

A to všechno nejsou náhodné lapsy vkusu. Pan Taufer má fráze smetené přímo s řečnické tribuny mladočeské nebo se sloupců denního tisku. „Co v slunci kvetlo *laškuje*, se v plody mění“ (U studánky str. 5) — „Klaněl ses bůžkům z mramoru a *celkám ladným*“ (tamže str. 49). — „Chcem *neochvějně* žíti tam, kdes padl, a se vzpomínkou na tebe *své dílo pracovali*“ (tamže str. 61). — „Má píseň *neochvějně* zazní v zmatku jeho“, to všechno jest triviální rétorická fráze, hotové klišé všedního dne, ale ne odlišný básnický výraz vnitřní lyrické melodie duševní.

Pan Taufer nejenže není básnický duch, p. Taufer není ani poctivý a opravdový *dělník verše*. Není snad jediné básně v jeho dvou sešitech, která by byla rytmicky dokonalá. Do básní jambických vkládá p. Taufer klidně verše zcela jasně trochejské, verše počínající dvojslabičnými nebo čtyřslabičnými podstatnými jmény, slovesy atd. „*K dilu*, bych zvítězil, než zazní moje hrany“ (U studánky str. 5). „*Tehdy* den nový pozdravím a život dlouhý“ (tamže str. 6). „*Teplý* jas vzpomínání v duši se mi vloudil“ (tamže str. 7). „*Vězte*, že hlídám zde, že hlídám po vás žal“. „*Věčně* se tvořící jak touhy muka“ (tamže str. 9). „*Abych* byl s nimi ještě dnes až v ráji (tamže str. 10). „*S jitrní zorou* a rosou duhovou, jak sladké pokušení“ (tamže str. 11) — to jsou podle p. Taufra verše jambické a cituji je stránku za stránkou. „Tmou noci hluboké hlasy ze zásvětí / vyčítající člověku odvěkou vinu“ (tamže str. 31) — to jsou podle p. Taufra dva verše, dva rytmické útvary! Takový smysl a vkus rytmický má p. Taufer! A jen ještě několik příkladů, jak p. Taufer *rýmuje*. „Ze tmy — vzletný“ (Kruh str. 18). „Ladným — nad ním“ (U studánky str. 49). A vrchol všeho: „silu — *milu*“ (Kruh str. 11). Toto „*milu*“ má býti akusativ od „*míle*“!

...Neb slunce pije *silu*  
i z naší krve hořící i z vod nám příslibných.  
Ujdeme s bolem krok a slunce ujde *milu*...

Každý prostý dělník má ke svému nástroji větší úctu než takový básník.

## H. P. Berlage: Grundlagen und Entwicklung der Architektur

Holandan H. P. Berlage, tvůrce nové bursy amsterdamské, jest jeden z mála opravdu *tvořivých* umělců-architektů moderních a jeden z nejlepších. Jeho díla jsou cele prodechnuta konstruktivnou zákonností a jednotností jako málokoho z moderních; nerozptylují se v libivém dekoru, nekoketují se zajímavými úskoky malebnosti. H. P. Berlage touží po formě zákonně nutné, snaží se po opravdové přísné vázanosti, podává umění ryzi a domyšlené formy, umění opravdu monumentální.

Knížka, jejíž název nadepsal jsem těmto řádkům, jest zpracování čtyř přednášek konaných v umělecko průmyslovém museu curyšském roku 1907. Málokdy byla řečena o umění, a zvláště o stavitelství, slova vroucenější a *správnější*, málokdy šlo se tak hluboko ke kořenům umění a málokdy postupovalo se odtud tak logicky a důsledně jako zde. Dnešní architektonickou bídu a ubohost naši cítí a vykřikuje dnes hlasitě již leckdo, ale málokdy bývají cesty obrody stanoveny tak jasně a důsledně jako zde: nemluví tu o umění „*schönheitsprofessor*“, jemuž bývá pravidlem umění jen předmětem rozjímavého kvietismu katedrového, nýbrž umělec-tvůrce, jemuž vyplňuje celou bytost a celý svět, který vidí v něm nejvyšší opravdovost hodnot životních a sám bolestný kulturní problém dneška. Neboť není jistě lhostejno pro zdraví společnosti, koří-li se drzým napařumovaným lžím a slátaninám, žije-li odmocněným a zeslabeným životem z desáté a dvacáté ruky, tone-li v kultu surové výtvarné fráze a je-li obklopena vždy a všude, od kolébky až do hrobu,

v domácnosti i na ulici, soustavou padělků a lži: člověk, který prožívá takto svůj život, který uvykl cítiti zvráceně a hodnotiti křivě a zvrhle, nemůže žiti život čestný a pravdivý; jeho citění *musí* býti porušeno a otupeno, jeho charakter rozpoltněn a poskvrněn.

Knihla Berlagova má krásné a významné motto z anglického uměleckého řemeslníka XVIII. století *Sheralona*: „Čas mění módy... ale co jest založeno na geometrii a opravdové vědě, bude nezměněno.“ To jest i kredo Berlagovo a vůdčí motiv celé knihy jeho a dodávám ihned také: jedna z pevných maxim každé opravdové nauky umělecké. Jako Viollet-le-Duc, jako Hegel (jehož velmi často a s velikou úctou se dovolává), jako Ruskin, jako Henry Van de Velde vidí i Berlage příčinu dnešního úpadku uměleckého v tom, že původní stylová jednota se roztržila: z uměň *vázaných* staly se dnes uměny *svobodné*; malířství, které v dobách umělecky organisovaných sloužilo architektonickému celku, tyranisuje dnes veškeré umění; plastika a architektura podléhají svodům libivosti, touží po malicherné zajímavosti, zřikají se svých přísných vnitřních zákonů a ničí se touhou po malebnosti. Umělecká libovůle, anarchie, individualism nastoupily tu za uměleckou kázeň, oddanost, službu; subjektivní, náladový rozmar znásilnil věčné požadavky *věčné*, vědomí zákona, jednotné důslednosti a organické nutnosti. Odtud jev, že kde umělecká díla velikých epoch, řecké a gotické, působí *klidem*, uzavřenou nevtíravou krásou zákonnou, díla dnešní honí se za libivou zajímavostí a podléhají, poněvadž sama podtínají si kořeny, jimiž vězí v rodné půdě a jimiž souvisí se silou a velikostí. Potud neříká Berlage nic v podstatě nového: moderní stylistické a tektonické od Ruskina a Sempera do Schefflera a Muthesia pravili a opakovali v podstatě totéž.

V čem jest novum výkladů Berlagových, jest veliký význam, jaký příkládá pro styl matematice a geometrii. Berlage dokazuje dokumenty historickými i rozbořem jednotlivých slavných budov, že architektové románští i gotičtí pracovali přísnou metodou geometrickou, aby dosáhli jednotnosti stylové; k určování po-

měrů používali geometrie, nejprve k řešení půdorysů, později i k určování nárysů. Všecky veliké architektonické pomníky středověké a částečně i renesanční jsou triangulovány a kvadrátovány. Řecké umění stálo na podkladě aritmetickém, gotické umění na podkladě geometrickém, ale obojí veliké období vědělo, že není stylového organismu bez vědecké přísnosti a že poslední zákony krásy jsou rázu matematického. Krása opravdové monumentální stavby jest téhož rázu jako krása křišťálové druzy, která jest také vytvářena zákony užitě geometrie. „Na řeckém chrámě vidíme vnější řád, rozvržený po podivuhodné harmonii, z níž však se nedá vyvoditi vnitřní škála poměrová. Ve středověku, a to jest zajisté velká vymoženost tohoto umění, dochází plné platnosti římská zásada, že vnější vzhled nemá býti nic jiného než obal vnitřního skladu a že tedy vnitřní poměry jsou totožné s poměry vnějšími. Prostor má býti učeněn a ukazovati své učenění na vnějšek. Neboť architektura má účelem vytvářeti prostory a má tudíž vycházeti z prostoru. A každý záměr vytvořiti nejprve krásnou fasádu a potom teprve přikomponovati za ni budovu, jest naprosto zavrženíhodný“ (str. 46).

A Berlage ukazuje dále, jak geometrické zásady lze užití i při rozvrhování nábytku a jiných předmětů dekoračně řemeslných. Styl jest v díle architektonickém jen tehdy, jsou-li touže soustavou a metodou vytvářeny nejen masy stavební, ale i detail, i dekorace. A tu právě geometrická metoda jest modernímu architektovi cestou k této stylové jednotě. Byl-li posud nucen, aby vtisknul jednotnost svému výtvoru, poutat a po případě i znásilňovat armádu spolupracovníků uměleckých, dekoračních, řemeslných, nyní mohou tito pomocníci tvořit sami volně po principu geometrickém, jímž spravuje se stavitel. Geometrický princip nemá být staviteli tyranem, nýbrž *pomocníkem*: nic není odpornějšího Berlagovi než pedantism a Berlage ví velmi dobře a zdůrazňuje několikrát ve své knize, že neumělec nesvede geometrickou metodou nic, že jeho metoda má podmínkou sine qua non: bohatého ducha uměleckého, ducha tvořivého a intuitivního. Připouští z ní také výjimky, když toho žádá celkový duch

umělecký. Umělec není dogmatik, umělec jest pragmatik, tvůrce nových činů; ale tvořiti nelze bez pevné a určité metody, jinak se ztroskotá. „Není nebezpečí, že bys se stal, používaje této metody, příliš dogmatický. Naopak: neboť neumělec nepřivede to touto soustavou přece k ničemu, a v rukou umělcových stává se vzpruhou, neboť umí ovládati geometrickou formu, nechává ji býti prostředkem a dovede na pravém místě ji opustiti. Pravý umělec stará se již o to, aby se zásadou nezahynul svět. Ostatně i u starých jsou odchylky, které dají se vysvětliti jednak jen z pravé důslednosti soustavy, a proto jsou důkazem, že soustava sama zachraňuje již od suchopárných důsledků; jednak z toho, že staří dovedli ji obětovat, když hrozila státi se školometstvím“ (str. 100).

Druhou podmínkou architektury opravdu organické a tvůrčí jest Berlagovi požadavek, aby stavitel nekopíroval charakteristické formy stylů historických. Kopírování může být nanejvýš činnost učenecká, ale nikdy ne tvůrčí činnost umělecká, neboť činnost tryská z lásky k životu přítomnému, k jeho potřebám a nutnostem, jimž právě tvoří orgány. Berlage posílá ovšem mladé architektky do školy ke gotice — k tomuto stylu nejkonstruktivnějšímu — ale ne aby jej padělali, nýbrž aby vnikli v jeho ducha přísné zákonné metodické tvorby *věcné*. Jako příroda vyvádí celé své bohatství tvarové z několika prátvarů, tak i umělec musí přetvářet původní umělecké tvary. „Přetvářej své umělecké formy, t. j. nekopíruj jich; neboť kopírování jest zavrženíhodné, poněvadž ulpíš pak jen na vnějšku a nepřivedeš to pak dál, než že podáš bledou odlihu originálu! Kopírované formy nejsou tvé, nevznikly z tvé lásky! Ale veď si, jako si vede příroda — bádej po duchu, který bydlí v dílech minulých dob a zůstává věčně týž, ale přetvářej formální, t. j. vol jiné umělecké formy, neboť jen ony budou stvořeny z tvé lásky!“ (str. 91).

Třetí předpoklad moderního architektonického stylu jest Berlagovi požadavek, aby i architektonické formy byly věcné a rovněž geometrické, aby celá budova — i ve svém dekoru — měla týž princip geometrické jednotnosti. Všecka zvůle, všecka ná-

ladová fantastičnost musí být co nejvíce obmezována, neboť v ní jest právě pramen malosti a rozkladu. Náladová libovůle jest vpravdě krátkodechá, naproti tomu v metodě geometrické a vědecké, dovede-li se jí použít, jest nesmírné, nepřebíratelné bohatství a rozmanitost tvarů. Berlage chce míti pokud možno i ornament geometrický neboli bezpředmětný, jak říká Henry Van de Velde (který se tu shoduje v terminologii s našim myslitelem estetickým, prof. Hostinským) — ale není netolerantní a uznává, že i volný ornament rostlinný a po případě i zvířecí může býti připouštěn a může býti i významný v rukou posvěceného umělce, ale *zákonná* krása a důsažnost bude mu ovšem scházeti.

Avšak naplní-li se i všechny tyto podmínky přísné neosobní zákonitosti, nedojde se ještě, míní Berlage, *velkého* stylu, jako byla gotika. Shodnou-li se i umělci na této formální kráse, není tím ještě dosaženo velkého stylu, neboť veliký styl není možný bez *společenské jednoty*, bez *tradice*, bez veliké jednotící duchové hodnoty. „Schází cosi, co v poslední instanci činí styl velkým stylem, láska k ideálu.“ Umění konec konců není než odraz duchových hodnot, velikých jednotících konvencí. Formální konvencí jest možno dojiti sice daleko, „jest možno dovésti umění k té veliké životní radosti, již potřebuje lidstvo, a umění upokojí ji také do jisté míry jako v renesanci, ale posledního velkého upokojení, uspokojení duše, dáti nemůže, nebyla-li uzavřena i smlouva duchovní“ (str. 110). V tom byla právě jedinečná síla a velikost středověku, gotiky, že v křesťanské světové ideji měla toto jednotící duchové pouto, toto poslední a nejvyšší posvěcení. Dnes však je křesťanství mrtvé, roztržštěné; i v dnešní bohoslužbě, říkej kdo chceš, co chceš, schází vlastní duch a zbyla jen krása formální, vnější forma. Době naší nedostává se právě kultury velikých jednotících hodnot duševních. Dnešní umělec nemá všeobecně srozumitelných symbolů, jako je měl umělec řecký nebo gotický, jeho city musí si vytvářet nová podobenství: proto nebývá mu rozuměno; není duchového jednotícího svazu mezi ním a obcí; není společného duchového jazyka, v němž by mohli obcovati spolu, není společné veliké duchové lásky.

Jest jen náboženská touha, která projevuje se dnes nejryzeji v opravdové, přísné, oddané, nelibivé a nekoketné tvorbě umělecké. Bude-li pracovat moderní hnutí konstruktivně, věcně, jasně, „pracuje také s náboženskou tendencí, s náboženskou touhou, až posléze stane se touha skutkem a zrodí se nová světová idea“ (str. 114). Berlage vidí obdobu mezi bojem proti starému historickému eklekticismu v architektuře a bojem dělnickým proti kapitalismu. Snahu po hospodářské rovnosti všech lidí pojímá Berlage ovšem jako snahu *etickou*; jest mu totožná s touhou osamostatnit duševně všecko lidství a umožnit tím, aby všechny duševní síly lidské rozvinuly se po svých vnitřních nutnostech a co nejúplněji. „Nový světový ideál“, ne zásvětně náboženský, ale ideál této země, ideál rovnosti všech lidí rýsuje se již temně na obzoru. Nové umělecké hnutí může napomáhati k jeho uskutečnění, neboť i ono jest bojem o vnitřní pravdu, o zákonnou prostotu a celost, i ono vyjadřuje bytostný charakter nového člověka, očištěného od klamů a lží. Příchodu této nové kulturní doby, tohoto nového světového citu ovšem se nedožijeme, ale radostí jest již žítí a připravovati její příští. Autor míní, že XX. století náleží architektuře, ovšem architektuře obrozené, umění ne tvořenému jednotlivcem pro jednotlivce, nýbrž umění, na němž se účastní a v němž obcuje spolu umělecky i eticky všecek národ.

Na několika posledních stránkách shrnuje Berlage charakteristiku opravdové moderní architektury. Poněvadž i u nás jest nade vše důležité, aby lidé ji dovedli poznati a odlišiti od pseudo-umění, překládám hlavní body její.

„Umění stavitelovo záleží v tom, aby tvořil prostory a ne navrhoval fasády. Prostor se uzavírá zdmi; proto projevuje se prostor nebo různé prostory na vnějšek jako soubor zdí, více méně souvislý. Zdi náleží v tomto smyslu zase hodnota, aby zůstala po své přirozenosti *plochá*, neboť příliš členěná zeď ztrácí svůj ráz jako zeď. Prací věcně jasnou rozumím, aby architektura zdí byla *dekorací plošnou*, aby vyčnívající architektní části byly omezeny na ty, které přikazuje konstrukce, jako jsou podpory

oken, chrličů vody, jednotlivé římsy atd. Z této t. zv. architektury zdí, při níž kolmé členění samo sebou odpadá, plyne dále, že případné podpěry jako pilíře a sloupy nemají vyčnělých hlavic, nýbrž že přechody vyvíjejí se uvnitř plochy zdívé. Vlastní plošnou dekoraci tvoří okna, která kladou se ovšem jen tam, kde jich jest třeba, a pak v různých velikostech.

Prací věcně jasnou rozumím takovou, při níž neovládají tvárné ozdoby a při níž jsou postaveny jen na tom místě, které posléze po nejpečlivějším šetření vyplynulo jako správné. *Ve všech věcech budiž ukázána holá zeď zase ve své prosté kráse.* „Všecka přeplněnost, všechnen parazitní detail jest hnusný! Všechno budiž pracováno jasně a prostě, nepřirozené složitosti a nejasnosti budiž se všude vyhýbáno!

Co zde podává Berlage, není ovšem naprosté novum. Náboženské a sociální ideály, po nichž touží, stesk do nedostatku vlastní duchové kultury, lítost z přechodné soumravné doby, v níž žijeme, bídu dnešní zlomkovitosti, nedostatek velikého jednotícího posvěcení ideového a organizace práce duchové i hmotné, to všecko cítili a vyslovili před ním stejně naléhavě, byť s menšími odchylkami, Ruskin, Richard Wagner, William Morris, krajan Berlagův Henry Van de Velde, Scheffler, Morice — toť společný hořký úděl doby, jimž jsme trpěli a k jehož poznání došli jsme z moderních umělců všichni, kdož nejsme dosti samolibí, marniví a zaslepení, aby nám stačila pouhá negativnost. Že ve velikém altruistním usilování o obrodu společenskou jsou prvky náboženské, cítili před Berlagem a vyslovili také jiní — a poznání to vnutí se snad nakonec i socialistům samým. Ale přesto jest dobře, že to bylo zde řečeno: jednak bylo to řečeno s naléhavým důrazem věru nevšedním, z hlubin ducha nad jiné umělecky opravdového, jednak skládá tím své veřejné vyznání víry jeden z největších umělců dnešních a osvětluje myšlenkové i citové zdroje, z nichž žije jeho tvorba.

A nikde nemělo by býti pozorněji nasloucháno slovu Berlagovu než u nás, neboť nikde není architektura a nedílně s ní souvisící veřejná mravnost a veřejné zdraví pokleslejší než u nás.

Město, kde milionovým nákladem postaven byl ten hnusný slepenec vši pošetilosti, směšnosti, ohyzdnosti, opičáctví a slabošství, nemyslivosti a tuposti citové, jímž jest Representační dům u Prašné brány,<sup>1</sup> jest zamořeno neřestí všeho druhu. A tato všecka neřest postavila si zde pomník, pomník autentický a spontánní: bude hlásat, co mělo být skryto, desetiletí a staletí; cizinci již dnes vyčítají z tohoto pomníku naši hanbu a roznášejí ji po světě! Průměrná a běžná architektura pražská jest o dvacet až třicet let opožděna za Vídní. Jest to jako s modely klobouků nebo jiných módních artiklů: teprve až doslouží v hlavním městě, dostávají se na venek. Bráníme se politicky proti názvu *provincie*, ale *jsme* provincií ve věcech duchové a umělecké kultury bezesporně. Nyní ke všemu naši architekti, kteří dlouho kopirovali renesanční a jiné fasády, lepí na své slátaniny t. zv. secesní dekor, který dosloužil ve Vídní! A to činí lidé, kteří viseli a visí na historickém epigonství a stáli na nůž proti opravdu *tvůrčímu* hnutí modernímu: nestydí se žít z odpadků, které vyvrhlo ne moderní *hnutí*, ale jeho zvrhlá odnož, nebo lépe jeho módní a nepochopená *travestie*. Jest možno představit si větší bídy umělecké, větší bídy mravní, menšího názoru na čestnost a charakternost uměleckou?

První důsledný moderně umělecký velkoměstský dům v Praze postavil Němec, architekt Zasche na Příkopech. Není již v tomto prostém faktu pro nás stigma kulturní nevyspělosti nebo alespoň opozdilosti? Neznamená sama tato prostá skutečnost víc pokorení pro nás než prohraná politická kampaň? Necítíme-li to tak, jest to jen následek toho, že nemáme posud pro to vyvinutý dostatečně jemný a vnímavý orgán. Ale buďtež jisti: necítíte-li to vy, cítí to objektivní pozorovatel, host, vláda, kulturní cizinec a tvoří si svůj soud, který vyvrátí mu není pak snadno.

... V Praze bylo nedávno postaveno nové nádraží. Nádraží má moderní vnějšek, ostentativně moderní vnějšek, i soudil bys, že bylo opravdu tvořeno moderní metodou uměleckou: že archi-

1 - [Viz zde str 433]

tekt studoval dlouho a pečlivě všechny složité potřeby takového organismu, jako jest nádraží, že se radil s úředníky železničními o vnitřních potřebách železniční služby, o cirkulaci v takové budově, o jejich potřebách a nutnostech, že podle těchto potřeb rozvrhl a učlenil prostory a promítl pak je prostě na vnějšek. Ale chyba lávky! Naše moderní nádraží má jen, přesně mluveno, moderní fasádu, moderní náprsenku: pod ní jest ukryta bezmyšlenkovitost starého šlendriánu. Úředníci i zřizenci stěžují si ve svých časopisech, jak obtížně a nesnesitelně se jim zde slouží, jak jest jim zde život ztrpčován, jak nic nedbal stavitel potřeb služby, rázu a zvláštností toho organismu, pro který měl tvořit! To jest doklad pseudomodernosti, to jest modernost zvrhlá, zparodovaná, obrácená na hlavu: vyznávaná ústy a popíraná skutky.

... Takové jsou poměry veřejné estetiky v Praze. A ve vši té i jiné jalovosti, šlendriánu, frázovitosti, lži, banálnosti žiješ a dýšeš od narození, ona se ti vtírá a vnucuje neustále a všude jako vzduch. Jak může pak nemít vlivu v ráz a ducha největší většiny obyvatel, jak jich může neproniknout, nepokazit, nenaučit frivolnosti, bezduchosti, nemyslivosti, polovičitosti, fražérství? Kdyby jen tisíc lidí pochopilo, že tu jde o samo duševní zdraví národní, znemožnili by, trvám, obecní politiku, která se pošpinila takovou uměleckou nízkostí, jako jest t. zv. Representační dům: ani den nesnesli by nikoho, kdo jest spoluvinen na této národní i umělecké ostudě. Ovšem: kdyby... Toto „kdyby“ naplní se snad až za druhou nebo třetí generaci.