně sebou svůj základ a nedostihnou prostoru, dokud se tento základ nezmocní forem, aby přijal jejich echo, což jako vzácnou geseň. Naše vzpomínky na indické umění, na Tintoretův ráj, na celé dílo Rubensovo, mythos o evoluci, velká hudba, která získala naši lásku, Do-stojevský, Nietzsche, Whitman, podstata a neobratná výstavba Cézannova; malebná symfonie vydobytá Renoirem, to vše znamená příchod nějaké velké neznámé shody, v těch způsobech, jejich primitivní výzvou jsou ony rozpřálené formy, které se snaží sčednotit se. Obrožuje se vesmír výkvy výtvárné hodnoty odpovídají neúčelnosti vědy, základní neurčitosti života, kterou nám odhalil biologové. Ať cokoliv prohlašuje o tom nějaká přechodná škola — jako každá škola, která se sama respektuje, — malířství si zachovává za oblast prostor a nemůže tuto oblast opustiti. Avšak důležitost pozvolna vzrůstající, kterou příkladně trvání (la durée) vplížila se potměšile do staré koncepce, kterou jsme měli o prostoru a vidíme, jak se rýsuji přísti a neurčité vztahy s nesporným důrazem.

Vyčerpán samotou, slovem, člověk vyzývá člověka, aby si vystavěti společný dům a nezaměstnati dekoratěři dávají souhlas k oběti, aby usměrnili všechny duchovní síly, k vybudování chrámu, jehož se nedočkají. Nový řád, vytvářející novou architekturu prostou a nahou, jako každý mladistvý organismus, zničí dekoraci anebo jí přemění takovým způsobem, že všechny dnešní pokusy nemohou nám ničeho říci o formě, kterou na se vezme. Všecky věci, které jsme viděli od 20 let uskutečnění, nejsou než symptomy. Symptomy obnovy, symptomy koncentrace. Nejistfetejnější je vzrůst ducha spolčování a odud asi vzejde sociální armatura. Válka je neukrětější, Ale snad také neúčinnější zjev, který nás domílí, abychom pohlédli sobě tváří v tvář a abychom pohlédli také do svého nitra. V jádre záleží na tom málo, jestliže velký počet těch, kdož pocířují všeobecnou potřebu společného života, žádá od mrtvých politikých konstrukcí tajemství nového řádu. Symptom. Je také symptomem, a jediným s nejdůležitějšími, ono úsilí honzverného Německa projevující se po třetinu století, aby uvedlo trojí hegemonii, vojenskou, průmyslovou a intelektuální do společného rámce architektuonického úmyslného slovu, jehož prostota je naučená a jenž našlřaji všechny své prvky

obraz



Štyrský

OBRAZ — živou reklamou a projektem nového světa a života
— produkt života

VŠE OSTATNÍ = KÝČ!

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

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

Požadavek: obraz musí být aktivní

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

*Nenávídím obrazy jako snoby, jež je kupují z touhy po jedinečnosti, aby mezi 4 stěnami estétského příbytku originál — unikát
obraz není jen obrazem!!* *vzýchali před nimi v lenoškách (à la Matisse!). Obraz visící na stěně v uzavřeném prostoru, jalová dekorace, pro nic a za nic, nic nedělá, nic nechce, nic neříká, nežije.*

Teige:

BUĎ PLAKÁTEM!
reklamou a projektem nového světa

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

— tvořením nových, krásnějších, užitečnějších forem a hodnot života

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

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

PROPAGACE

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

Goll: Chapliniada (kino). — Černík: Rádosti elektrického století. — Nezval: Rozumnost bezhlavé veselosti.
— Krejcar: Amerikanismus. — Bírot: Poesie pleneru. — Teige: Paříž. — Seifert: Paříž. — Picasso-Seurat: Cirkus.
III. internacionála. — Film (Variété, Cirkus)

Reklama: idej
knih
revoluce
akcí a atrakcí

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

OBRAZ

stavět
kladná činnost
objektivní

bourat
záporná činnost
osobní

ŽURNALISTICKÁ KARIKATURA REVOLUČNÍ ničí, bičuje, nenávidí.

FORMA: diktována účelem: stručná, přesná, srozumitelná, zábavná, přehledná, konstruktivní, prostá; žádná dekorace, ornament, titěrnost, literatura, psychologie, mystika

K r á s a b e z d u š e

NÁVRH NOVÉ ZEMĚKOULE

obraz = konstruktivní báseň krás světa

NE: reprodukce, záplatování, imitace, restaurace, idyllisování, sentimentalizování. Písmo v obraze má svůj praktický smysl. (Plakát!) Mluví. Jaký ostatně je jiný smysl písma? U kubistů litery jen dekorovaly plochu svou moderní výrazností.

Projekt nového světa může vypracovati toliko **NOVÝ ČLOVĚK** programové práce krajně reelní, že musí i dobrou podvědomou práci potírat jako nespolehlivou

Práce - toť program

Obraz vykonává svou funkci v životě jako každý jiný produkt lidské práce.

Obraz — výrobek života pro konsumenta, enž slove svět.

Obraz — nebude nadále rozmnožovat bídu, ubohost, zoufalství, zpodobovat tíživé nedostatky dnešní doby, sociální křivdy, břich kapitálu, předměstské atmosféry.

Obraz — sociální bída nikomu nepomůže, je vyráběn z nemožoucnosti vytvořit energickou revoluci nové řády, nový svět.

Obraz je produktem doby. Obraz není reprodukci doby. Dobu zobrazí foto, film, obrázkové časopisy atd.

FOTO: objektivní pravda a průkazná jasnost nade všechny pochybnosti. Foto zabíla kýč (díky!) ale nezabíla obraz! Uspíšila vývojové vyjasnění výtvarnictví.

Foto: dokument doby a krás tohoto světa. **Obraz:** projekt a tvorba nových krás, nových hodnot, malovaný portrét s nimi nemůže konkurovat ani „pro indiv. pojetí + nitro umělce“. (vlastnosti kyčafů, fráze). Foto schopno ohromného technického vývoje (rozměry, barva, jasnost, rychlost). Barevný Gauguin — 0 proti dokonalé barevné foto z trópa.

Foto uskutečnilo sny starých mistrů od pradávna — proč se jim ještě dnes pošetilci obdivují? — protože jejich malířský ideál nebyl než imitací reprodukcí. Ilusionismus.

NOVÉ TVARY UMĚNÍ DNES A DENNĚ VZNIKAJÍCÍ

nejkrásnější báseň: telegram a foto — úspornost, pravda, stručnost.

Viděli jste ve filmu státi u moře Pickfordovou, pomalu otáčela hlavu a dlouze a nvyě dívala se svýma jasnýma očima na nás — t. j. na několik set, několik tisíc lidí — **MONO LIŠO** — nemůžeš konkurovat!

Přirozeně, že malíři a la Nejedlý & Beneš a celé zástupy jiných bojují proti moderně, jež se na ně řítí jako lavina; marně, nemají dosti síly, aby dovedli najítí pevné a vhodné místo pro sebe a svou práci v dnešním světě — jsou zcela zbyteční parasiti. Foto je dokonalejším vyprávěčem než onl.

Umění minulostí	Umění přítomnosti	
Reprodukce světa a života	a) Foto Reprodukce světa a života. dokonalejší, poučatější	b) výtvarnictví a poesie projekt nového života nové krásy nové hodnoty

Nenávidíme galerii, kde po staletí plesnivi obrazy (věčná paměť). Zdraví světa a jeho mládež závisí na faktu, že vše se spotřebuje a nahradí novým. Proto svět nestárne, každou hodinou je mladší a krásnější. Kdyby nebylo historismu byl by svět o několik století mladší.

TRADICE: staří mistři pozorovali historická díla, aby viděli, jak nemají malovat. Moderní malíř rovněž, nebo ještě lépe: vůbec si jich nevšimá.

NEKONSERVUJME MRTVÉ!

ODSTRAŇTE MRTVOLY, NEBOŤ ZAPÁCHAJÍ!

Pokrok a vývoj: nic nebude nemožného, věci reelné projekty uskutečnitelné, vzdálenost = relativní. Pro smutné milence vypěstujeme černé růže. Naše projekty nebudou horečné sny, utopie, ale budou reelné poetické.

POZOR!

Nutnost rozlišování. Co z dnešního světa je základem nového? Obraz se zrodí z přemýšlení, konstruování a kombinování reelních elementů a myšlenek a nebude povrchním nadšeným pohledem. Epigoni rozmnožovali, špatně vyráběli. Přichází na jejich místo stroj + mechanická reprodukce. Bude méně obrazů a více mechanických reprodukcí.

MILUJTE NOVÉ OBRAZY

Květen 1923.

Bezpředmětné kompozice, studující čisté tvary a jejich vzájemné vztahy, jsou zcestným důsledkem kubismu: Mondrian, Doesburg, suprematismus a pod. jsou v nebezpečí dekorativismu.

Problém nového obrazu? Bude ještě obrazem? Zajisté ne věčně. Obraz je buď plátem, veřejné umění jako kino, sport, turistika — jeho místem je ulice; nebo je poesíí, čisté výtvarnou poesíí, bez literatury — pak jeho místem je kniha, kniha reprodukcí, jako kniha básní. Nikdy není správné nalepiti jej na zeď pokoje. Tradiční zarámovaný obraz menší je opuštěn a pozbývá faktické funkčnosti.

Básnictví znaveno Marinettim pout syntaxe, interpunkce atd. přijalo v Apollinaireových ideogramech formu optickou, grafickou. Báseň se kdysi zpívala, nyní se čte. Recitace stává se nesmyslem a ekonomie básnického výrazu je především optická, výtvarná, typografická, ne fonetická a onomatopoická.

Báseň se čte jako moderní obraz.

Moderní obraz se čte jako báseň.

Sochařství bylo odmítnuto moderní architekturou: zbývá jen kabinetní plastika, která však se přiči modernímu estetickému citu. Archipenko a Laurens snažili se převést ji v malbu, obohatiti obrazovými elementy — skulpturální malířství. Lipchitz tvoří z ní formovou architekturu monumentální. Plastika v dosavadních svých druzích vymřela, jako vymřely fresky, mozaiky, jako zkomírá román, drama, jako vadne tradiční koncepce obrazů.

Stojíme před logickým důsledkem: fuse moderní malby s moderní poesíí. Umění je jedno, a to poesie. Uvidíte (v z. čísle „Disku“) **OBRAZOVÉ BÁSNĚ**, které jsou řešením problémů, společných malbě a poesii. Tato fuse pravděpodobně vyvolá dříve či později likvidaci, třeba pozvolnou, tradičních způsobů malířských a básnických. Obrazové básně jsou zcela konformní aktuálním požadavkům. Mechanická reprodukce umožňuje knižní formu obrazu. Bude nutno vydávat knihy obrazových básní. Mechanická reprodukce obstará zlidovění umění ve velkém a bezpečně. Tisk je prostředníkem mezi uměleckou produkcí a diváky, ne musea a výstavy. Starý typ výstav je na vymření, příliš se podobá galerijnímu mausoleu. Moderní výstava musí být bazarem (veletrh, světová výstava) moderní produkce, manifestací elektri-

ckého, strojevého století. Mechanická reprodukce a tisk učiní posléze zbytečnými originály, vždyť přece rukopisy házíme po očištění do koše.

Konstruktivismus

Architektura dneška, řízená směrnicemi puristické estetiky, je konstruktivistická, je stavebním, ne dekorativním a aplikovaným uměním. Z moderních konstrukcí a materiálů (beton, sklo, železo), podřízených zákonům ekonomie a účelnosti, vytěžíla soulad dispoic, harmonii proporcí, vyzněnou poetickou krásu, hodnou své doby.

Poesismus

Malířství i básnictví, druhy ideologické, dospělo, zásluhou kubismu, k čisté poesii. Vzniká **OBRAZOVÁ POESIE**.

Umění bioskopické

Biomechanika je jedinou dramatickou podívanou dneška. Sport, kino.

Nové umění přestává býti uměním. Rodí se nové oblasti a POESIE rozšiřuje své hranice, vystupuje z běhů a spájí se s mnohotvárným moderním životem globu.

st a v b a

Mea v. d. Robe

Neznáme formových problémů. Pro nás jsou jen stavební problémy.

Forma není cílem, ale výsledkem naší práce. Není formy o sobě.

Opravdové formové úsilí je podmíněno, stíslé s úkolem a jest nejelementárnějším výrazem jeho řešení.

Forma jako cíl, toť formalismus a ten odmítáme. Právě tak neusilujeme o styl.

Také vůle k slohu je formalistická.

Máme jiné starosti.

Jde nám o to, zbaviti stavitelství estetického spekulativismu a učiniti mu úkolem to, co je má výhradně zaměstnávat, t. j.

st a v b a

(Se svolením revue „GG“)

NOVÉ TECHNIKY V BÁSNICKÉM ŘEMESLE.

Bedřich Václavěk.

Rychlost hmotného vývoje učinila z naší doby pravý opak rovnováhy a klidu. Změnila mentalitu člověka: Před 50ti lety ještě byl člověk uzavřen v nejbližším okolí. Dnes jest drahami, auty, velkým informačním tiskem, telegrafii a telefonií bez drátů, fonokinematografií v denním styku s celým světem.

Básník před 30ti lety

před očima: chiméry;

jeho mentalita:

exklusivnost
vnitřní prázdnota
rozkošnická nečinnost
nestálost

Básník dnes

před očima:

skutečnosti doby:

positivní a tvrdé,
matematické,
vědecké,
rapidně produkující,
doby zázraků lidských,
revoluční,
vytvářející novou societu

jeho mentalita:

zrychlený rytmus,
civilnost,
aktivnost,
spontánnost,
smysl pro odvahu,
metodičnost,
statečnost,
nespoutaná básnivost.

Rodí se: VĚDOMÍ VŠEPŘÍTOMNOSTI SVĚTOVÉ

(synchronism obrazů, barev, zvuků, ideí i sil, událostí, myšlenek
snu i skutečnosti
celého současného světa.)

LYRISM především směřuje k ostrému výrazu moderního světa. Nechce je poskytovat jednostranně, postupně, nýbrž v jeho současné mnohosti synoptické se všemi jeho vztahy, kontrasty a analogiemi. Básník vyšel z temnot dekadentních a ponořil se do ostrého světla moderního světa.

Technika: nutnost dobré, montérské práce.

Technika povozu: technice avionů = technika staré básně: technice nové.
Místo trakaře sidocar, místo kamene beton, místo unisona polyfonní hudba,
místo hudby verše — obraz verše.

Věda o komposici

Způsoby výroby mění se rychle. Stejně i technika průmyslu, obchodu, řemesel, včetně básnického. Nový básník podává prudký, mocný obraz doby

NOVÝMI PROSTŘEDKY SVÉHO ŘEMESLA.

Novou řečí. Nová látka — nová technika. **Novou technikou.**

Věnujme zde tichou vzpomínku všem poctivě
a dobře pracujícím. Bez nich
by nebylo
Nového světa.

ŘEČ má všechny přednosti a vady lidských vynálezů.

Nemá hodnoty sama o sobě. Je nástrojem básnického řemesla. Milujeme nejnovější patenty. Řeč není nikdy na výši doby. Jest sbírkou materiálu starého nebo právě stárnoucího.

Nerozumíme starým knihám

jako nerozumíme starým lidem a počáteční větě bible, protože kategorie jejich řeči se neshodují s našim poznáním a čtením.

Myslíme a žijeme samostatně.

Nové myšlení znamená vždy opuštění tradiční řeči. Obohacení řeči. ŘEČ vznikla metaforami a roste jimi: když básnická fantazie doplňuje a oživuje slova.

SLOVO stárne

гъ панъ = „náčelník kraje“; — стѣс. hpán — pán = „člen vyšší šlechty“. Dnes každý pobuda — zítra bude toto slovo snad již nadávkou.

Slovo vzniklo vyřčením básnické hlavy (ne hlavy básníka.) Jakožto metafora znamená něco, často poměrně rozumného proti vymírajícímu rodu slov. V druhém období stává se šosákem. V třetím je šosáctvím zcela vylouženo, vybledne a zchází v nadávku.

Proto má každá doba svůj vlastní výsek řeči, jehož užívá k básnickým účelům. Napodobitelé ovšem užívají metafor starých. Básníci z druhé ruky ve středověku hotovili básně, sestavené

z kombinací Vergiliových slov, doinnávajíce se, že tvoří božské básně. Dnes o věcech zcela moderních píše řečí Vrchlického, Březiny, Sovy nebo Wolkera. Tím dosahují opaku poesie.

Básník tvoří metaforu ze své představy nynější a ze své duševní činnosti individuální; z nejpřtommnější nálady své a svého okolí. Záplava napodobitelů dnes však užívá citových metafor, jež už zchátraly, nevyvolávají žádoucí nálady a žijí jako nepoetické fráze. **Novotáři! Darujte nám své „nebásnické“ metafory, abychom na nich dorůstali k nové citovosti!**

Slova se automatizují a nelze se jimi již sdělovati. Nová metafora, jež je nahrazuje, ješ vytvářena vědomě.


SLOVO *roste*

1. Posita (t. j. statio) - (Posta ital.) -



kůl u římské silnice

ukryt
pro spřežení
drkotající
kocábky
postilionů

Pošta telegramy	A u l i o b u s y	známky pneumatická pošta vzduchová doprava listovní listonos ministerstvo
		
balky		

Kdysi:

2. střec. scholē = zahálka
prázdný čas
nuda

Potom:

palaistra
gymnasion

kalokagathia

Později

Humanismus
Universitas
litterarum
kanon
vesnické školy

Dnes:

Ministerstvo Profesori
Škola
Budovy, Lidovýchova, Pedo-
psychologie
Komunistická universita

Básnická řeč dneška se teprve musí vytvořiti. Slova, jež před 30 lety rušila, působí dnes poeticky. Básnická řeč z doby obrozenské působí dnes humoristicky. K tomu je nutno s povrchu řeči převzdělané a zeškoláctělé pohřžiti se do barevných hlubin Řeči.

Rozlom dnešní řeči:

1. Šílená řeč, jež se nabažila býti mezi lidmi, provázeti jejich bídu a prostou radost. Odloučena od lidské nuzoty, nad lidmi, slouží přejemným duchovým potřebám.

2. **Reservoár** obrody: řeč lidu, techniky, **internacionální poklad slovní**, prostá řeč denního života.

Básník včerejška lopotí se, aby naléval slova do zkosnatělých forem, a je spokojen, dá-li to míru dobře nvaženou — i když to neevokuje žádných emocí u čtenáře.

Velikým básníkem dneška je ten, jenž nové představy vědecké, nové emoce civilisovaného člověka, nové vědomí kosmogonické dovede přetaviti do takových slov, že se - vzata z Reservoáru — stanou slovy řeči poetické.

Rychlý hmotný vývoj a nepřehledný styk posledních 50 ti let přinesl takový příliv pojmů, že nestačí k vyjádření nových duševních stavů vnitřní, významová proměna slova. (jak vzrostla hodina od pojmu hora, jenž namahavě stoupá do hor, k pojmu železničáře v expresu!) Vznikají nová, mechanicky skládaná slova: Českomoravská Kolben. Komintern. Hapag. Glaypolitprosvět.

Hlubokou změnu, kterou působ změna základů všech umění - výrobní techniky - prodělávají techniky všech umění. Básnictví ji prodělává ve slověch a ve výrazu.

O NOVOU NÁZORNOST bojoval už Marinetti zrušením syntaxe.

Poesie není spojením slov-pojmů, ale slov-zkratek pro náladu. Neboť slova v básni nepůsobí svým pojmovým obsahem, nýbrž náplní emotivní. Slovník básnický i vědecký leší se obrazy i strukturou frází. Nesměšujte! Udržte čistý tvar! Poesie nepracuje s abstrakcí, jež je druhotná, ale útočí na emotivní stránky lidské psychy, jež jsou prvotní.

ZRUŠENÍ RACIONÁLNÍ LOGIKY provedl za týmž cílem moderní básník. Nechce vyjadřovati myšlenku, jež ztrnula ve frázi, ale základní asociace, jež kotví mnohem hlouběji ve vědomí a jež jsou essentiální formou intelektuálního života. Aby se zbavila logiky, odstraňuje gramatiku a především její integrující část — interpunkci.

Nevyjadřuje emotivních stavů frází, gramaticky správnou, dokonale pochopitelnou, autonomní, ukončenou, uzavřenou jako kruh, určenou a tichou, ale obrazem skutečně viditelným, tryskající metaforou zbavenou rétorického obalu.

Nechte nás mluvit tak, aby nám rozuměl inženýr, dělník, šofér, aviatik, velkoměstský proletář! Literát nám rozumět nebude. Nemusí.

NOVÁ TECHNIKA — VISUELNÍ

obnoví lyrism.

BÁSNICKÉ SLOVO ZTRACÍ NA AKUSTICE A STÁVÁ SE VISUELNÍM.

Reč = myšlení + konvenční znaménko zvukové.
Písmo = řeč + konvenční znaménko písemné.
Písmo = myšlení + konvenční znaménka: zvukové + písemné.

Písmo je často dlouhé hodiny jedinou řečí moderního člověka. Člověk našeho století nacvičil viditelné značky pro své pojmy tak, že slyšitelné značky = slova mizí z jeho vědomí. Čtení a myšlení je spíato u něho přímo, střední článek slyšitelné řeči již nespolutupobí.

Výraz moderního básníka = myšlení + písmo.
Tvar tedy musí mít: 1. myšlení, 2. i písmo.

Přednosti písma: 1. lehčí sdělitelnost časem a prostorem; 2. možnost vyjádřit velké útvary duchové.

Politik, filosof kdysi přednášel — dnes píše. Básník zpíval. „Mistrem pěvcem“ v 16. století byl ten, kdo dovedl složití samostatný text i **nápěv**. (Uředníci skládali texty na cizí nápěvy.) **Nápěv (melodičnost) byl integrující částí básně. Dnes jest jí: obraz básně.**

Anomalie:

Kdysi: hubšáječ Homér,
koktajčel Mimesänger

Dnes: básník tisknoucí své verše či prózy
v nekonečných, stejných řádcích.

Odstraňte hrůzu z nekonečných jednotvárných stran veršů a próz.
Riskujete, že jí bude odstraňováni hlupák podtrhovááním a pokazí vaše verše.

Symbolisté užívali hudebnosti řeči za výrazový prostředek.

MODERNÍ BÁSNÍK UŽIVÁ TISKU,
protože básně nezpívá, ale píše.

Čtenář básně nevnímá sluchem, ale zrakem. Tiskový obrazec básně jest proto integrující součástí výrazových prostředků básnickových. OKO jest naším nejdokonalejším orgánem. Naše generace vrací mu primát, jež mělo ve všech velikých dobách konstrukce. Díváme se na světelné reklamy, vrhané na nebe. Čekáme na optické básně v kinu.

OKEM vnímáme svět synopticky: současnou jeho mnohost shrnujeme v jediný obraz. **SYNOPTICKÉ VIDĚNÍ SVĚTA:**

Synchronism obrazů, barev, zvuků, idejí i sil, ať pracují společně nebo bojují spolu, myšlenek a příběhů celého současného světa promítá moderní básník do grafického obrazce zkonstruovaného z mnoha typů, osnovaného na několik ploch, současně vnímatelného.

*Moderne | gong de feu
saturnale | coup de cymbales*

*Dispositifs mécaniques
symphonie d'odeurs électriques*

*orgie des sens
orgie des yeux*

Tout s'y révèle

prodigeux
anormal
cérébral
synchronique
moderne

*Poésie
intelligence*

— alternent

Nicolas Beauduin: L'Homme cosmogonique (IX. Music-Halls str. 74.)

Technika ne akustická, ale optická.

Její výhody:

Stručnost, rychlost a přesnost sdělení (= požadavky moderního člověka), výraznost, čistota linií.

NOVÁ BÁSEŇ:

pořád života ve vztazích se všemi ostatními pohyby universálního života. Odehrává se nejen v čase, ale i v prostoru. Blíží se filmu. Synoptická tabulka lyrických hodnot.

Opouštění successivních a monodických forem lyrických.

DEFINICE SLOVNÍKA:

to, co může být pojato jedním pohledem ve všech částech své celosti.

TECHNIKA:

mnohotypový synoptismus. (Nutnost nových pravidel komposice a díkce.)

Konstrukce,aylorisace výrazu, polymelodie, synoptický pluralism, polyfonická orchestrace.

VEĎME MODERNÍ SENSIBILITU

novými prostředky
k syntezě snu a skutečnosti!

Telge:

Konstruktivismus a likvidace „umění“.

Z knihy »Konstruktivismus«.

Konstruktivismus nesmí nám znamenati nějakou dočasnou estetickou a artistní modu, ale důležitou aktuální etapu vývoje lidské myšlenky a práce, pojmenování přítomné chvíle v dějinách lidstva, nejmladší nauce Evropy. Není to prázdný uzoučký umělecký ismus, jeden z těch, jež čas od času přicházejí zčeriti hladinu nudy uměleckého života, ale činorodé a živoucí, mohutné a pronikavé hnutí, které se stupňovanou intenzitou znocňuje se dnes všech civilisovaných zemí, hnutí velice obecné a zcela internacionální, zdravá směrnice veškeré produktivní práce. Triumf jeho názoru a jeho metody, všude patrný, je významný a podstatný rys naší doby. Konstruktivismus je začátkem a znamením nové architektury, nástupem nové epochy kultury a civilisace vůbec.

Heslo konstruktivismus, řeklo by se, vykládá se samo sebou, téměř filologicky a etymologicky. Od slovesa konstruovati. A tak konstruktivistické je prostě souznačné s konstruktivním. Tento výklad, jakkoliv primitivní, je ve skutečnosti pravdě ne poměrně blíž, než pojetí konstruktivismu jako nejnovějšího uměleckého ismu, jako dernier cri atelieru a výstav. Neboť při konstruktivismu nelze mysliti na umění. Považujeme-li konstruktivismus za stín přítomnosti, za pojmenování aktuální epochy kultury a civilisace, musíme zdůrazniti, že nepřináší nového formalistického systému, arriérního řádu estetického, že opouští tradiční formy, zrazuje devatero Mus klasického umění, že se odvolává k formě, jde mu o funkce, že nahrazuje umění je formalismus. Konstruktivismus je formalismus funkcionalismem. Je to reakce na uměleckou formuli z toho základního principu, že zde vůbec o umění.

Likvidace umění.

S konstruktivismem přikročujeme

k regulérní likvidaci umění.

Prohlašujeme úplný krach dosavadních odrůd tak zv. umění. Užíváme-li podnes a budeme-li snad užívati nadále slova »umění« jako pomocného termínu, nutno upozorniti, že neznámá to pro nás posvátné a vznešené umění s velkým U, krásné umění akademické, ars academica, les beaux arts, které moderní doba sesazuje z trůnu. Pro nás slovo umění pochází od slovesa uměti a jeho produktem je umělost, artefakt. Je tedy slovem,

označujícím prostě každou artifiční dokonalost a dovednost. V tomto smyslu lze mluvíti o umění stavebním, o umění průmyslovém, divadelním, filmovém právě tak, jako o umění kuchařském, básnickém, fotografickém, cestovatelském, tanečním; čeština dovoluje hovořiti o umění lékařském, počítáckém, zeměměřičském; existují knihy a příručky o umění platiti své dluhy, o umění chiro-mantickém, o umění uvázati si kravatu, o umění provdati se. Umění je prostě způsob užití určitých prostředků v určité funkci a i funkce i tyto prostředky jsou veličinami více nebo méně proměnlivými. Umění, podle Larouseova slovníku, je aplikací znalosti k realizování určitého úkolu.

Tolik na vysvětlenou, že nepřikládáme umění prážné sakrální a kulturní povznešenosti, neobklopujeme je kadidelnicovým dýmem. Zřikáme se upřímně všeho estetického fetišismu. Moderní vitalita považuje tak zv. umění za přežitek estétské mentality a futuristé v Itálii i v Rusku naplivali na oltář umění. Racionální názor bezpředsudečného konstruktivismu konstatuje, že veškeré problémy tak zv. umění jsou pro nás dnes již desaktuální, že »umění« samo je pro nás bez ceny, že je s ním konec, že »umění« a »umělci« pozbývají dnes prostě raison d'être. Degenerace dosavadních uměleckých oborů, malířství, sochařství, divadla, je tak zřejmá, že nelze ji zatajovat.

NAŠE CIVILISACE NENÍ CIVILISACÍ UMĚNÍ A RE-MESEL (L'ÉPOQUE DES ARTS ET DES MÉTIERS), ALE CIVILISACÍ STROJE (LE SIÈCLE DE LA MACHINE).

Jestliže konstruktivisté prohlásili (slovy Iljy Erenburga), že

nové umění přestane být uměním

nechtěli se dopouštěti brilantního paradoxu ani futuristického obrazoborectví. Chtěli jen konstatovat fakt, vysloviti poznatek, že totiž není v umění věčných hodnot a že dnešní umění hledí všstří svému zániku. Rozumíme-li uměním prostě produkty, které přesně odpovídají určité materiální nebo spirituální potřebě, které jsou satisfakcí člověka, celé komplexní bytosti, v tom smyslu tedy je umění věčné, byť by se jeho formy a způsoby měnily sebevice, trvá, pokud trvá lidský rod. Rozumíme-li však uměním jednotlivé obory řemesel, které de-legovaly na Parnass svých devět reprezentantek, pak nutno připustiti, že tyto obory mohou zkrachovati a býti nahrazeny jinými. Člověková potřeba bydlet a ošacovati se je patrně téměř věčná; ale z toho neplatí, že by dekorativní umění bylo věčné. Člověková potřeba básnického potěšení, spirituální zábavy, potřeba sensibility dojitmané prostřednictvím barev, tvarů, zvuků,

slov a vůle, je patrně stálá, ale z toho neplatí, že bylo by vždy jí potřeba tabulových obrazů, symfonických orchestrů a literatury. Tím spíše, jestliže živá řízeň po kráse nachází u moderního člověka svého ukojení daleko spíše jinde, uprostřed dramatu života, než u tak zv. umění. Člověk s moderní sensibilitou pociťuje nedostatečnost dosavadního umění.

Konstruktivisté nepřicházejí totiž vůbec s návrhy na nové umění, ale s plány nového světa, s programem nového života. Nerealizují jakýchkoli estetických teorií, ale tvoří nový svět. Přicházejí prostě s návrhem nové zeměkoule. Hledají rekonstruovat svět na novém základě, orientovaném k správnější sociální rovnováze. Popírají en bloc všechny klasicismy a romantismy, vse-

VOSKOVEC:



DOBROU
NOC

eký artisty a estetické je k tomu ne třeba státní úřadů, jako jasné a prozíravé intelligence. Odesílí ze zatačených mušlí, z pohledů myšleky, i ten práh vyrazili z obuvi své. Ježto minulost je mrtva a historie přestává být učitelkou, než třeba dovolávat se musea, tradice a historie. Renan správně věstil, že záhy přijde doba, kdy člověk přestane se zajímat o svou minulost. Celou historii můžeme proto zredukovat na statistiku. Je vyrozumějš z máne salchm.

Všecky moderní umělecké umění, ty nemutichadnější, hledaly své analogie v minulosti, aby dokázaly tak své oprávnění. Při trochu dobré vůle musilo se to vždy podřít. V dějinách lze nalézt vše, dějinnými příklady lze oprávnit vše. Chcete-li, naleznete kubismus, orfismus, futurismus i impresionismus u starých mistrů. A však v dějinách za každým argumentem pro vynoří se vždy zároveň argument proti a tak to ide do nekonečna. Gotický půdorys, nebo třeba San Vitale v Ravenně, mohly by se uvádat jako analogie nové architektury — a rovněž tak architektura maoasišská, ma-rocká a tibetská — její půdorys naproti tomu jsou zcela moderní. Zlikáme se tedy jednou pravdy potvrzovat moderní principy argumenty umělecko-historickými, prosím proto, že jsme se přesvědčili, že to nejsou vůbec argumenty, a že víme, jak moderní doba je podstatně nesrovnatelná s kteroukoli epochou minula.

Nastal soumrak a už je k tomu model. Oby, které dovedou vidět, inteligence, které dovedou chápat, a sensibility, které dovedou cítit, poznaly, že v oblasti tak zv. umění je více model, než skutečných hodnot. Právě tak zv. věčné hodnoty jsou možná nejsou to ve skutečnosti, jen dávná mrtvá hodnota.

Nevěřit a skeptický moderní duch nedá se osádit poverou o věčných hodnotách. Naše stoická epocha ví,

že každý lidský čin je provisoriem, že není definitivních stavů, že nic netrvá, kromě toho, co již neje. Věčnost patří kosmickým silám a my se o ni nemusíme a nemůžeme starat. Není jiné pravdy, kromě příležitostné, elementární pravdy. Základním rysem moderního ducha je skepse proti každému dogmatu, každé absolutní platnosti, každé věčné hodnotě. Naplná svou sílu, aby se neopoutal žádným předpisem, aby při každé věci nebyl pošetl všechny ostatní okolnosti a eventuality. Moderní život se stal touto skepsí tak silný a vynalézavý, jak nebyl žádný snem svou vírou. Moderní bezvěrecký duch vášnivě hlásající svou svobodu a bezpředsudečnost, má úplnou a bezvýhradnou oddanost k živému a pestřému životu přítomné vteřiny; ignoruje jakýkoliv řád, mimo tento život vládnoucí. Konstruktivisté mají v tak vyhlíží světi bez absolutních.

Racionální duch konstruktivismu je...
eký. Má o věčnosti a absolutnu dost...
VI, že nebesa považování za neznar...
všechno, protože všechno miení veskeré...
Moderní filosofie, jež zkoumá každý...
na jeho podstatné prvky, bez ohledu na zevní...
(třebas »určení), pod nímž se vyskytne, pátrají, jaké...
možnosti jsou v něm skryty, jaké jsou jeho podmínky...
musí se především tazat, čím byl, než se sá tím, čím...
jest. Kritika musla by tedy být vědou o vývoji uměle...
ckých děl. A tu poznáváme, že ani umění není ab...
solutní pravdy, když jeho duše je v ustavičném prero...
du; pojem pravdy se vůbec vynoří pojem vývoje. A...
je-li svět ve vývoji, je ve vývoji i člověk, jenž není ni...
kterak ukončenou bytostí, ale celý rozmách za dok...
nalým typem, ustavičný pokus o nového člověka. A člo...
věk jedné generace nezachuje a neutváří již jakové...
postře, jako pokolení předchá. Není věčného právní, ale

luje jeho zákonitou dokonalost. Vysvětluje i jeho skrytou a rodnou iracionalitu. Tam, kde mluvíme o matematické intuici, tam, kde vysvětlujeme krásu stroje — a krása stroje je iracionální hodnotou racionálního výrobku — poznáváme, že za racionálním hodnocením trvá existence i účinnost iracionální. Matematika, resp. geometrie byla formulována jako umění přesně uvažovat nepřesná fakta. Matematické myšlení operuje také s fikcemi, s vědomě nepravdivými závěry, které jsou dobrovolně přijímány za správné. Tato umělá správnost pochází z potlačení iracionality na nedůležitá místa. π , iracionální číslo, lze racionalisovat až na mnoho desetinných míst, ale vždy jen částečně, iracionalitu však nelze zahladit. Každý stroj s kuličkovými ložisky, každý válec má π , iracionální prvek. Kruh, základní tvar — jeho formule je iracionální. Všecka nevysvětlitelnost krásy stroje je patrně v jeho iracionalitě. A tak mohod být stroje nejen příkladem moderního, logicky pracujícího mozku, ale i moderní nervosní sensibility. Nic není nervosnějšího, než chvějící se motor.

Intervence iracionality. Intervence matematické in-

tuice. Mluvíme oproti postupu elementární a mechanické logiky o intervenci biomechanického prvku: vynálezu. Biomechanická síla lidské vynalézavosti nemůže být definována. V serií je vždy místo pro převrat: vynález je jediným nepředvídatelným nahodilým prvkem průmyslu a techniky. Každá jiná nahodilost se jím vylučuje, kde by vládla nahodilost (jako tomu bylo v tak zv. umění), nemůže se uplatnit vynález.

Estetika stroje nám tedy praví: Krásný je výrobek, jenž byl vytvořen co nejdokonaleji a nejúčelněji, s hospodárností a přesností, bez jakýchkoliv zřetelů estetických. Stroj je dílem specialisty, inženýra; nikoliv umělce. Potřebujeme specialisty. Dokonalý specialista realisuje dokonalé věci. Ale to je málo. Dovede jen zodpovědět daným potřebám, nedovede vzbudit nové potřeby. Specialista, izolovaný od ostatního života, je proto zjevem nekulturním, jenž není s to posunout vývoj ku předu. Vynálezce je specialista — moderní člověk. Biomechanický prvek vynalézavosti je vitální silou. Potřebujeme vynálezce.

Skleněná báseň.

Návrh lyrického filmu.

A. Černík.

1. Skleněný hranol, jenž se otáčí kolem svislé osy,
2. jenž se změní ve skleněný míč a
3. konečně ve skleněný kruh.
4. Ze skla se stává voda,
5. z kruhu jezero,
6. jež se počne vlnit,
7. na němž se objevují listy leknínu a květy štiky,
8. Život ve vodě; rybky,
9. v rákosí stojí štika, číhající na rybku,
10. štika pohltí rybku,
11. prudké zvlnění vody,
12. po hladině klouzá provaz,
13. jež vytahuje rybář,
14. na jeho konci štika.
15. Jezero se zvětšuje,
16. až zřítme s ohromné výšky fotografované Bodamské jezero se švýcarskými ledovci na jihu a německou rovinu na severu.
17. Parníky plují a kouří,
18. Prudce se zvětšuje bílá paluba parníku:
19. cestující,
20. kteří házejí rackům kusy housky.
21. Parník se blíží přístavu,
22. objevuje se veliký mrak,
23. prudký déšť,
24. lindavský přístav,
25. prudkým zmenšením znehybní parník i přístav,
26. objevuje se, že vše byl pouhý obrázek skleněného popelníčku, na nějž padají zrníčka cigaretového popelu,
27. další zmenšení popelníčku, objevuje se ruka držící cigaretu,
28. pak pán, jenž sedí a drží ji,
29. pak naproti němu dáma s raketou,
30. konečně, že se to odehrává na jevišti:
31. divadlo,
32. z něhož na konec zbude jen dáma s kukátkem
33. a pouhé velké kukátko.

1924.

PŘÍSTAV.

Partitura lyrického filmu.

Seifert & Teige.

MARSEILLE.

Černé plátno odclouňuje se dosti zvolna od levé k pravé. Je vidět napřed nalevo železnou věž marseilleského transbordeuru, pak jeho lávku; za ustupující clonou následuje přejíždějící přívoz; asi po 5 vteřinách je odclouňeno celé plátno a přívoz přešel na druhý břeh. (Snímek tonován černě.)

Fotografováno s lávky transbordeuru dolů: přívoz a pod lávkou vjíždí do přístavu velký parník.

Na plátně je vidět celý transbordeur i jeho okolí, fotografováno s východního nábřeží starého přístavu a pod transbordeurem vjíždí onen velký parník do přístavu. Koráb se blíží ke břehu.

Koráb fotografován zcela z blízka, (popředí). Na palubě ruch před přistáním.

Koráb přistává.

Řada korábů, jeden vedle druhého a jeden na druhém přes celé plátno. Jejich tvary zaplňují celý obraz. (Nikoliv naturalistická fotografie, ale oživená fotomontáž s proniky a přetisky, vyvážená hra černé a bílé, kompozice z geometrických lodních těles.)

Barevná kompozice, abstraktní a geometrická: černé, modré, červené a žluté pruhy a obdélníky v pohybu. Kreslený film. Přes tuto kompozici vyskakuje oranžový nápis

M · A · R · S · E · I · L · L · E.

L O Ď.

Snímek tonován sytou modří. Paluba lodi. Spouštíte kotva.

Objektiv sleduje klesající kotvu. Kotva se dotkne hladiny a mizí pod vodou.

Objektiv se naniřuje vzhůru;

Uprostřed plátna špička stožáru, šikmý stožár, fotografováno ze zdola; na jeho špičce vlaje na pozadí oblohy praporek

VLAJKA.

Barevná foto, trikolora francouzská vlaje přes celé plátno. Na pozadí nic. Náhle zmizí červený pruh praporu při žerdí, na bílém pruhu objeví se malá červená kotva, prapor přestane vlát, modrý pruh utkví ve tvaru obdélníku. Tento modrý obdélník posune se do středu a červená kotva skočí na tento modrý obdélník.

Modře tonovaný snímek: do tohoto obdélníku prokopíruje se postava námořníka s vyšitou kotvou na rameni. Námořník z profilu — pozadí černý koráb — usedá na schod a cpe si dýmku. Otáčí hlavou směrem k městu. Pohled na noční Marseille (černě tonovaný snímek).

Na černém plátně je vidět toliko spoustu porůznu rozstřechů větších i menších světel, dole čtverečkových (svítící okna), nahore světelné tečky (hvězdy). Světla začnou kroužit a asi 6 vteřin po té seskupí se rychle v nápis, v němž písmeno vyskakuje za písmenem jako při světelné reklamě

LE MATIN.

Nápis září, položen něco výše než ve středu plátna, na černém pozadí, za němž se objeví mléčná dráha vinoucí se v diagonále přes plátno pod nápisem. Po chvíli, směrem této diagonály přeletí osvětlený hydroplán.

JITRNÍ PÍSNE SVĚTA.

Světelně tonovaný snímek: U kormidla korábu čte kormidelník LE MATIN. Snímek přechází do žlutého tónu: na pozadí na obloze vychází slunce. Kormidelník cloní oči dlaní a do oblohy prokopíruje se pohled na Singapur.

Chopí se držádek kormidla a otočí jím dosti prudce od pravé k levé. Fotografován od zadu a průčelně. Souhlasně s tímto otočením překrývá sytě modrý snímek Marseillu onen pohled na Singapur, jenž pod ním zmizí.

Panorama Marseillu a přes toto panorama uprostřed kruh kormidla.

EXOTICON.

Zeleně tonovaný snímek: Řada plachetních lodí ve starém přístavě. Stahují se plachty a po laně

k stožárnímu koši vyšplhá se malý šimpans, oblečený v komediantskou vestičku s fězem na hlavě. Dospělá se až do výše stožárního koše, odkud vyskočí papoušek a obě zvířata pobíhají v rahnovi.

Prokopíruje se (modrozeleně tónovaný snímek) tropický prales, rahná se překryjí s lanami a po lanách pobíhá oblečená opička a pokřikuje papoušek. Opice utrhne kokosový ořech a hodí jej dolů.
(— zeleně tónovaný snímek): po podlaze paluby na zádi korábu se kutál kokosový ořech a spadne přes okraj do moře.

ŠROUB.

(Olivovězelený snímek.) V tom zavří lodní šroub, hladina se zvlí, šroub se zastaví, hladina se na okamžik uklidní, pak z hlubiny na povrch vyrazí zvířené a zpěněné vlny, jež se rozstříkují.

Prokopíruje se: tichá hladina jezírka s lesníky. —

Černě tónovaný snímek: krátký pohled do reje předměstského dancingu, kde tančí námořníci (asi 4 vteřiny).

SAMOTY LASKY A STÍNOVÁ HRA.

Snímek temný a zčerná zcela. Po chvíli se rozsvítí otlučená plynová lampa na černém pozadí, jež neurčitě mizí; je vidět interieur malého dosud téměř liduprázdného baru u starého přístavu, téměř liduprázdný; u zdi, na níž je připevněn plakát dopravní společnosti ORIENT sedí u kulatého stolku dva milenci, zuav a prodavačka.

Stolek fotografovaný se zhora, asi o 1 m výše, přes celé plátno. Na stolku stojí sklenice černé kávy, na očíslované třetí misce, prázdný pohár, popelníček a velká lahev sifonu, která vrhá v před stín s konturami postavy Napoleonovy.

Do baru vtrhne několik, patrně opilých černošských vojáků s holkami a nakupí se u barového pultu.

Černošské tyáře, sklenice likérů, lahve, zink pultu, vše z blízka.

Dveře baru zůstaly otevřeny do kofán. Otvorem dveří je vidět řadu stožárů s praporky (vertikály) a řadu přístavních jeřábů (nakloněné linie).

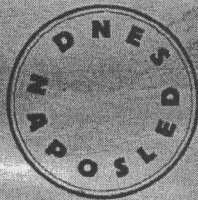
KRALOVSTVÍ POUŠTĚ.

Hnědě tónovaný snímek. Přes celé plátno řady stožárů a řady jeřábů, vykládačích zboží z lodí. Oživená fotomontáž.

Prokopíruje se: řada palm na poušti, jímž napříč prochází několik žiraf.

Na neutrálním pozadí jediný jeřáb, jenž zvedá klec, v níž je lev a pod ním odvádějí za uzdu žirafu. Zatím co žirafa je odváděna směrem v pravo, otočí se jeřáb s klecí proti obecnstvu; na kleci sedí clown a seskočí dolů; tu zmizí rázem jeřáb s klecí a na pozadí vidět cirkus s obecnstvem. Clown proskočí papírový kruh, dopadne na zem, na písek manéže, zvedne se země veliký balon a hodí ho do obecnstva.

Letící balon směrem k obecnstvu reliéfně s červeným nápisem:



KONEC

(Leden 1925.)

Michail Skačkov: OSUD

Když žena pláče, muž kouří. Ale co má dělati muž, když nemá na tabák?

RAKETE.

Fotogenisches Gedicht.

Vítězslav Nezval.

- 1 ein Schuss (abblenden)
- 2 eine beleuchtete Hand mit Revolver (verwandelt sich)
- 3 In den Brillantring an einer Hand der wie
- 4 ein Projektil auf Art einer Rakete mit der Aufschrift Alles aus Liebe nach allen Seiten zerstreut (zwei Expositionen durchdringen einander) Tanzpavillon (Vollbild) und Funken die verlöschen
- 5 Ecke (abblenden) Helme dreier Wachleute
- 6 eine Dame an einem Kaffeehaustelefon (Vollbild)
- 7 es klingelt einigemal
- 8 Herrenzimmer (Vollbild)
- 9 Telefonglocke (Detail)
- 10 Die Dame legt das Hörrohr fort
- 11 Turmuhr Mondnacht 10 Uhr
- 12 in den Feldern läuft ein Hase über den Weg
- 13 ein sich sträubender Hasenbart
- 14 der Hase stellt sich auf die Hinterfüsse
- 15 aus den Büschen tritt ein Herr mit Monokel
- 16 Kaffeehaus (Vollbild)
- 17 Ein Detektiv betrachtet die Hand der Dame die sich nervös auf dem Marmortisch bewegt
- 18 Der Brillant verwandelt sich in
- 19 eine Auslage in der sich eine fahrende Strassenbahn spiegelt
- 20 der Detektiv zählt und zeigt dem Kellner dabei unauffällig
- 21 ein Detektivabzeichnen (Details)
- 22 Der Detektiv tritt an den Tisch der Dame
- 23 bittet um Erlaubnis
- 24 sucht zwischen Zeitschriften
- 25 Zeitungen verwandeln sich in
- 26 die Zellen Alles aus Liebe
- 27 der Detektiv blickt während er in den Zeitschriften blättert der Dame in die Augen (Halbdetail)
- 28 die Dame erhebt sich (Vollbild)
- 29 Der Detektiv greift sich ans Herz und sinkt um (Blende)
- 30 Menschen Kellner stürmen berberl
- 31 Die Dame legt dem Detektiv ein Taschentuch auf den Kopf
- 32 (Detail) die Hand des Detektiv nimmt aus ihrem Täschchen eine Fotografie und 2 Strassenbahnfahrkarten
- 33 in den Feldern spitzt der Hase die Ohren
- 34 Bahnhof bei Ankunft eines Zugs
- 35 der Herr mit dem Monokel an der Kassa
- 36 eine Hand stellt in der Zentrale Nummern um
- 37 der Detektiv telefoniert während er die Strassenbahnfahrkarten betrachtet
- 38 ein Zeigefinger in einem Buch
- 39 die Strassenbahnfahrkarten in 2 Händen vergrössern sich und verwandeln sich in
- 40 das Bild einer Strassenbahn (Inneres)
- 41 der Schaffner in der Kanzlei denkt ausgestrenkt nach (Halbdetail)
- 42 drückt den Zeigefinger an die Stirn (Vollbild)
- 43 und lächelt (Halbdetail)
- 44 gibt dem neben der Dame in der Strassenbahn sitzenden Herrn mit Monokel eine grössere Banknote
- 45 Verwirrung der Telegraphenlinien
- 46 Ein Postbeamte über einem Telegramm
- 47 Wächterhäuschen vor dem ein Angestellter steht
- 48 der Angestellte läuft in die Bude
- 49 der Mann mit Monokel geht durch den Korridor im Zug
- 50 tritt ins Kloset
- 51 wirft einen Revolver
- 52 und seine Taschenuhr fort
- 53 (Blende) im Finstern die Aufschrift Hotel
- 54 Dame wirft sich im Bett von einer Seite auf die andere
- 55 (Halbdetail) öffnet die Augen, trauriger Blick
- 56 Angestellter drückt auf einen Knopf
- 57 der Semaphor (Halbdetail) dreht sich langsam
- 58 abfahrendes Automobil
- 59 (Halbdetail) der Detektiv hält einen aufgeschlagenen Fahrplan in der Hand
- 60 der Schaffner blickt den Herrn mit Monokel und die Dame an die eine mit Lampions beleuchtete Insel betreten
- 61 (Halbdetail) der Schaffner spricht zu einem Polizisten
- 62 haltender Zug
- 63 ein Automobil fährt ungestüm herbei
- 64 die Damenhand im Bett legt sich ein Taschentuch auf die Stirn
- 65 Lokomotivpfeife
- 66 der Detektiv auf dem Trittbrett
- 67 der Hase stellt sich auf die Hinterfüsse
- 68 Auge mit Monokel
- 70 das Monokel fällt zu Boden und zerbricht
- 71 der Herr steht reglos
- 72 ein Schuss (abblenden)
- 73 die beleuchtete Hand mit dem Revolver (verwandelt sich) in einen Brillanten
- 74 prasselnde Explosion mit der Aufschrift Alles aus Liebe (zwei Expositionen) ein Tanzpavillon

- 75 der Fuss eines Jazzbandspielers beim Trommeln
 76 (Halbdetail) ein Pult mit Noten mit der Aufschrift Alles aus Liebe
 77 vor einer Schiessstätte stehen der Herr mit Monokel und die Dame, er hat geschossen
 78 (Detail) ein versilberter Blechhase purzelt um
 79 (Halbdetail) Der Herr und die Dame lachen der Herr reibt sich die Hände
 80 der Herr reibt sich die Hände
 81 ein Kuss hinter einem Sonnenschirm
 82 dert Bart des Hasen mit einem Teil des Kopfes bewegt sich und verwandelt sich in eine Fontaine deren Tropfen die vielfache Aufschrift bilden.

Ende

Aus dem Tschechischen von Grete Reiner-Straschnov.

Vilém Santholzer:

La maison est une machine à habiter.

Dům jest strojem určeným k bydlení.

Architektura dneška zpracovává se k tomuto pravidlu a pro moderního architekta nemůže být jiné formy než té, kterou mu diktuje konstrukce, hygieny a ekonomie. K čemu zbytečnost lbovolných „dekorativních prvků“? Le Corbusier nazval všechny stavební slohy „živými“ — neboť sloh je určitá tvářnost formy jest konstruktivním účelem spolu s ekonomikou a hygienou dokonale a jednoznačně určen. Ekonomie jest zdrojem jasných primárních geometrických prvků velkorysou estetičností staveb vsutku moderních podmínkách. Nové materiály usnadňují právě tak stavbu mrakodrapu vsutku krásného (ne amerického!) jako v budoucnosti vytvoří malé standardní obytné domy strojově rychle vyráběné, úplně ve smyslu Gropiovy „stavebnice“ lidských přibytků. Krása takové architektury stane se pendantem krásy gigantických mostů, lokomotiv a transoceanických aerepressů a estetiky strojů vůbec. Nevyvrátitelné důvody pro to vidíme již dnes. Vzezení dobře stavené továrny přimyká se dokonale k její strojově-konstruktivní náplni. Továrny interieury. Vnitřek hydroelektrárny na Niagare jest tvořen jen účelnou ekonomikou a spolu s turbogenerátory a rozvodnými deskami dokumentuje nově objevené výtvarné umění.

Kontrast: newyorská tepna Broadway s mrakodrapy, přečpanými moustrosními ozdobami a slohy — estetikou motorových vozidel po ní přejížděcích. Newyorský přístav s transatlantiky a jerábky — socha Svobody. Jest vsutku nevyhnutelno následovat amerického inženýra a — vystřihati se amerického architekta.

Také přimknuti se obytných budov ke konstruktivní estetice takové, jakou nám vytvářejí standardní technické výrobky na basí eksaktní — jest problémem moderní architektury. Problémem místy správně již rozřešeným.

Identita krásy díla moderního architekta, inženýra a matematika jest I zaručena!

Z chystané sbírky „Krása matematiky a stroje“.

Fotogenie a suprarealita.

1. Fotografie.

Fotografie je praktickou vědou kinografického umění. — Je třeba si uvědomit, že fotografie skýtá filmové krásy jediné esteticky platné kritérium, protože vědecky, to je opticky oprávněné.

Kinografie je umění, jež se v první řadě opírá o technické aplikace fyzikální optiky. Filmový režisér může tvořit filmy jediné díky světlu, spoutanému objektivem, zrytmisovanému matézským křížem a chemicky preparovanému hydrochinonem a bromovou želatinou.

Vládnout světem, díky dokonalému využití těchto technických možností filmové industrie, je první podmínkou dobrého filmování, na níž spočívají všechny ostatní.

Fotografie je prostředkovou podstatou kinografie. Fotografie je prvním elementem fotogenie či filmové estetiky.

2 Co dává fotografie: SUPRA-REALITU.

— Takto delinovaná fotografie není než prostředková, pomocná, kvalitativní. Co nám však odhaluje? Opticky správná fotografie odhaluje suprarealitu.

— Říká se, že foto je nejvěrnějším obrazem skutečna, že je dokonalým realismem. To je omyl!

Foto sice zničila realism v malířství, ale ne proto, že mu odňala jeho raison d'être stvořením dokonalého realismu. Stalo se tak, protože přinesla realism nový, nadrealism.

Neboť: Realism v malbě byl přes veskeré náměty subjektivní. Realista maloval sice to, co „objektivně viděl“, ale jeho oko souviselo při tom prostřednictvím jeho nervstva se všemi ostatními jeho smyslovými orgány a celým organismem. Optické vlastnosti znázorněné reality byly tudíž znečištěny všemi ostatními jejími vlastnostmi, které malíř současně vnímal.

Naproti tomu: Foto-realism je číře objektivní, protože zaznamenaný strojem a mimo to jen opticky, číře světelný.

Praktické důkazy fotografické suprareality:

Naše oko nikdy nevidí svět v podobě fotografie.

— Žádný smrtelník neviděl dosud v živé skutečnosti momentku.

Momentka zaznamenává zlomek suprareality, která je nepřetržitým pásmem běžícím rovnoběžně s realitou. Suprarealita je něco jako ultrafialová skutečnost, ztracená pro neozbrojené oko a zachráněná fotografií.

Fakt, že každá momentka překvapí naše oko, není následkem nehybnosti, neboť film, jenž zachycuje suprarealitu v pohybu, jenž unáší pásmo momentek v optickém rytmu zrakové verze života, zase nedává všední skutečnost, nýbrž nadskutečnost. Vždyť pozorujíc hledáček aparátu krajinu, vidíme ji jinou, než pouhým okem, objevujeme v ní pávab, který marně hledáme, zvedneme-li od hledáčku oči, prostě protože ji aparátem vidíme v koncentrovaném, opticky přesyceném vydání, ve vydání suprarealistickém.

— Film destiluje z normální reality světelný alkohol suprareality:

1 — zdůrazňuje optické kvality předmětu a ignoruje všechny ostatní,

2 — tvoří plasticky ohromně mohutný prostor

pomocí objektivní perspektivní deformace, kterou následkem zvyku neozbrojené oko vnímá jen velmi oslabené.

3 — podává odvážnou bílo-černou karikaturu barevného světa.

4 — nechává oněmět všechny zvuky, vůně a chuť pod oslňující kaskádou světla.

— A až bude existovat film v přirozených barvách, věc zůstane stejnou:

Realita filtrovaná brázdami aparátu stává se vždy suprarealitou, optickou recensí skutečna.

Suprarealita je věcnou podstatou kinografie.

Suprarealita je druhým elementem fotogenie.

3. Fotogenie.

Fotogenie je estetikou kinografie či filmového umění.

— Spojme předcházející dva elementy, prostředkový a věcný, jinak řečeno, fotografujeme suprarealitu a dostaneme basi fotogenie.

— Na vědecky zákonných vlastnostech těchto dvou elementů spočívají pak estetické zákony fotogenie.

Rekli jsme na začátku, že dokonalé využití technických možností filmové optiky je základem podmínkou dobrého filmu.

Rekli jsme rovněž, že kritérium optické dokonalosti je v kinografii jedině platným kritériem estetickým, protože je vědecky oprávněno. To neznamena, že bezvadně fotografovaný film musí být umělecky správný: Kritériem optické dokonalosti třeba rozuměti měřítko, dle něhož odhalujeme film se stanoviska optického, jež neopouštíme ani při kritice celkového rytmu a děje filmu.

— Forma kteréhokoliv lidského produktu je dikována materiálem.

Materiálem, s nímž pracuje kinografie, je světlo; světlo určuje, co je filmovatelné a co ne.

— Fotogenie je umění

1 — zharmonisovat tato neměnná pravidla fotografie s uměleckým slyšením filmu, to jest:

2 — nechat působit fotografie suprareality domy čiře optickými,

3 — uvést diváka do světa, kde by se neroz-pouštěla optická krása v limonádě teatrálnosti,

4 — nezničit evidentní a magicky primitivní mluvu světla symbolismem a romantismem, zcela trestuhodně adaptovaným z otřelých literárních slágrů.

— Takto pochopená fotogenie dovoluje dva druhy kinografie:

1 — **Cirá kinografie**, světelná lyrika, nevázaná hymna světla, jejímž jediným pravidlem je dokonalý rytmus pohybu optických skutečností; suprealistická básně, řetěz optických asociací, jehož články jsou suprealistické elementy. (Viz články Teigeovy o optickém filmu a libreta Teigeova a Seifertova.)

2 — **Dokonalá optická epika**, film s dějem, jenž však nesmí být ani adaptací literárního románu, ani přepracováním divadelního kusu, film, jehož dějové zápletky jsou stejně suprealistické, jako filmované předměty. Fotografie sama zhušťuje realitu, činíc z ní suprealitu; fotogenie, jež dává fotografii smysl a umělecký řád, musí jí využít k **úměrně zhuštěnému optickému dramatu**: dynamický rytmus silně nadskutečného děje, mluva hypnotisujících detailů, synkopy rychlého střídání místa děje, a z toho všeho plynoucí emoce divákovy, jež rozehvějí celou jeho sensibilitu, ale jen přímou optickou cestou a nikdy ne prostřednictvím jeho literárních a teatrálních reminiscencí.

Příklady? Nemyslme-li na Chaplina, jenž první dokonale pochopil podstatu filmu a přizpůsobil jí svému

osobnímu genu, jenž vytvořil zcela zvláštní obor kinografie, výlučně jeho — nenajdeme dosud v současné produkci ani jeden film odpovídající tomuto ideálu. Přesto existují americké filmy, jež se mu velmi blíží a na celém světě vznikají dnes filmové projekty skýtající důležité prvky k jeho dosažení.

— V závěru docházíme tedy k tomuto zásadnímu pravidlu **harmonisace dokonalé fotografie s rytmem kina**:

Sekundární optické kvality filmu (režie, rytmus, spád děje) musí být **úměrné jeho optickým kvalitám primárním** (čili fotografované suprealitě), t. j. fotografickému provedení a výběru optických sujetů.

«La photogénie, c'est l'accord de la photo avec le ciné», napsal Louis Delluc.

Jiří Voskovec.

Die neue Kunst.

V. Vančura.

Die Kunst ist Organisation der Arbeit. Wir denken also nicht nur an 9 Museen, sondern an jede schöpferische Tätigkeit. Es handelt sich nicht um Ungewöhnlichkeit, um Neuheit, um Anmut, es handelt sich um Organisation, um Konstitution, um Gesetzmässigkeit der schöpferischen Arbeit.

In der zeitgenössischen Gesellschaft gibt es außer des Schöpferischen der arbeitenden Klasse, des Proletariats keine Werte. Nur das Arbeitertum und die Arbeit des Arbeiters steht außerhalb des furchtbaren Zustandes der Degeneration und des Todes.

Das Arbeitertum ist das einzige Lob und das einzige Positive dieser Epoche.

Das Moderne ist die positive Antwort den bestehenden Verhältnissen. Das Moderne besteht nicht nur in der Ausdrucksweise, sondern in der Anschauung und dem Standpunkt.

Von allen — Ismen, die wir in den letzten Jahrzehnten absolviert haben, zeigte sich kein einziger so mächtig, daß er über die Grenzen seines Faches ins Leben einträte. Geschähe es, wäre es wahrscheinlich ein Wunder, denn ein Stil kann nicht von Einzelnen ausgedacht werden; er tritt in ein Werk erst dann, nachdem er bereit gelebt worden ist.

Der Schwerpunkt der sozialistischen Aktionen wurde auf die Fabriken übertragen. Diese Tatsache wird in Verbindung mit den Prinzipien der Standardisation gebracht, die die neue Kunst so viel akzentuiert, um zu beweisen, daß dieselben durchaus nicht mit den Standpunkten der marxistischen Praxis divergieren. Die Fabrik ist eine Arbeitsformation, die in unserem Milieu am vollkommensten das produzierende Kollektivum darstellt. Dort entsteht die Definition neuer Schönheit. Ihr Träger ist nicht die applizierte, schmückende Arbeit und die für die Ansicht schönen Gegenstände, sondern das Produkt, das eine ökonomische, zweckmäßige Form trägt, die im Grunde durch seine Funktion gegeben ist. In dem Chaos, aus welchem alle Dinge entstehen, können wir die richtige Form nur von dem Standpunkte der Zweckmäßigkeit aus erkennen. Als Schönheit gilt vor allem die Solidität, die freilich Kenntnisse und gute Arbeit voraussetzt. Man muß alltäglich arbeiten, nach der Arbeiterweise, systematisch, ohne Improvisationen. Wir müssen das halten, was wir bestimmt wissen, und das ist: Prototypisation. Ein hohes, kulturelles Niveau bedeutet mehr als einige Werke, die man genial heißen kann. Die Fabriksproduktion und die Standardisation ermöglichen dasselbe schon durch die leichte Weise der

Reproduktion, ekonomisch, ohne Energieverlust und, wie wir hoffen, ohne Verstümmelung der Menschen.

In den Händen der Arbeiterschaft, in den Händen der produzierenden Klasse werden alle bisherigen Werte der Zivilisation umgewertet und manche wahrscheinlich verworfen werden. Wir bewundern nicht den Amerikanismus, seinen Städtebau und seine Viadukt-, Konstruktions aus dem Grunde, daß dieselben großartig sind, wir betonen nicht ihre Exotik, ihr Tempo, ihr Treiben, sondern wir werten die Ingenieurarbeit so, wie sie es verdient. Diese konstruktive Kunst ist gut genug, daß sie uns belehren kann, und bis sie die sozialistischen Sichtpunkte respektieren wird, wird sie vollkommene Werke schaffen, zu denen die Städteentwürfe von Le Corbusier und Tony Garnier den ersten Schritt bilden.

Es ist selbstverständlich, daß die Werte, die wir propagieren, relativ sind. Das Absolute ist ja Wahnsinn, mit dessen Sprache man alles verteidigen kann, oder besser: nichts. Seine Sprache, die am meisten pathetisch klingt, ist nicht menschlich.

Den Mittelpunkt des neuen Systems wird der Mensch bilden. Er ist die Einheit des neuen Gewichts und des neuen Maßes. Also ein neuer Humanismus? Ja, aber ein Humanismus, dessen Methoden operativ sind im Unterschiede zu den palliativen und expektativen Methoden.

Es handelt sich um die Gegenwart, um Arbeit darin und daraus, was bereits existiert.

Das Prinzip der Zweckmäßigkeit, so, wie er in der Fabriksproduktion praktiziert wird, ist das wichtigste. Hier sind wir zu der Tatsache gelangt, daß die Form — an die Aufgabe gebunden ist und daß sie an sich nicht existiert. Die Prinzipien dieser Gebundenheit lassen sich demonstrieren.

E. A. POE.

Fr. Halas.

Mimo noční ptáky
okvětím hvězd šelestí plíživé stíny
a sklání těla mrtvých milenek
srdce hořel v ginu,
Žasnoucí oči ve skle hodinek
HAVRAN z kraje stínů.
TIK—TAK—TIK—TAK—TIK—TAK.
BERENICE.
Nikdy víc — nikdy víc
LEONORĚ
nevermore — nevermore.
Dellrium tremens
EDGAR ALAN POE
nemocnice v Baltimore.
TIK —
NEVERMORE

ZENIT — OMEGA

Tik — tak — tik — tak
Slyšíte tepot srdce
prokletého básníka?

A. Černík:

Železniční neštěstí v Udolí Bažin.

Filmová tragédie.

— K. Telgovi. —

Osoby:

Strojvedoucí J. Donald.
Topič Francis Elders.
Přednosta stanice M. Kean.
Jeho dcera Eve.

1. Černá tečka v bílém poli.
2. Jež se zvěšuje, prudce se otáčejíc.
3. až se promění v plastickou zeměkouli.
4. Pohyb se zastaví, když kruh, obsahující plastickou mapu Ameriky, přesahuje obrysy plátna.
5. Středem fotografie ležt západní část Spojených Států, jež se stále zvěšuje, až zaujme sama celé plátno.
6. Dlouhé Udolí Bažin, fotografováno z aeroplánu, lenž se snáší k zemi.
7. Ustavičné mlhy —
8. z nichž vystupuje Pole močálů —
9. se zakrslou vegetací, jež příkrývá zrádné hlubiny —
10. křížky označená místa, kde zabývali lidé, koně a vozy v noci.
11. Slunce zápasí často celý den s mlhami,
12. než osvětlí malé město Blackland,
13. jež leží na úpatí divokých horstev.
14. Dvě budovy vábily živý zájem blacklandského obyvatelstva:
15. dům tragédie a vášni — promítá se velký bílý kvádr budovy —
16. a náhle toto dějství: muž líbá ženu a na jejím krku nalézá perlový náhrdelník;
17. bledne a zachvěje se;
18. stejně žena, pak se počne cynicky smáti;
19. muž jí rdousí; žena umírá;
20. muž otvírá okno, hledí do propasti, kde teče horská řeka, a vrhá ženu do vln.
21. Zatím co vlny jí odnášejí, objevuje se ustavičným zmenšováním, že je to děj, hraný na plátně blacklandského kina.
22. Obecenstvo klna, klnoperatér.
23. Eve Keanová a J. Donald hledí upřeně na plátno.
24. Blacklandské nádraží, druhá oblíbená budova městečka.
25. Leží na důležité trati:
26. Křížovatka expresních rychlovlaků.
27. Nádraží v noci: světelné signály.
28. Světla oken dvou rychlovlaků, jež spolu křížují, fotografována na týž obraz;
29. výhybky, jež se chvějí pod koly Pulhuanových vozů.
30. Štěstí i neštěstí cestujících: —
31. novomanželé, spící, opření o sebe,
32. defraudant, mačkající aktovku, plnou bankovek, telegram —
33. hráči v karty v restauračním voze,
34. stará matka, čtoucí vždy znova zoufalým zrakem telegram —
35. ješt položeno do rukou dvou mužů:

36. přednosty — M. Kean, zvedající návěsní páku,
37. naslouchací telefonu,
38. telegrafující,
39. v. cházějící před budova s lucernou —
40. a strojvedoucího — zatopený zářil pece lokomotivy,
41. zvětšují se jeho pozorující oči,
42. zmenšují se v normální oči,
43. ruka svírá brzdu,
44. ruka se zvětšuje,
45. až se plátno úplně změní v uličku blacklandskou,
46. v níž shášeji světla,
47. Touto uličkou procházejí milenci Eve Keanová a J. Donald,
48. fotografoval se nejprve velmi vzdálení, malí,
49. stále bližší, až přesáhnou celé plátno,
50. na němž nakonec zbudou ohromné spojené prsty,
51. které se změní ve větve stromů,
52. pod nimi lavička,
53. na níž usedají Eve a Donald.
54. Donald vypravuje o lesku amerických měst:
55. Los Angeles,
56. San Francisco,
57. New York,
58. mořské lázně východního pobřeží Spoj. Států,
59. Eve, jež s Donaldem je vkopřována do všech obrazů měst a pod., jest fasciuována živým líčením Donaldovým
60. a projevuje úžas a radostné očekávání, Hra očí a obličejů.
61. Eve se usměje a říká, na které věci se těší:
62. mříže — přes celé plátno — za ními uplakaná Evina hlava,
63. mříže se zmenšují, až je viděti okno prvního poschodí domu, obrostlého břechtanem,
64. pak dvůr s množstvím písků,
65. na povrchu písků dva slamené klobouky dětí,
66. pak se zachvěje písek a vyvstanou dvě děti s klobouky na hlavách.
67. Mávání nejasných holubích křídel přes celé plátno,
68. jež se zmenšují.
69. Let holuba na okraj okna, kam mu Eve sype zrní.
70. Podle zahrady vede trať,
71. v letním odpolední jede rychlovlak,
72. na stroj Donald, zamává ve zlomku vteřiny na Eve,
73. jež trhá růži,
74. déle trávající, perspektivně zdůrazněné vzdalování se vlaku.
75. Kouřící komín.
76. Lesknoucí se sklenice.
77. Kočka hraje si s klubkem.
78. Zatemnění,
79. drobné malé lesky, jež chvílemi mizí,
80. zaostřením se objevuje, že to jest lesk malé dýmantové náušnice Eviny, jejíž ucho chvílemi Donald líbá.
81. Týž obraz, jako pod 51.
82. Eve s Donaldem se loučí u dveří stanice.
83. Donald odchází a rozsvětlí kapsní elektrickou svítilnu.
84. bere z kapsy zapečetěný dopis:
Advokátní kancelář J. Smith, Los Angeles.
Pan J. Donald.
Dostavte se lask. zítra v 11 hod. do mé kanceláře k podpisu smlouvy o koupi vily „Aulita“ se zahradou. V. Smith.
85. Čte s radostí,
86. uschová dopis.
87. Pohled na hodinky (11 hodin).
88. Jež rostou až do beztvareho šerosvitů,
89. z něhož se vždy určitěji rysuje
90. oddíl jedoucího vlaku, zešerelý, jimž poněnáhu problyškává ranní svítání;
91. mezi cestujícími, kteří většinou spí, Donald.
92. Fotografie oblohy, vystupuje slunce, mráčky.
93. Hrdlo kohouta na okně, jež kokrhá.
94. Trať,
95. vlak v jízdě,
96. spodek vlaku, fotografovaný zpod vlaku,
97. semaforey,
98. východ nádraží v Los Angeles.
99. Donald, kupující si noviny.
100. Donald v kavárně na živé křižovatce.
101. Auta.
102. Reflexy ve sklenici, zprvu pouhá bílá světla,
103. pak zkršené předměty: lustr kavárny,
104. tvář číšníka,
105. závodní auto,
106. písmena REST, jež v pohybující se vodě se různé znetvořují a pohybují v kruhu i v přímce,
107. Donald odchází zrcadlovou chodbou,
108. Hezká dívka fotografována svrchu ze předu, jejíž ruce jakoby hrály na klavír; veliké A v bílém kruhu; klávesnice psacího stroje Underwood.
109. Stenotypistky advokáta Smitha v předpokojí jeho soukromé kanceláře,
110. některé se pudrují,
111. advokát Smith, vesikuluje rukama, vysvětluje cosi jakoby své pisarce ve svém bureau,
112. rozšířením obrazu se objevuje na židli Donald,
113. bere plnicí pero, podpisuje,
114. Smith k Donaldovi: „Navštívíme ihned vilu, auto čeká. Ve dvou hodinách jsme zpět, takže stihnete svůj vlak.“
115. Stenotypistky opět pracují, když jde Smith kolem nich,
116. Cesta autem, fotografovaná z různých stran.
117. Vila, táž, jako snů 62. až 77.
118. Dětská radost Donaldova,
119. sděluje advokátovi, že Eve neruší ještě nic o koupi domu.
120. Topirny nádraží v Los Angeles, fotografie i naturalistické:
121. umazaní topiči,
122. namáhající se montéři,
123. stroj, jenž se vrací z dlouhé cesty, uprášený, s rozteklým olejem po stroji,
124. unavený strojvedoucí
125. — i fotografie idealisované: lesklé lokomotivy různých řad
126. a jejich veliká čísla, lampy.
127. Slunečné odpoledne.
128. Francis Elders, topič a přítel Donaldův.
129. Spojovala je láska k stroji — stroj č. 310.725 —, nejlepší rychlíkové lokomotivě,
130. již řídil bezpečně leta v slunci a vánicích, tmou i dnem.
131. Byla druhá tajná láska, o níž neměl nikdy zvědět Donald, jež poutala tyto dva lidi: ztlumená a nešťastná láska Eldersova k Eve.

132. Oba pohlíželi s touž vroucností ze svého stroje vždy k oknu Eve.
 133. Zneklidnění Eldersovo nad zpožděním jeho přítele.
 134. Hodiny: 14 hodin.
 135. Auto se počiná vraceti.
 136. Donald hledí na hodinky: 14 hodin. V 15 hodin odjíždí jeho rychlovlak.
 137. 14 hod. 30. Nehoda pneumatiky. Zoufalý Donald. Horečná práce na správce.
 138. Elders chladnokrevně přijímá rozkazy místo strojvedoucího.
 139. Rychlovlak se plní. Minuta odjezdu. Elders zvedá páku. Odjezd. Mávání sátek.
 140. 15 hod. 8. Donald se vrátil autem k nádraží. Nejprve se ho zmocnila zlá předtucha. Strašlivé představy: srážka, vykolejeení.
 141. Elders vykonává veškerou práci na stroji bezvadně. 10 minut zpoždění v křížovací stanici.
 142. Donald jede autem, aby v Dawson City, první normální křížovací stanici za Blacklandem, dostihl svého vlaku.
 143. Meztím se Blackland a Dawson City dohodly o přeložení křížování do Blacklandu. Telegraf...
 144. Přednost stanice a Eve očekávají expresního vlaku z Los Angeles.
 145. Senátor na stůj při výjezdu ze stanice Blackland.
 146. Protivlak, expresní rychlovlak odjíždí z Dawson City.
 147. Eldersův rychlovlak odjíždí do Blacklandu.
 148. Elders hledí do osvětleného okna Evina.
 149. Přehlednutí návštěi.
 150. hrůza v obličejích přednostově a Evině.
 151. Telegrafické volání obou stanic, zmatek.
 152. Trať tvoří záhyb kolem vrchu.
 153. Z obou stran se řítí rychle rostoucí oči lokomotivy.
 154. Tma.
 155. Ohnivý výbuch.
 156. Šílený strojevedoucí protivlaku.
 157. Hrůza v tváři Eldersově. Těžce zraněný leží pod kotlem lokomotivy.
 158. Výjevy srážky: malé dítě pláče a tiskne k sobě hračku.
 159. dívčí tvář, pořezaná sklem, s kytlicí růží.
 160. z rozbité klece ulétá pták.
 161. Pochodně, pomocné vlaky, nosička.
 162. Donald odjíždí k místu katastrofy.
 163. Zděšení. Revolver. Střela do spánku.
 164. Auto ztrácí směr a zřítí se do močálu.
 165. Zlomená Eve mezi pomocným družstvem.
 166. Umírající Elders vysvětluje, že Donald neřídil vlak, že je zachráněn a vrátí se. Radí, aby prošli za hranice.
 167. Říká jí o polibek. Eve ho políbí.
 168. Tma.
 169. Eve u okna.
 170. Očekává Donald.
 171. Nový den. Eve s balíčkem, připravuje se k útěku.
 172. Nový den. Eve listuje v lizdním řádu.
 173. Nový den. Eve studuje mapu.
 174. Eve pláče.
 175. Slzami znejasněná fotografie Blacklandu.
 176. Film se končí prudkým otáčením bílých kruhů.
 177. Jež se změnil ve skleněný kalich s černou růží.
- 1924.

J. B Svrček:

Agitační umění.

A přece je to skutečné, živé umění, jež neztratilo svůj *raison d'être*, jež má živý vztah k době, jež se nestalo zbytečným přepychem, ani anachronismem. Radostně usmívá se z nároží velikých měst, volá ze štítů domů, blýská do očí, pronásleduje za každým krokem. Je to umění veřejné, všem přístupné, pro všechny lidi, pro všechny oči. Je všem srozumitelné a jasné. Je internacionální svou mluvou.

Jak tristní byl by zjev pařížských boulevardů bez jejich ohromných plakátů, bez mnohobarevné světelné reklamy, v níž za noci topí se Clichy, place Pigalle!

Rozsah agitačního umění je velmi široký: plakát, návštěvní štíty, karikatura, leták, inserát, reklama filmem, radiem, reklamní průvody, modní přehlídky, demonstrace, tábory lidu etc.

Plakát má jedinou tendenci, býti dobrým plakátem, jako báseň býti dobrou básní. Každá jiná tendence apriorně estetická je zásadně a v základě špatná, oslabuje a přemísťuje funkční hodnoty.

Reklama.

Má v dnešní době stejnou důležitost jako otázka výroby. Nejlepším doporučením zůstane sice vždycky kvalita zboží, ale zprostředkování, uvedení v širokou známost obstará jediné reklama. Položky na dobrou účelnou reklamu nejsou nikdy špatnou obchodní investicí. V Německu, Francii, Anglii mají bohatou literaturu o plakátě, monografie, časopisy. U nás reklama trpí dosud malými poměry. Systematická literatura chudá. Má většinou orientaci »umprumáckou«, je v zalehl starých estetických formulek, které jsou dnes neudržitelné. V Německu je reklama obchodní vědou. Má řád, systém. Opakování náhodné, vždy v jiném prostředí, v jiné formě nemá toho účinku, jako je-li v opakování listý řád. Skvělým příkladem jsou reklamy v podzemních drahách v Berlíně, Hamburku. Nelze si nevšimnouti těchto reklam, které s matematickou jistotou a pravidelností opakují se na každé zastávce, na určitém místě. Víte předem, s kterou reklamou se tu setkáte. Nemůžete jim uniknouti. Stejně ve vozech elektrických drah, autobusů. Dobry plakát je dosud všude vzácný. Předností jejich bývá veliký formát, čitelnost písma, jasných tvarů. Jsou zhuštěny literárním obsahem. Chtějí býti v první řadě »uměleckým obrazem«. Podléhají modě. Tvárné principy nových výtvarných objevů — expresionism, kubism — našly tu ohlas. Staly se však dekorativním expresionismem, dekorativním kubismem. Zapomněly, že v první řadě musí býti plakátem.

Prostředky reklamy jsou nevyčerpatelné. Originální je vždy ku prospěchu, pokud netrpí jí zřetelnost, jasnost, srozumitelnost reklamy. Velké podniky mají vlastní reklamní oddělení. Důvtip reklamního vedení má široké pole.

Dobrá reklama strhne prvním pohledem, orientuje, informuje prvním okamžikem o celém obsahu. Působí příjemným dojmem. Oko rádo na ni spočívá. Reklama zmatená, přeplněná, rebusovitá dosahuje opačného účinku. Reklama, v níž je pohyb, má zaručenější účinek, než reklama statická. Živé modely modních přehlídek ve výkladních skříních, vytékající káva z konvice, zavěšená na řetízku, s obratně skrytým zpětným odtokem trubičkou v kávovém výtoku, reklamní průvody sandwichmanů a průvody cirkusů etc. Osvědčené způsoby drobné reklamy: novoroční kalendářky, notesy, pohlednice, malé dárky s firmou, ochutnávárny likérů, ovocných šťáv, kávy o veletržích a j.

Z úrovně a dojmu reklamy soudí se na kvalitu zboží. Šarlatánská a dryáčnická reklama netáhne. •Die

straktní zvašť o nečasovosti; není to nic jiného než směšná, bezúčelná spekulace na věčnost. Vaše stěpce a pára, které mají být zbraněmi, jsou prázdnými stěbly trávy. Vyjděte z vašich úkrytů a když se vám to zdá těžké, odložte vaše indiferentní odloučení, chopte se myšlenek pracujícího lidu a pomozte mu v boji proti prohnělé společnosti.

Umění ulice.

Demonstrace, tábory lidu, první Máj mají svou velikou vítální sílu agitační. Násobí kolektivní citění.

V atelierech umitá výtvarné umění na bezpředmětnost. Ztratilo kontakt s životem, ztratilo základnu, o kterou by se opřelo. Nemůže žít bez konkrétního úkolu, bez cíle. A přece žije ještě výtvarné umění v karikatuře, plakátě, letáku, v reklamě, v agitačním umění. Žije v těchto věcech účelných, potřebných, dostalo tu zase pevnou kontinuitu s životem. Je hostejno, spěje-li se k anonymitě. Z atelierů, kde plesnivělo v koutech, ze salonů buržoasie, kde nikoho nerozradostňovalo, stěhuje se umění do ulic, kde září a zpívá k tisícům očí a pomáhá budovat novou, radostnou krásu světa.

Jiří Voskovec

NIKOTIN

Báseň dýmu
(Libreto pro lyrický film.)

- 1 Pomalé vyjasnění plátna. Hustá, válejší se oblaka tabákového kouře.
- 2 Dým se pomalu rozptýlí. Přes celé plátno se zvolna otáčí skleněný popelník polepený doutníkovými páskami. Lesky intenzivního světla na skle popelníku. Černé pozadí.
- 3 Vše zmizí, jen uprostřed plátna zbudě nejnápadnější střední páska popelníku s nápisem HAVANA. Páska se přibližuje, až zabírá takřka celé plátno. Promění se v bílou tabulku s nápisem KOUŘITI ZAKÁZANO.

Překopírovat.

- 4 Chodba u toalet v biografu. Nápis KOUŘITI ZAKÁZANO. Muž s knirkem a pěšinkou uprostřed, nezapálenou cigaretu v ústech. Rozškrtne sirkou o nápis a zapálí si.

Překopírovat.

- 5 Nárožní budova skladiště. Na chodníku nopy beden. Na hoře stěnek s perspektivou zde ubíhá ohromný nápis NO SMOKING.

Překopírovat.

- 6 Detail: Bednička s nápisem DYNAMITE.

Překopírovat.

- 7 Muž v čepici spěchá kolem NO SMOKING a odhazuje zbytky cigarety.

- 8 Detail: Zbytek cigarety padne do dřevité vlny u bedničky s dynamitem. Vlna chytá. Praménky dýmu se vinou přes obraz.

- 9 Mžiknutí bílého filmu.

- 10 Velmi z blízka blesk výbuchu v hustém černém dýmu. Další výbuch se projevuje novým mohutným bafnutím dýmu.

- 11 Červený film. Prudce se rozletující trosky.

- 12 Výstřel lodního děla. Jen hlaveň, která po ráně v záplavě kouře prudce odskočí zpět.

Překopírovat.

- 13 Hošík v dětském pokoji si hraje s malým dělem. Zapálí doutník, zacpe si uši — výstřel. Něco dýmu.

- 14 Výbuchy granátů na bojštit.

Překopírovat.

- 15 Zelený film. Hořící les, dosti z blízka.

Překopírovat.

- 16 Červený film. Noční požár velkoměstského domu.

- 17 Detail: Ruka v tlusté bílé rukavici točí bličkou požárního automatu.

- 18 Detail: Červený film. Na dlažbu padne kus otorelého trámu. Zajiskření. Černý hustý dým.

- 19 Detail: Poplašený zvonek v činnosti.

- 20 Hasičská parní stříkačka prudce zahýbá kolem rohu. Blesknulí reflektorů. Sloup dýmu z blýštícího se komínu zakryje plátno.

Překopírovat.

- 21 Červený film. Lesk hasičských přilbic v dýmu požáru.

- 22 Červený film. Hořící tráma ční do černé noci.

Překopírovat.

- 23 Detail: Hořící sirka proti černému pozadí. Objeví se ruka, jež ji drží a přiblíží ji k nacpané lulce. První obláčky dýmu.

Překopírovat.

- 24 Muž s tvář amerického filmového hrdiny pokuřuje z dýmky v houpacím křesle. Před ním elektrická lampa s látkovým stínidlem.

Překopírovat.

- 25 Detailní optický rozbor dýmkového kouře, jehož oblaka se válí a prolínají na temném pozadí v paprscích lampy.

- 26 V oblacích dýmu nad siluetou kuřákovy hlavy s dýmku se objeví vlnící se nápis
TISÍC A JEDNA NOC KUŘÁKOVA.

Překopírovat.

- 27 Tento nápis je pohlcen jiným: REGIE DES TABACS DE L'EMPIRE OTTOMAN. Do kouře se vkopíruje krabička s orientálními cigaretami, nesoucí předcházející nápis. Sílhlá uslechtilá ruka vyjme cigaretu.

Překopírovat.

- 28 Obličej krásné Turkyne s černým závojem zasířenými ústy a nosem. Zřejmě živě hovoří; smějící se velké tmavé oči. Několik praménků kouře přeběhne přes obličej.

Překopírovat.

- 29 Tvář snědého Turka s fezem ve veselé rozmluvě. Kouř vycházející nosem i ústy.

Překopírovat.

- 30 Sáček DURHAM TOBACCOS s obrázkem krávy.

Překopírovat.

- 31 Skutečná kráva pasoucí se na prerii.

Překopírovat.

- 32 Opět sáček z něhož si hrubé prsty cpou lulku.

Překopírovat.

- 33 Farmář mluvící s cowboyem si cpe lulku.

Překopírovat.

- 34 V dýmu se točí malá zeměkoule a kolem ní proskakují jména tabáku: CAPSTAN NAVY CUT MARYLAND, THREE CASTLES, DURHAM CRAVEN MIXTURE, W. D. & H. O. WILLS BRISTOL, REGIE DE L'EMPIRE OTTOMAN, PATERSON'S TUXEDO TOBACCO, VIRGINIA, PURSICAN.

- 35 Detail: Nás kuřák vypouští z úst proud bílého dýmu.

Překopírovat.

- 36 Proud páry vycházející z úst živě hovořící dívky — lyžařky.

Překopírovat.

37 Skupina hezkých lyžařek mluví o překoi. Bílý sníh. V pozadí černý les, na němž se dobře odráží pára vycházející z jejich úst.

Překopírovat.

38 Divoké údolí v Yellowstonevském parku. Ranni mlhy se válejí na dně údolí.

Překopírovat.

39 Žlutý film. Cower Bridge v londýnské mlze.

Překopírovat.

40 Večerní Londýn. Světla aut v mlze. Světelné reklamy. Velký světelný nápis: PICADILLY CIRCUS. Nápis CIRCUS zmizí a zbude jen PICADILLY pod čímž proskočí ČILI LORD SALISBURY SE NUDÍ

41 Širý anglický háil. U krbu stojí lord s rukama v kapsách.

Překopírovat.

54 Pára, jež uniká z vroucího čajníku.

55 Detail: Divčí prsty připravují čaj.

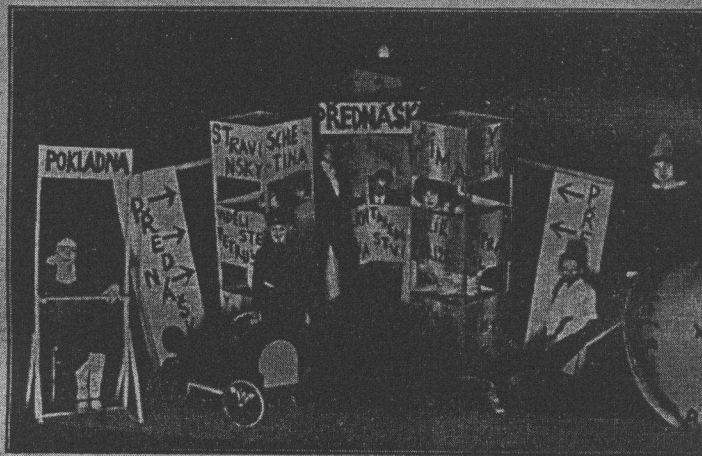
56 Dívka nalévá čaj do dvou šálků na stolek. Při tom mluví a směje se. Stranou mužské ruce sepejate na koleně a drží hořící cigaretu. Ruce přijmou od dívky šálek s čajem. Dívka se svým šálkem v ruce usedne vedle na pohovku.

57 Detail: Dvoje nohy; mužské přehozené střevíce se silnou podešví, ilusté vlněné punčochy. Dívčí vedle sebe, útlé, ve střevících s podpatkem, hedvábné punčochy.

Překopírovat.

58 Nohy pouličních chodců. Odhozená hořící sírka, kterou někdo zašlápne.

HEYTHUM:



Pojistění proti sebevraždě od Ivana Golla

42 Rozkročená, krkem poloozářená silueta.

43 Detail: Střevíce na ilustém koberci. Kulatá špička, okra hrubozrnných kalhot. Na všem bliskavý lesk krbu.

44 Detail: Lord zívá. Stranou na plátně jen půl obličeje. Oko s odleskem krbu se zavře, tvář se stáhne v zívnutí. Objeví se křečovitě stažená ruka protahujícího se

45 Celý obličej: lord zívá.

46 Lord přistoupí ke kuřáckému stolek a bere si cigaretu.

47 Lord si zapaluje cigaretu zapalovačem. Čerčová clonka zakryje vše, až na kroužek plátna se zapalovačem a koncem cigarety.

48 Na černém pozadí nápis: PARIS - LYON - MEDITERRANEE ČILI ARSEN LUPIN SPĚCHÁ.

49 Čerčová clonka se otevře. Hlava Arsen Lupina, jenž si zapalovačem zapaluje cigaretu.

Překopírovat.

50 Na obličej Arsen Lupina překopírovaný ciferník kapesních hodinek. Běžící vterčinná ručička.

Překopírovat.

51 Ars. Lupin se dívá na hodinky v chodbičce jedoucího rychlovlaku. Vykloní se z okna.

52 Pohled zvenčí vagonu. Arsen Lupin v ohně. Kouř jeho cigarety unášený větrem.

Překopírovat.

53 Pára vypuštěná letící lokomotivou.

Překopírovat.

59 Ruka jež otočí vypínačem. Film sezezená.

60 Detail: Hasnoucí dráty žárovky.

61 Zelený film. Padne vása, rozbije se, vedle padne tělo muže.

62 Detail: Krvácející rána pod uchem.

63 Detail: Ruka s kouřícím revolverem.

Překopírovat.

64 Detail: Ruka s lučkou, z jejíhož troubele se vine kouř.

65 Bílý kouř se vine šikmo přes tmavé pozadí.

Překopírovat.

66 Plující mraky, jež řídnou. Čisté nebe.

67 Objeví se velmi vysoko letící aeroplán, jenž píše bílým kouřem na obloze nápis Poestic. Udělá looping.

68 Detail: Elektrický kabel v motoru letadla. Krátké spojení. Z izolace uniká hustý doutnavý kouř.

69 Hořící aeroplán padá k zemi. Fotografováno s jiného letadla. Na pozadí pole, lesy a silnice s pláči perspektivny. Sloup dýmu zanechaný hořícím letadlem šikmo přes plátno.

70 Hořící trosky na zemi. Z nich vynoří se reklamní panák složený z pneumatik MICHELIN (zpomaleno) a zapálí si doutník o hořící křídlo aeroplánu. Ukazuje prstem k nebi.

71 Na obloze jtný aeroplán píše kourem reklamní nápis Michelin a pod tím proskočí tiššným písmenami: LE PLUS ELASTIQUE DES PNEUS.

72 Zůstane jen tento tiššný nápis, jenž se stočí do kruhu, do kterého se prokopíruje pneumatika připevněná vzadu na autu. Nápis zmizí. Pneumatika nese jméno MICHELIN

Překopíruvat.

73 Fordka v níž sedí u volantu mladík a beze slova podává ruku uplakané dívce, stojící u vozu. Oboustranný lehký náběh k polibku, v tom mladík se odvrátí, zapne motor a rychle odjede. Prach silnice. Dívka se sklopenou hlavou vstupuje do vilky.

Překopíruvat.

74 Dívka ve svém pokoji, vyjme ze záhadi dopis a vylkajíc, zapálí jej o svíčku.

75 Úzký pruh kouře stoupající z hořícího papíru.

Překopíruvat.

76 Pruh kouře stoupající z krematoria.

Překopíruvat.

77 Pruh kouře stoupající z táborového ohniště.

Překopíruvat.

78 Pruh kouře stoupající z Vesuvu.

Překopíruvat.

79 Pruh kouře stoupající z cigarety držené v nchýbné ruce

80 Pomalé ztemnění plátna. Konec.

J. Honzl:

DER SCHAUSPIELER

ist vor allem ein Instrument von Form-Emotionen.

Diese Form-Emotionen haben beim Schauspieler nicht die bildhafte Szene des bildenden Künstlers zur Grundlage, sind aber ebensowenig unbedingt vom Wort des Dichters abhängig. Die Befreiung des Schauspielers gibt jedoch nicht jenen Gewohnheiten recht, die über die Bühne gehen, wie zuhause. Jede Kunst ist wunderbar dadurch, was sie Ungesehenes und Ungehörtes vermag. Das Übermass der Vollkommenheit des menschlichen Körpers hat die Schauspieler zu träge gemacht, die das Wunderbare der körperlichen Funktionen beweisen sollten. So wurde die Schönheit weiblicher Augen und Hüften zur einzigen strahlenden Schönheit der europäischen Bühne, indes die abgemagerte Isabella hinter dem Segeltuch eines Dorfzirkusses hungrig aus ihrer kindlichen Armut und schnarchenden Geiz einen Kreuzer für ihr falsches Gold abgewann.

Das Wort

darf nicht der einzige Charakter der Bewegung des Schauspielers sein.

Bild:*)
Eine gewöhnliche Theater-
situation

Nichts

Die Bewegung

ist, wenn sie nicht in sich selbst beruht; wenn ihr das Wort ihr zur unentbehrlichen Erklärung wird, wenn es für ihr die Vorlage der historischen Fabel wird, wenn sie die Nachahmung ohne Gestaltungskraft wird, wenn sie keine künstliche Konstruktion ist — theatralisch-ohne Bedeutung

Bild:
Doppelsprung

Theater

Nicht die Kunst, aber die Zivilisation selbst hat einen Weg gefunden, den Schauspieler zu dem zurückzuführen, was er sein soll.

Dem Kino steht eine Menge von Mitteln zu Gebote, einige hängen nicht mit unseren Thema: vom Schauspieler zusammen. Die Komposition und Rhythmisierung von Licht und Schatten, die Entwicklung der Rundungen, Punkte und Linien; die Arbeiten V. Eggelings, H. Richters, Lissickys usw. kann man mit K. Telge die Grammatik der Kinografie nennen. Diese Kinografie hat sich gerade deshalb völlig von der Welt der Erscheinungen losgesagt, um ein Beispiel, ein Muster der Sprachlehre der bildenden Arbeit des Films zu werden. Wenn die Kinografie Richters u. A. keine Welt der Erscheinungen hat, benötigt sie umsoweniger den Schauspieler. Fotogenie hat Louis Delluc die Erscheinungen des Films genannt, soweit sie den Kinoschauspieler betrafen. Delluc's Fotogenie betrachtet nur das photographische Bild des Menschen, Antlitz, Augen, Zähne, Hände, Bewegung der Muskeln. Wenn Delluc von der Fotogenität des Antlitzes spricht, meint er den Inhalt, die epische Beziehung, die diese Hand, dieses Auge, dieser Muskel ausdrücken. Fotogenisch — photographisch-filmhaft ausdrucksvoll, umfassend, wirkungsvoll. Damit der Schauspieler fotogenisch sei, tut es not, dass das photographische Objektiv an ihm Positionen und Situationen zeige, die dem Verlauf des Librettos an-

*) Die Bilder, die in diesem Artikel erwähnt werden, sind unseren Lesern aus den Revuen »Pásmo«, »Stavba« u. a., sowie auch aus dem Buch Telge: »Film« gut bekannt. Deshalb werden dieselben diesmal nicht neulich reproduziert.

OBRAZOVÉ BÁSNĚ



K. TEIGE: Turistické obrazová básně



J. VOSKOVEC: Sifony koloniálních sítí

ŠTYRSKÝ:



Vzpomínka

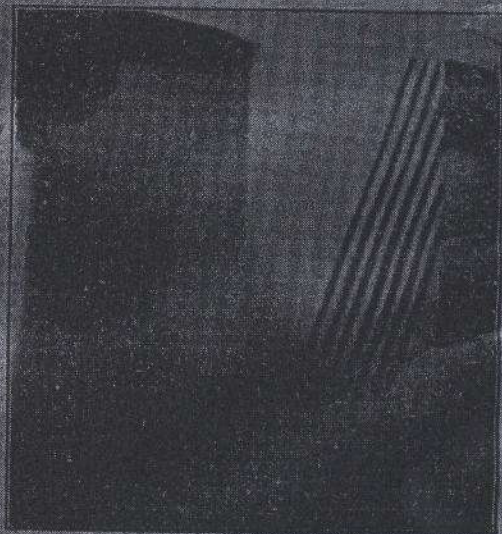


STYRSKY

Ilustrace k Nezvalovu PODIVUHODNĚMU
KOUZELNÍKU



TEIGE-NEZVAL · Básně



ROSLER · Fotografie

Une goutte d'eau dans la mer

Philippe Soupault

Aussi loin que la nuit
est ce une lueur est ce un cri
le premier jour s'approche
suivi du froid
et du silence
Le monde naît
et voici les nuits
est ce encore un jour
est ce un souvenir encore
Au fond du ciel où tourne le vent
meurent ces bulles de silence
ces bulles de savon
qui éclatent dans la dernière ombre
au delà des jours et des jours
Une plante a soupiré
et la naissance des frères et des sœurs
annoncent l'infini
Il est défendu de mourir
Dans la nuit dans le froid
dans le silence dans le vent
dans l'ombre dans l'infini
le jour

Kapka vody do moře

Philippe Soupault

V daleku jako noc
je to záblesk je to výkřik
blíží se první den
jde s ním mráz
a ticho
Rodí se svět
a hle jsou zde noci
je to ještě jeden den
je to ještě jedna vzpomínka
Na pozadí nebe kde vítr se točí
zmírají bubliny ticha
ty mýdlové bubliny
jež praskají v posledním stínu
za hranicí dnů a dnů
Rostlina zavzdychla
a zrození bratří a sester
ohlašuje nekonečno
Je zakázáno zemřít
V noci v mraze
v tichu ve větru
ve stínu v nekonečnu
ve dne

Vladislav Vančura:

Lethargus (Láálanegulo)

Filmové drama

I.

Uganda, území v rovníkové Africe. Pokrývá jezera Ukereve (Viktoria Njassa) pokrývá prales a rákosová pole.

Bezcestí, hrozná vegetace a oblaka much (detail). Osada Vagandů, chyše připomínající úly. Pohledy do vnitra staveb: Ohniště. Obludně vyzáblý spáč ve dřevu. Spáč s pokrčenými nohama.

Číslo nemocných se množí ve bezpočet spáčů.

Je viděti mdlého hotovitele rohoží a nohy otáčející hrnčířským kruhem pomaleji a pomaleji.

Zatím rodina hrnčířova obědvá zkvašenou mouku z odenku tsitly. Ruce sahající do mělké misky, odkud se vznese moucha z rodu tse-tse.

Glossina palpalis

Ruce nad mísou vyjadřují zděšení. Tse-tse (zveličena) zanechávající za sebou světlou čáru, připomínající blesk, letí nad těly spáčů.

Kdo byl štípnut mouchou tse-tse, umírá spavou nemocí

Vozíček naložený majetkem černošské rodiny, jež se stěhuje.

Zalostící matka — a děti v závojích (přípevněných na dvou obručích a tyči) tahají se co nejveseleji o bubínek.

Konečně se opět zapráhnou a teprve teď je viděti, že na ubohých krámcích leží nemocný muž.

Jakýsi černoch mívá vozíček a ukazuje mu cestu.

Sjíždějí se svahu. Obraz se rychle mění, aby byl po chvíli vystřídán přibližujícím se obrazem Evropanova stanu.

Je viděti několik znaků civilizace. Lékařské nástroje, svaté obrázky, eprouvetty,

gramofon, kavku, vinnou láhev, zedrané boty a konečně obhroublou a veselou tvář misionářovu; sedí po způsobu domorodců a kuchaři.

Stanici misionáře Fordea navštívila Kochova zdravotní komise

O něco dále za Fordeem (jenž se nikterak nevyrušuje) stojí komise.

Objevuje se bezvadná obuv, rukavičky, límce a konečně korrektní tvář Richarda Kocha.

Komisaři uctivě upozorňují na nedbalost misionářovu.

Nehybný Koch se trošičku usměje. Zatím co lékaři koncem hole rozhrabávají smetiště Fordeovo (jsou tu kyvadlové hodiny a mikroskop), Forde ujal se rodiny přivázející nemocného. Spustil svůj gramofon a ve společnosti dětí, kavky a psa provádí venepunkci.

Komisaři jej však zastihnou teprve tehdy, když si s černochoy připíjí. Odtud komise obchází stan po stan. Má dosti příčin k nelibosti, neboť tu a tam se pije.

V jednom ze stanů přistihnou Fordea nad mikroskopem. Upadl do rozpaků. Konečně s humorem ukazuje své krevní preparáty. Sbírkou a vývoj glossiny palpalis. Jen mimochodem se zmiňuje o červíčkách, které nachází v krvi postižených spavou nemocí.

Trypanosoma gambiense (detail).

Kochův zájem je vzbuzen a komisaři jsou přinuceni, aby svítily dvěma vášnivým lékařům acetylenovými lampami do zrcátek mikroskopů. Kochův odložený doutník dohořel. Jeho zevnějšek pustne rozčilením, komisaři přešlapují, kuchař po desáté zve k večeři, ale Koch a Forde jsou nevyrušitelní. Je již ráno, pánové zhasínají lampy a rozprava je u konce.

Forde si přeje, aby komise přinesla svá zavazadla a ukládá do nich (bez lítosti!) vlastní sbírky.

Když ostatní poodešli, misionář Forde vstříčí hlavu do koženého vaku a uvidí v něm svou vesnici na vysočině.

Jsou žně, po návsi jede žebřinový vůz s obilím a vedle koní kráčí bosé děvče. Misionář chytne jeden ze snopů a obejme jej.

Jakési ruce se tahají s Fordeem o snop, vyrvou jej a na obrátku je ze snopu vak. Ten, kdo vzal Fordeovi zavazadlo, je mladíčký mulat.

Misionář pustiv vak, obejme tohoto chlapce.

II.

Kochova berlínská laboratoř. Rada mikroskopů, lékaři sklonění nad svými přístroji.

Pán a dáma sedící vedle sebe vymění pohled. Lékařka se vyklání z okna. Sněží, přejela limusina a děti jdou s bruslemi. Laboratoř pracuje dále.

Třpytící se kyvadlo hodin, před nímž poletuje moucha. Dáma nahlédne do kyvadla jako zrcadla a zívne.

Koch přivádí tlustého příkyvujícího ministra a ukazuje mu klece, v nichž leží opice stížené spavou nemocí, ukazuje mu líheň hmyzu, krevní preparáty a trypanosoma gambiense. Naléhá, aby byl povolen peníz na lékařskou výpravu do Afriky.

Fordeovou pomocí je spavá nemoc dokonale vysvětlena. Známe již řadu léků. Spěchejte s pomocnou výpravou

Ministr shovívavě odchází.

Opět se viděti řady skloněných zad.

Lékař tiskne dámě ruku (detail).

Venku je jaro. Kočárek s dítětem. Pán přináší kaktus a staví jej pod hodinové kyvadlo. Kaktus roste.

Koch lomíci rukama. Nahlédne do mikroskopu a spatří

bubnujícího černocho, jemuž vypadl nástroj a jenž usíná.

V zápětí uvidí misionáře, který na něho kývá.

Koch odjíždí do parlamentu.

Síň, zuřivě a výsměšné obličje.

Rečnick s boxerskými rukavicemi a v postoji zápasníka.

Konečně se zjeví tlustý ministr.

Kyvadlo parlamentních hodin a kyvadlo hodin misionářových.

Forde je stále týž, ale jeho kavka velice sešla. Maličký mulat Majáne, jež misionář kdysi objímal s takovou vášní, stal se jinou a stůně.

Jeho váhy ubývá (detail stupnice), je mdlý.

Jednoho dne se dostavuje zimnice. Forde je zděšen. Je viděti veliké oko, k němuž se blíží jedovatá moucha. Nicméně Forde hraje na gramofon a žertuje před ložem nemocného.

Ráno; lidé jdou do práce. Střídají se pohledy na bohatá pole kukufičná, na palmy, kávovníky, cirok, sesam, cukrovou třtinu atd.

Vagandové váhají a tu Forde sám zakládá požár.

Smrtonosnou mouchu vyhubíme jen s rostlinami

Zatím co doutnají křoviny a padají stromy, Forde sedí před otevřeným stanem, v němž spí Majána.

Misionář opřel si hlavu o hůl a vzpomíná na hubená políčka ve svém domově. Horský stařeček, brambořiště plné oblásků a stařenka u včelína.

Z bzučícího roje zbývá jediný ohavný hmyz, jenž, zatím co bledne obraz evropských hor, pomalým letem se snáší a ssaje na Fordeově ruce.

Naplňující se musí břicho (detail).

Misionář procítá a bez prodlení si otevře ruku hlubokým křížem.

Tratoliště krve v podobě mapy jezera spavé nemoci.

Koch odkládá preparát, mezi jehož skly je kapka podobného tvaru a jede do parlamentu.

Poslanci za naprostého nezájmu hlasují pro povolení potřebných peněz na vysušení močálů a vymýcení křovisk v Ugandě. Je rozhodnuto i o pomocné výpravě.

III.

Kolona automobilů, nosiči, lékaři, polní nemocnice, laboratoř a kuchyně, jež především okouzluje. Černoši zaměňují kuchyňské nástroje za lékařské a Forde se mylí stejně snadno jako oni.

Misionář je přesvědčen, že výprava zdolá spavou nemoc a především, že vyléčí Majána.

Porada s lékařem. Chlapec zaslechne něco z hovoru a odpírá léčit se.

Konečně přece přijme jakýsi prášek, po němž se dostavují křeče.

Zástup domorodců před Fordeovým stanem. Jsou nespokojeni, jejich důvěra je ta tam.

Misionář nosí v náruči svého přítele a příznaky otravy ustávají. Toto utišení je označováno za Fordeovu zásluhu, avšak k ostatním Evropanům se vzmáhá nechuť. Práce váznou, dobytek scipá, dělníci utíkají.

Forde je zemdlen, i u něho se hlásí choroba. Nad spícím Fordeem se shromáždila černošská vesnice:

Misionář procítl a vidí, že tajemství jeho nemoci je prozrazeno. Objímá Majána a zapíšíhá všechny nemocné, aby se léčili zároveň s ním. Bude vždy první uživateli léky.

Ruce držící injekční stříkačku.

Asoxyl

Koch ve své laboratoři v hovoru s Japoncem (Hatou) držícím válec a píšť zmiňované stříkačky.

Je nutno hledati dále, neboť asoxyl, dokonalý lék proti spavé nemoci, působí oslepnutí

Zřízenec otvírá klec opičákovu, šimpanz naráží na předměty a tápe.

Forde se smíchem si vykasává rukáv. Několik Vagandů přihlíží k jeho počínání.

Forde přijme z rukou lékaře naplněnou stříkačku.

Intravenosní injekce lege artis (detail). Forde opět nalézá svoji veselost a vede si starým způsobem.

Konečně je sám. Jeho tvář vyjadřuje úzkost. Zužující se zorné pole. V posled nastane tma a je viděti jen tápající ruce. (Lokty k divákům, dlaně v hloubce plátna). Ozve se třesk rozbíjeného skla a pád předmětů, které misionář srazil. Několik lidí vběhne do stanu (intenzivně osvětleného) a spatří bezradného slepce nad troskami vlastní práce.

Na zemi v kaluži roztoků leží rozbité preparáty, z rozražené nádoby vylézá had (detail).

Vyzábělý Majáne vede Fordea za ruku.
Zatím Koch a Japonec pracují v laboratoři.

Salvarsan

Pozorují morče, které si živě vede. Vsunou hůlku mezi dráty klece a opičák, jakkoliv se to děje za jeho zády, rychle se obrátí a uchopí zadní rukou proutek.

Konečně lék, který uzdravuje a nemá vedlejších špatných účinků

Šťastný úsměv Japonců.
Kochův dopis. Velkoměstský poštovní úřad, přístavní pošta a poslíček v Ugandě.
Majáne předčítá Fordeovi dopis.

Salvarsan uzdravuje a nemá naprosto žádné škodlivé účinky

Forde stále pln důvěry přemlouvá Majána, aby se léčil novým preparátem.

Pohnutá scéna mezi Vagandy a Fordeem, který nutí Majána, aby se přece léčil.

Forde chce přesvědčiti černochoy a Majána o neškodnosti léků a předstírá, že opět vidí. Spálil si dlaň a přece neutrl. Nicméně je ořistížen Majánem, jehož odpor je překonán. Rozhodne se podstoupiti léčbu.

Vagandové se zatím ozbrojili a v opevněném táboře čekají na výsledek.

Majáne je uzdraven. Jezdí na bicyklu. Hraje v míč.

Domorodí nemocní vyhledávají lékaře.

Polní nemocnice.

Mýcení lesů opět pokračuje.

Spáleniště jsou znovu obdělávána.

Majáne (tlustý) vodí Fordea.

Misionář všude překáží.

Domorodý nosič vrazí do Fordea a pozná jej, dává mu dětskou hračku.

Forde stále usměvavý hraje na poškozený gramofon. Na blízku pobíhá kavka.

Lékařský kongres. Fraky, cylindry, řády.

Mluví Japonec.

Forde! Forde!

Shromáždění vstává. Potlesk bez nadšení.
Koch, jeho gestikulace se stává živější a živější.

Forde! Forde!

Nadšení, ohlušující potlesk.

Jakýsi profesor farmakologie spadl se židle.

Hudebníci.

Maličký bubeníček a jeho ruce.

WuWa, Breslau

Výstava Werkbundu „Wohnung und Werkraum“ je pokračováním známé předloňské výstavy bydlení ve Stuttgartě. Také tentokrát dělí se výstava ve tři části: 1. ve výstavu mezinárodní architektury (putovní kolekce Werkbundu, jež byla letošního jara i v Praze), 2. ve výstavu materiálů a instalací, na níž demonstrován historický vývoj bytu, venkovského obydlí, dílny a pracovny, a na níž se na př. názorně ukazují problémy barvy v interieuru, problémy osvětlení, ventilace, vytápění: je tu také dokázáno, že ze všech tvarů oken je podélné okno, jaké užívá Le Corbusier, skutečně nejsprávnější a nejvýhodnější — a 3. ve výstavní kolonii v Grüneichu, která je jádrem výstavy a obdobou stuttgartské kolonie am Weissenhof. Dnešní vřatislavská kolonie je snad méně zajímavá po stránce architektonického řešení: jestliže ve Stuttgartě stavěli nejpřednější reprezentanti mezinárodní architektonické moderny (jako Mies v. d. Rohe, Gropius, Le Corbusier & P. Jeanneret, Mart Stam, Peter Behrens, J. J. P. Oud, Victor Bourgeois, Bruno a Max Taut, L. Hilberseimer, Rading, Scharoun, Josef Frank, H. Poelzig, a z místních, stuttgartských veličin, jediný Adolf G. Schneck), ve Vřatislavi naopak postavili výstavní kolonii toliko místní architekti (10 autorů), z nichž toliko Adolf Rading, R. Doecker a Hans Scharoun jsou jména širšího významu a platnosti. Výhodou vřatislavské kolonie v Grüneichu jest však jednotnější stavební program: není to jen neurčité heslo „nové bydlení“, které bylo dáno výstavě stuttgartské, nýbrž hlavní zá-