

UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

ORGÁN SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ.

Vydáním a nákladem Tiskového družstva Skupiny
Výtvarných Umělců v Praze.

Řídí JOSEF ČAPEK s redakčním kruhem (EMIL
FILLA, VLAST. HOFMAN, PAVEL JANÁK, FR. KY-
SELA, FR. LANGER, V. V. ŠTECH, V. ŠTĚPÁN).

REVUE MENSUELLE DES ARTS, ORGANE DU
GROUPE DES ARTISTES DE PRAGUE.

Directeur en chef: JOSEF ČAPEK. Rédacteurs: EMIL
FILLA, VLAST. HOFMAN, PAVEL JANÁK, FR. KY-
SELA, FRANT. LANGER, V.V. ŠTECH, V. ŠTĚPÁN.

Adresse: Prague I., Bellevue 20.

REDAKCE PRAHA-III., ŘÍČNÍ UL. 11. Rukopisy nevyžádané se nevracejí, není-li přiloženo zpáteční po-
štovné. Reprodukovati přílohy a otiskovati články z Uměleckého Měsíčníku možno jen se svolením re-
dakce, zprávy a poznámky jen s přesným udáním pramene. Za práce podepsané odpovídají autoři.

Spolková kancelář a administrace: PRAHA-I., FRANTIŠKOVO NÁBŘEŽÍ 20, BELLEVUE, od 9-1, 3-7.
Roční předplatné 12 K, do ciziny 15 K, jednotlivá čísla 1 K 70 h. Reklamace se nefrankují a přijímají
se nejdéle do 14 dnů po vyjití čísla. Účet Záložního a Úvěrního Ústavu v Hradci Král., filiálka v Praze.

Zodpovědný redaktor Josef Čapek. — Za náklad a vydání odpovídá Josef Chochol. — Reprodukce grafického
ústavu Jana Štence, Praha I., Salvatorská čis. 8. — Tiskem Dělnické knihtiskárny v Praze-II., Myslíkova ul. 1959.

GRAFICKÝ ZÁVOD REPRODUKČNÍ

JAN ŠTENC

PRAHA I., SALVATORSKÁ 8. TEL. 1800.

REPRODUKCE jedno- i vícebarevné pro díla
umělecká, vědecká a časopisy. FOTOGRAFIE
obrazů, plastik, architektur, interiérů, kreseb, před-
mětů um.-prům. a jiných v dokonalém provedení.

HELIOGRAVURA, TISK LEPTŮ.

OBSAH ČÍS. 4. (LEDEN.)

ROČNÍK I. 1912.

TEXT:

Paul Ernst: Vězeň. Novella. (Přel. J. Pospíšilová.)
Karel Čapek: Literární poznámky o lidskosti.
Pavel Janák: Proti náladě v architektuře. (Dok.)

KRONIKA:

Josef Chochol: Nová radniční budova na Mariánském náměstí. — K. Čapek: Růž. Svobodová: Posvátné jaro. — J. Čapek: K Ernstově novelle. — V. V. Š.: Ant. Dolenský: Moderní česká grafika. — V boji o umění. (Dr. W. Worringer). — Fr. Langer: J. S. Machar: Barbaři, Pohanské plameny, Apoštolové. — J. Bor: Nový typ divadelní budovy. (Dok.).

VYOBRAZENÍ:

J. Gočár (3). — A. Procházka (1). — Lad. Šíma (2). — J. Čapek (2). — Václav Špála (2). — Jos. Chochol (2). — Kronika (2).

SOMMAIRE No 4.

Ire ANNÉE.

TEXTE:

Paul Ernst: Le prisonnier. (Trad. par J. Pospíšilová).

Karel Čapek: Remarques littéraires sur l'humanité.

Pavel Janák: Contre l'architecture sentimentale. (Fin.)

CHRONIQUE.

ILLUSTRATIONS:

J. Gočár (3). — A. Procházka (1). — Lad. Šíma (2). — J. Čapek (2). — Václav Špála (2). — Jos. Chochol (2). — Chronique (2).

TISKOPISY
DĚLNICKÁ TISKÁRNA V PRAZE
MYSLÍKOVA ULICE ČÍS. 15.
TELEFON 2134

VZORNÁ ÚPRAVA TISKŮ. NEJNOVĚJŠÍ DRUHÝ PÍSEM.

TIEMANN	EHMCKE	BEHRENS
SORBONA	BERNHARD	

PETR NEDVĚD

PRAHA II., SOKOLSKÁ TR. 36

VLASTNÍ VÝROBA MEIDINGERSKÝCH KAMEN A REGULACNÍCH, NÁSYPNÝCH, STOLOVÝCH SPORÁKŮ.

ČINNÝMI ČLENY SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ jsou: V. Beneš, Dr. J. Borovička, V. H. Brunner, Josef Čapek, Karel Čapek, Vilém Dvořák, Emil Filla, Józsa Gočár, O. Gutfreund, Vlastimil Hofman, Josef Chochol, Pavel Janák, Zdeněk Kratochvíl, František Kysela, Frant. Langer, A. Procházka, Josef Rosípal, Stan. Sochor, Lad. Šíma, Václav Špála, Dr. V. V. Štech, Jan Thon, Max Urban.

ČLENSKÉ PŘÍSPĚVKY Skupiny Výtvarných Umělců: Členové zakládající platí příspěvek 100 K najednou, nebo ve čtyřech ročních splátkách, korporace nejméně 200 K jednou pro vždy. Členové platí ročně: přispívající nejméně 10 K, členové činní 10 K a zápisné, stanovené výborem na 100 K.

JOSEF BOUČEK

MISTR TESAŘSKÝ PRO-
VÁDÍ VEŠKERÉ STA-
VEBNÍ PRÁCE

V PRAZE I. ČÍSLO 867

TELEFON 561-II.

POŠT. SPOR. 29.976

ALOIS WEYROSTEK

MISTR DLAŽDIČSKÝ

PROVÁDÍ BEZVADNĚ
VEŠKERÉ DRUHY DLAŽEB
ZA CENY VELMI MÍRNÉ.

PRAHA II., ČÍS. 1219.



RYDL & THON
SVIJANY-PODOLÍ

UMĚLECKÁ TOVÁRNA PROVÝ-
ZDOBU INTERIEURŮ, STAVEB,
HŘBITOVŮ ATD. Z KAMENINY,

ZHOTOVUJE PRÁCE UMĚLCŮ PŘESNĚ
DLE ORIGINÁLŮ A V BAREVNÝCH PO-
LEVECH DLE PŘÁNÍ.

ROZPOČTY ZDARMA A FRANKO.



Otevřené výstavy.

Místo	Pořádá	Výstava	Otevřena
Praha	Obec Pražská	Výstava českého umění. (Mannes, Jednota výtvarných um., Skupina.)	Leden-únor.
Paříž	Musée des Arts décoratifs	Výstava japonských tisků: Outamaro a jeho škola.	15. leden-15. únor.
Berlín	Neue Secession	Výstava mezinárodní.	Prosinec-leden.
Liverpool		Mezinárodní výstava průmyslová a umělecká.	Květen-říjen 1912.
Lipsko		Všeob. výstava stavebnictví.	1912.
Vídeň		Výstava církevního umění.	1912 (podzim).

Továrny koberců a látek nábytkových

Filip

Haas a synové

PRAHA, NA PŘÍKOPĚ ČÍSLO 4

Moderní koberce,
nábytkové látky, čalouny, linkrusta.

V. J. HAVLÍČEK

TOVÁRNA NA ZPRACOVÁNÍ DŘEVA
PETROHRAD V ČECHÁCH.

Dodává pro veškerá odvětví stavebního truhlářství: dveře, okna, portály, lamberie, parkety, měkké podlahy atd. Výhradná licence pro Čechy: Mayerova patentní okna, 30% úspory.

PRAŽSKÁ KANCELÁŘ KARLÍN,
KRÁLOVSKÁ TR. 88. TELEFON 4310.

VÁCLAV FIŠNA

PRAHA II., PURKYŇOVA 5

ODBORNÝ ZÁVOD ČALOUNICKÝ.

SPECIELNÍ VÝROBA KOŽENÉHO NÁBYTKU.

ZAŘIZOVÁNÍ BYTŮ. ZAVĚŠOVÁNÍ ZÁCLON, DEKOROVÁNÍ A

OPRAVY NÁBYTKU.

Kancelář kamenných lomů

Džbán, Podbaba, Bulovka, Ladví a Ďáblice. - Nejtvrdší material nejlepší jakosti pro stavby betonové a šterkování

Schneiderová-Polnerová,

Praha VII, Bělského tr. čís. 696; II. patro

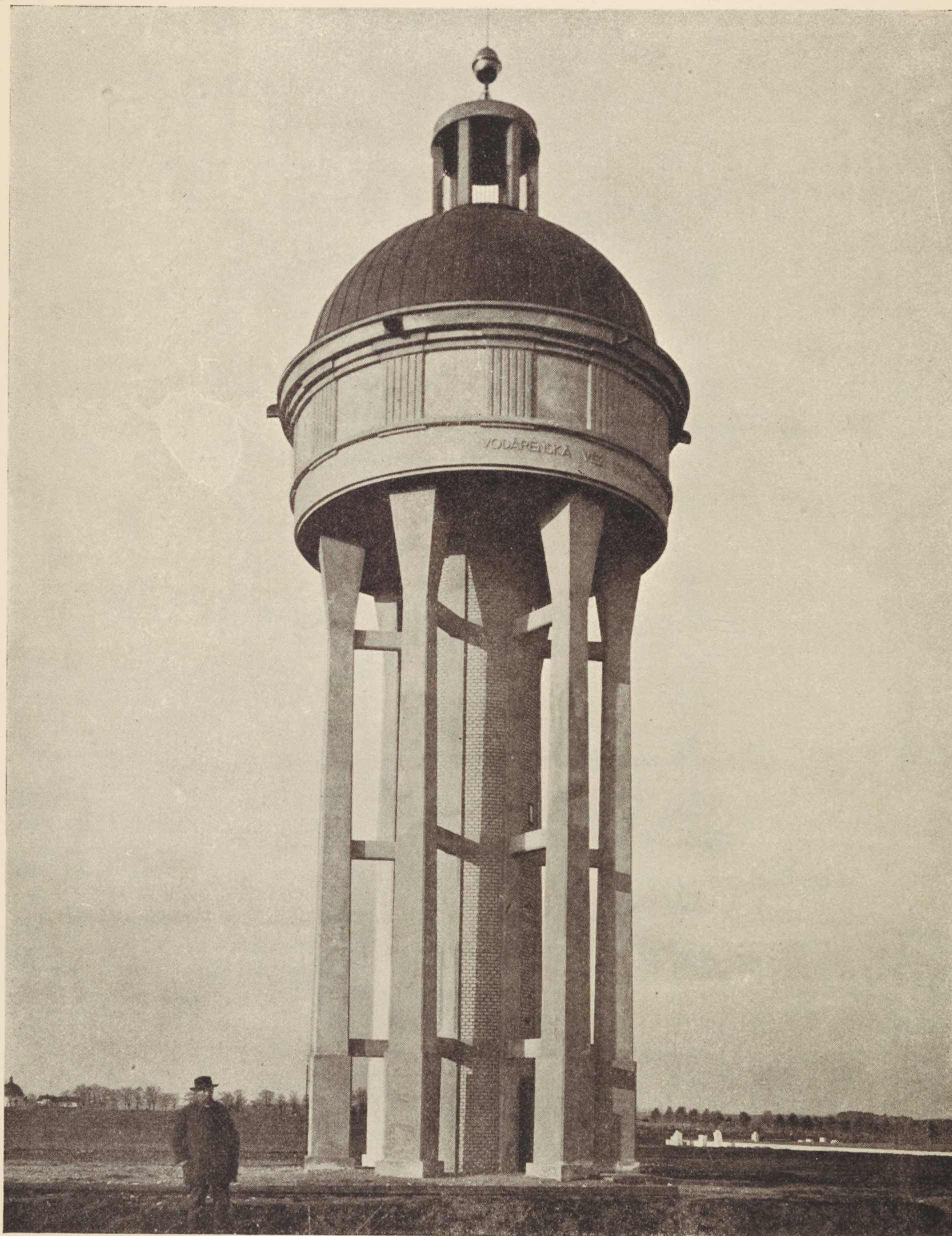
ZBRASLAVSKÉ ŠAMOTÁRNY - MIMO KARTEL

KANCELÁŘ A SKLADY: PRAHA, HAVLÍČKOVO NÁMĚSTÍ ČÍSLO 6. TELEFON ČÍSLO 5122



J. Gočár

Knihovna.



J. Gočár

Vodárenská věž v Bohdančíně.



J. Gočár

Turbinový mlýn a silo v Bohdanči.



L. Šíma

Rodina.



A. Procházka

Prometheus.



J. Čapek

Matka s dítětem.



J. Čapek

Služka.



V. Špála

Pod stromem.

Paul Ernst: Vězeň.

(Přeložila Jarmila Pospíšilová.)

Následující případ udál se dle jistého starého spisovatele v druhé polovině sedmnáctého století. Jeden mladý švédský důstojník ze vznešeného rodu podnikl cestu Německem, aby viděl města a země i aby poznal cizí lidi a nové poměry. Přišel do malého sídelního města, jehož příroda i obyvatelé se mu velmi zamlouvali, neboť to město leželo na svahu pohoří, pokrytého hustými a černými smrkovými lesy, a potůčky řinuly se zelenými loukami, železářské hamry bušily v lese a způsobovaly za noci viditelnou záři, a lidé byli radostní a přičinliví. To vše upomínalo ho tak na jeho domovinu, že byl dojat. A protože bylo k jaru, pociťoval neurčité toužení v srdci.

V neděli šel do kostela a povznesl se na zbožném zpěvu a ctném kázání. Po kázání bylo svaté přijímání. Tu otevřela se stolice knížecího panstva a mladá slečna vystoupila se slušně sklopenýma očima, poklekla na lavičku před oltářem, sepjala ruce a pohlížela zbožně do výše k bělovlasému a vysokému knězi, jehož oči jasně a dobrotivě zářily. I bylo cizinci, jakoby se mu náhle zastavilo srdce; a on pozoroval s upřenýma očima jasnou a čistou tvář panninu.

Pak zdálo se mu jako ve snu, že šel lesem a že v dáli floukl datel. Potom slyšel také, že jeho milovaná byla knížete jediná dcera; o knížeti vypravovali lidé, že je surový a násilnický a princezna že trpí; to ho však málo znepokojovalo. Vždy ho to přitahovalo tam, kde ji mohl vidět, a přece neměl pražádné vědomé vůle přijít do její blízkosti. Jednou projela podle něho s rychlostí blesku, čtyři koně byli připraveni k jejímu vozu. Pozdravil, když již byla minula; ale ona se ohlédla; možná, že se také neohlédla.

Jednoho pozdního večera bylo zaklepáno na jeho dveře. Když otevřel, vtiskl mu jakýsi muž psaníčko do ruky a běžel spěšně a hřmotně po stupních dolů. V psaníčku stálo, že má uchystati útočiště ve své domovině, míti pohotově před městem vůz k útěku a v určenou noční hodinu čekat u jedné malých zámeckých dveří. Údivu nepocítil pražádného. Ale věděl, že teď všecko muselo přijít tak, jak mu bylo usouzeno; šťasten byl, že měl jen činiti, co mu bylo uloženo. Rychle psal do své domoviny, i vůz objednal. Napadlo mu, že se za ním lidé nedívali, když krácel po ulicích. Také teplé pokrývky a kožešiny obstaral. Když přišel večer, opatřil se pistolemi, uvolnil svůj kord a šel tam bez pláště. Dlouho čekal pod temným klenutím malých dveří. Chvillemi slyšel z dále, jak čekající kůň floukl kopytem o dláždění. Ale to nebyly jeho objednané koně. Jednou uviděl padající hvězdu. A teple proniklo jím štěstí.

Tu vrhlo se na něho náhle několik mužů, přitiskli mu ruce k tělu a zacpali mu ústa. Byl rychle svázán a vlečen uličkami a dveřmi i branou k nějakému vozu. Dva muži vstoupili s ním dovnitř a kočí prásknul do koní.

Odvezli ho na vysoký hrad a tam dostal ve věži světničku. Jako na mechovitou lesní půdu díval se ven přes širé lesy. Často táhla pod ním mračna, která se podivně zavěšovala na horské útesy a pitvořila se v nevídané podoby. Bezhlase bylo vše, a jen zřídka pronikl z rána za příznivého větru tichý ševel ptačího štěbetání k jeho uchu.

Protože byl teprve dvacet let stár, a měl tu zůstatí zajat po celý svůj život, pomyslí si, že zde může žít dobře šedesát let, a to bylo přece právě tolik, jakoby žil šedesát dní nebo šedesát hodin. Zcela daleko za ním leželo mu vše, jeho dětství a jeho služba, jeho druzi, jeho cesta, jakoby již bylo přešlo šedesát let; ale on byl ještě mladý, bezvousý muž s jas-

ným hlasem. Každého dne vryl nehtem křížek do stěny; tři sta šedesát pět křížků znamenalo rok, a to byla dlouhá řada od stropu až k podlaze a pak ještě půl řady. Kdyby po šedesát let denně vryl křížek, to by právě k tomu stěny vystačily, neboť byla tu také ještě velká kamna i dveře. Bylo to ovšem velmi krušné, že měl vésti takový život. I uvažoval nyní, byla-li to náhoda, že ho stihl tento osud. Snad byl by se mohl vydati jinou cestou a nikdy by princezny nespátral; anebo oné neděle byl by mohl zanedbat kostel; potom byl by skončil svoji cestu, byl by se navrátil domů, a snad by přišla válka a on by se významenal a stal slavným vojevůdcem. Vše záleželo možná na zlámaném kole nebo náhodném bolení hlavy. Ale potom byl by život vlastně pouhou hrou. Mnoho let měl před sebou, aby přemýšlel o této otázce; i rozhodl se napnouti všechn svůj rozum, aby ji rozřešil. Přecházel ve své světničce, ruce složené na zádech, vždy od okna ke kamnům a od kamen k oknu. Tak prošla léta, a on vychodil již na svém místě hlubokou cestu do prken podlahy. Jednou pocítil velký soucit se sebou, když viděl tuto cestu. Tu pochopil, že náš osud přichází z našeho nitra a proto není žádné náhody v životě. Byl takým člověkem, který musel mít takový osud, a všude by ho to bylo postihlo. Ano, snad vnější utváření bylo jen zdáním nebo snem, tak jako i v obyčejném snu si sami tvoříme příběhy k nějakému šelestu nebo pocitu z vnějška. Neboť co bylo podstatné? Že zde přecházel a přemýšlel a drobečky sypal pro čížka, který přilétal na jeho okno, a o tohoto čížka měl mnoho starostí, aby ho nesežral dravý pták.

Také starého klíčníka měl rád a jeho dcerušku. Dítě přicházelo za odpolední k němu nahoru, vyprávělo mu, a on sám vypravoval děvčátku také. Vždycky o těchže příhodách hovořili, jak on od svého krále obdržel jednou zlatý pamětný peníz, a jaké barvy nosil jeho pluk; vyňal ovšem také svůj stejnokroj ze skříně a vysvětloval prýmky a šňůry. Ona vyprávěla o svých kuřatech a jak před lety jednou liška přišla do dvora. Tak vyrůstalo dítě a přicházelo pak řidčeji; konečně se provdala a objevila se ve světničce vězňově se svým mužem, aby ho ukázala; muž otáčel rozpačitě čepici a ona hovořila velmi rychle. I daroval jim velký dvoutolar, který ještě měl. A pak měla žena dítě a přicházela s dítětem občas k němu, a brzy vylezlo dítě samo po schodech nahoru, a brzy vypadalo tak, jako matka vypadala tenkrát, když byl sem přiveden do toho hradu. Tak dávno již tomu bylo, že se tomu velmi divil; chvílemi zaměňoval dítě s matkou. Ještě rychleji se stalo, že toto děvče přešlo mimo něj, provdalo se, a zase ho navštěvovaly děti. I vypravovalo mu jedno dítě, že vznešená dáma byla před hradní branou, celá oděná v černé hedvábí, na drahocenném koni, a jeden sluha byl s ní, a nabízela prý otci mnoho peněz, aby ji pustil k uvězněnému, otec však řekl, že to je proti jeho přísaze, v tu chvíli měl sluha v ruce pistoli, a z houštiny prý vystoupili jiní lidé s puškami, otec však zvednul most, a tu prý odjeli cizinci zase pryč.

Když vězeň slyšel o této události, šel ke skříně, vyňal z ní starou uniformu a oblékl ji; padla ještě jako ulita, jen mu působilo námahu, že musel choditi zpříma, k vůli límci. Potom otevřel okno a sedl si k němu. Bylo však v zimě a velmi chladný vzduch táhl dovnitř a povíval jeho bílými, řídkými vlasy. Dlouhé hodiny seděl takto u okna ve svém stejnokroji, až se šerilo. Potom svlékl zase uniformu, složil ji pečlivě do starých záhybů a pověsil ji. V noci však těžce onemocněl, neboť přivodil si prudké nachlazení plic, a protože jeho zeslabené tělo tohoto nárazu nemohlo snést, upadl v ponenáhlé ubývání sil a zemřel po nějakém čase. Na smrtelné posteli však pravil: „Ona mnohá dlouhá léta zájetí propadla se v mé duši, a musím nejprve přehlédnouti si řady křížků, které jsem vryl

do stěny, chci-li, abych o nich vůbec něco věděl. Ale na onen den v kostele jsem nezapomněl, a na den, kdy přejela mimo mne, a jak jsem dostal její list, a že na mne nezapomněla, ale nyní mne chtěla osvobodit. Těchto věcí vzpomínám s velkou radostí, a větší radosti jistě nejsem schopen. Proto umírám jako velmi šťastný člověk; neboť jistě jest nejvyšším štěstím vědět, že někdo jiný myslí na nás v lásce a bez klamu. Kromě toho však rozpomínám se ještě na malé zelené lístky stromů na jaře, které jsou lepkavé.“



L. Šíma

Idylla.

Karel Čapek: Literární poznámky o lidskosti.

Mezi všemi měřítky, jichž člověk užívá, vyznamenávají se jakousi původností a konkrétností míry odvozené z jeho těla nebo ze stálých veličin jeho života. Tyto jednotky vracejí se neustále a nemohou býti zatlačeny žádnou abstraktní vůlí ani pevným theoretickým systémem ani nějakým všeobecným předpisem. Podobný případ nalézáme také v užívání method a měřítek literární kritiky.

Jakousi metrickou řadu měr v literární kritice podal rozum nakloněný pozitivním vědám a oddaný praktickému přemýšlení; tak vznikla porůznu kritika filologická, vývojově-historická, biografická, psychologická a morální, dále logická nebo reální kritika pravdy, kritika formy atd. Kromě těchto vědeckých systémů vystoupila v nedávné minulosti metoda typicky nesprávná, totiž kritika subjektivní, jež počala slovesné dílo měřiti nejasnými, složitými a kolísavými daty osobního dojmu nebo osobního citového charakteru, subjektivními impressemi, náladami a zálibami. Absurdnost tohoto kritického způsobu vysvítá už z našeho pojmu míry, jež pro nás znamená něco jednoduchého a neměnného, pevně určeného, trvalého a pokud možno všeobecného nebo sevšeobecnitelného. Avšak v našem nitru skutečně trvá jakási měrná hodnota relativně stálá a všeobecná; přes to, že je nitrná, je pro nás veličinou objektivní; není výtvozem rozumu nebo poznání jako ony vědecké methody, nýbrž je spíše v nás dána. Jakožto míra je nutně neosobní a pokud možno obecná, totiž všelidsky platná, příkazná a věčná; to v krátkosti znamená, že je ethická. Míra, kterou zde myslíme, je l i d s k o s t.

(Totiž dokonce ne lidskost ve smyslu humanitářském nebo morálním. Podle logického rozboru slova znamená lidskost to, co je význačně lidského v člověku a člověčenstvu; že pak toto význačně lidské je jistě rozsáhlejší a hlubší než pouhá pravidla mravní dobroty, je snad samozřejmo. České slovo lidskost je pozdní překlad latinského humanitas, jež původně znamenalo více než dobročinnou mravní humanitu; srv. starou příbuznost pojmů humanitas, humanismus nebo humaniora. Ještě původněji humanitas musila znamenati to, co je význačně, t. j. integrálně lidské. A k tomuto původnímu významu vztahujeme nyní český pojem „lidskost“.)

Že tato míra je odvozena z člověka a ze života, vidíme z toho, že poslední měření člověka a jeho skutků, že poslední měření dějin provádíme jí. Ale uvažme náš obdiv k některému slovesnému dílu: svým rozumem nebo svou zkušeností poznáme a vyměříme jeho hloubku či pravdivost; svou radostí a zálibou, svým smyslem pro řád a harmonii vyměříme jeho krásu; svými živými city a svým zájmem poznáme jeho sílu; ale ještě něco v nás, jakási lidskost našeho nitra bude spolu měřiti a poznávati a bude nám ukazatelem jeho v e l i k o s t i.

Velikost nebo lidskost literárního díla jsou synonyma.

Čtu-li básnické dílo, jsem privátní poživatel; těším se, najdu-li tam uspokojení svých zvláštních zálib, tužeb nebo slabostí; cítím osobní radost nad slovesnými obsahy, které se mne, mne zvláště týkají; neboť jsem citlivý nebo jsem zvědavý nebo intimní, a dovedu být básníkovi vděčen za to, že mne utvrzuje, udržuje a jaksi specialisuje v mé dotyčné životní zvláštnosti, v mém úzkém citovém nebo intelektuálním druhu. Ale nyní čtu druhou báseň, kterou nazývám dílem plným lidskosti; má osoba, vše přespříliš osobní a privátní mizí, neboť není zde voláno a není laskáno; tento druhý svět je tvrdší a vyšší než pohodlí mého nitra. Má osoba se zde ztrácí i se svou soukromou zkušeností, se svým intimním

citem, se všemi svými životními zvláštnostmi; zůstávám tu jen jako člověk, jako jeden z lidí, jako jeden z těch všech, jichž životnost a lidskost je velebena v této básni. I cítím svou příslušnost k nim, neboť též oni jsou lidští a ne osobní; odstředivý prvek puzený z centra celým způsobem svého života, vracím se k celku, přivtěluji se k němu a sbratřuji se s tisíci lidmi v duchu a pravdě této básně. A v tom je vyšší smysl lidskosti v literatuře.

★

Zcela všeobecně lze říci, že předmětem literatury je člověk; proto každý nový literární směr proti starému zásadně proklamoval člověka jako něco nového, domnívaje se, že přišel na pravý způsob, jak lze člověka písmem vytvořit; s tím postavil se romantismus proti klasicismu, realismus proti romantismu atd. Především vidíme v tom ohledu realisty, školu reální pravdy, kteroužto pravdu oni učinili zákonem, důvodem a cílem svého psaní. Pro tuto pravdu stalo se jejich methodou nevidět pro stromy les a místo předmětů vidět jen akcesoria; proto také na místo všeho lidského, na místo vši lidskosti dosadili život jednotlivce. Tak předvedli nám dřevorubce nebo tuláka nebo koholiv jiného, ukázali nám jeho zvláštní životní znaky, jeho specifickou člověčinu, vše, co je na něm příliš podmíněného a odlišného, vše, co je jeho a ne naše, a prohlásili: To je člověk, tak žije a takový jest. A my jsme cítili, skutečně, že toto je také člověk, že i on patří mezi ostatní lidi. Ale nemohli jsme říci: ano, toto jest člověk, obraz člověka; nemohli jsme cítiti: já patřím k němu, my všichni patříme k němu a vyrovnáváme se mu, neboť něco v nás se snaží, abychom mu byli podobní. A toto by znamenalo lidskost. Sami realisté pocítovali nedostatečnost svého díla a proto je hleděli vyztůžiti nějakými zákony: i našli si zákony psychologické, biologické, sociologické a všelijaké tendenční; ale to vše nejsou zákony, nýbrž jen rozumové předpoklady, vytěžené z oblasti věd nebo z oboru politiky; a nyní nevím, jak zvlášť dokazovati nesmyslnost domnění, že by nějaká kladná věda nebo politický program nebo cokoliv jiného stejně vymyšleného mohlo skutečně obsáhnouti člověka, totiž jeho nitro, touhy, ctnosti a snahy, krátce jeho plnou lidskost. Tak chudý a nelidský je realismus v obou svých základech: ve svém poznání a ve svých ideách.

Po druhé lze mluvit o subjektivistním směru literatury, se kterým se setkáváme od romantismu až do t. zv. dekadence, v níž se projevil nejbezuzdněji, s celou schválností a nepravostí. Tento směr vyznačil se řadou mravních horeček, z nichž první a ovšem velmi významná byla Sturm und Drang; docela na konci stojí, ostýchavý a vyrovnávající se, impressionistický sensitivismus, který prosakuje ještě valnou část soudobého písemnictví. V té době kde jaké divné já procíťovalo sebe samo ve své samotě, nalézalo v sobě nějaké jedinečnosti, něco, co nesdílí s ostatním lidstvem nebo co je ve zvláštním odporu se světem; do literatury vniká záhadnost individua, taj lidského privatissima a konec konců i zvůle a přechodnost osobního života; neboť když už se stala tato subjektivnost zásadou, básníci vyhledávali ve své duši všemožné odchylky, nuance a abnormity, jen aby se osobně odlišili od obyčejnosti a obecnosti. Poprvé v bytí literatury setkáváme se zde s nervovostí, a rovněž poprvé v básnictví propukají symptomaticky t. zv. nemoce doby. Byly to opravdu nemoce, jakési kulturní epidemie nebo záchvaty modernosti, které se nevím jakým kontaktem šířily po světě, takže se najednou zdály být něčím všeobecným; jako na př. rozervanost, radost ze zla a jiné takové pocity. Připusťme, že tyto stavy byly všeobecné; ale za prvé byly všeobecné jen v jistých kulturních vrstvách a nikdy nezasáhly to, čemu říkáme člověčenstvo; za druhé zanikaly příliš záhy a byly zapomenuty, kdežto všechno, co

je podstatně lidské, má ohromnou trvací schopnost a trvá přes věky, s jakýmsi podstatně lidským nárokem na věčnost. Podstatně lidské — — se mění též, jako všechno na světě; ale jeho znakem je relativní věčnost a nepřechodnost. Něco v nás se nemění přes celý náš individuální vývoj a přes naši měnící se zkušenost a životnost; něco v lidstvu se nemění přes proměnlivé zájmy tříd, dějiny myšlení a pohyblivou tvářnost kultury. K takovému způsobu trvání pak směřuje básnictví, jakož i každé jiné umění.

Při té příležitosti lze říci, že všelidskost, na kterou zde myslíme, má zajisté co nejméně společného s vládnoucím kulturním stavem a různými současnými kulturními obsahy, na př. se socialismem, s vědou, se společenským životem atd. V poslední historii písemnictví vidíme neustále, jak dychtivě se spisovatelé připojují k duchu doby, jak snadno a služebně poslouchají impulsů, které jim dává současná morálka, věda, politika, společnost a jiné veřejné faktory, jakoby jejich práce teprve odtud měla dostatí smysl a směr nebo jakoby básnické umění mělo být kronikou své doby a pouhým dokumentem pro budoucí historickou heuristiku; nebo jak sami vystupují jako hlasatelé nových takových



názorů a hnutí. Zároveň pak vidíme, jak rychle tyto snahy přešly se svou dobou, jak jsou nám po nějaké době cizí a přestávají se nás vnitřně týkat. Všeobecně je možno usouditi, že vývojová efemérnost a neslohovost novodobých literatur je způsobena právě tím, že básnictví stalo se úkazem přespříliš kulturním, časovým a hovicím době.

Chci ještě říci, že nemyslím, že by někdy literatura byla nebo vůbec mohla býti zcela nečasová a nikterak neurčená časem, místem a kulturou. Naopak, každé básnictví obsahuje ducha své doby: právě tak jako každý předmět zhotovený lidskou rukou má tvar a tíhu: tvar, kterým jej člověk vytrhl ze země a hmoty, a tíhu, která jej k zemi navrácí a táhne. Tak i v básnictví jako jakási tíha tkví určenost časová a místní; a básník, jehož úkolem je tvar, jehož povinností je krása, nepůsobí tím p r o t i tíze; snad bez té tíhy by pro nás byly básně něčím vůbec nepochopitelným a mimolidským; proto básnictví, směřující k absolutní, totiž nepřechodné a zcela všeobecné lidskosti, k ní nikdy nemůže dojíti. A právě tato věčná nemožnost a neúkojnost, věčně neukončitelné směřování a napjetí znamená něco podstatně lidského a je opět důkazem lidskosti, jež ode vždy trvá v básnictví.

(Pokračování.)

Pavel Janák: Proti náladě v architektuře.

(Dokončení.)

Teprve počátkem devatenáctého století, — souběžně s obdobnými úkazy v druhých uměních — vstupuje nálada jako uplatňující se živél do architektury; jest však stále ještě doprovázena vytváření schopnou tradicí, setrvačně silnou z předchozích, umělecky samostatnějších období; možno však v celku definovati již situaci architektury jako ovládanou ne již výhradně myšlenkami výtvarnými, ale myšlenkou spíše ethické a kulturní povahy (znovuzrození antiky). Zde prvně architektura upadá pod vliv nevlastních myšlenek, rozvíjí se závisle od nich a nemajíc dostatek vlastních zájmů výtvarných pracuje pod dojmem hotové myšlenky, tedy v náladě.

Bylo již vedeno více logických důkazů o pochybenosti po empiru následujících období architektury novoklassické, novogotické a novobarokní. Je možno jejich poblouzení dokázati ještě pronikavěji uvedením těchto úkazů na náladu: skutečně architektura v těchto dobách, kdy vracela se k historické architektuře, nečinila to proto, že byly by ji vedly zájmy výtvarné, neboť ono opakování hlavic, římů a sloupů nedokazuje nikterak výtvarnické společenství s historickými slohy, jež byly tu vzorem, když vedle této povrchové činnosti nebylo nijakého těsného spojení s myšlenkovou podstatou staré gotiky nebo renaissance. Skutečně architektura byla jen pod vlivem „obrození renaissance“, tedy pod vlivem a v závislosti na myšlence opět jen kulturní nebo literární povahy: renaissance a gotika nebyla vlastně znovuzrozována, poněvadž základní principy těchto slohů zůstávaly nedotknuty a nepřemýšleny novorenaissance a novogotikou; vše bylo jen náladou pro tyto historické slohy, a díla, která tu vznikala, byla co do hodnoty dočasná a pomíjející ceny, jakmile přešla i nálada, jež je vyvolala. Jen tak lze vysvětliti, proč všechny stavby těchto období, i ty, jež vytvořeny byly významnými umělci, zdají se být dnes tak němými.

I všechny menší slohové horečky, jež se v architektuře po těchto obdobích dostavily, lze odhadnouti, a jejich nicotnost možno oceniti důvodem, že byly to přecházející nálady, jež architektura pod vlivem cizích myšlenek a bez vnitřního výtvarnického zájmu prodělávala. Čistě vědecká práce v národopise upozornila národní sebevědomí na tuto část

staré národní kultury; byl vzbuzen zájem pro věc, a přes to, že výtvarnický lidový umění představuje v souboru kultury jednostrannou jen část, architektura nechala si vnutiti heslo obrození lidového umění a šla opět — nemajíc jinak výtvarného zájmu — naladěna za touto nearchitektonickou myšlénkou. Jak zde zejména jednalo se jen o národopisnou náladu a nikoliv o výtvarné zájmy, pro to je usvědčujícím vzhled oněch národních tehdy vznikajících interieurů: byly v nich prostě nastaveny opakované nábytky, nakupeny keramiky a rozvěšeny výšivky, aniž by šlo o ducha a zásady, dle nichž i lidový interieur byl tvořen; zde šlo jen o docílení nálady, a sice tímtež aranžujícím způsobem, jaký vznikl v atelierních interieurech z dob akademického umění: tatáž macha neladu a skladu cenných a bezcenných předmětů, z nichž všech sestavena náladová zákoutí, na př. orientální nebo čínská; moderní člověk pohyboval se těmito prostory bez skutečného vnitřního vztahu a podléhal nanejvýše dočasně této místní náladě, aby vycházeje odtud, žil zase dřívějším svým způsobem.

Nemoc nálady, která musí být skutečně již považována za nemoc doby, však vzrůstá a přijímá na sebe nejrůznější tvary a zdání zásad. Jestliže dřívější poblouzení po historických slozích možno vytknouti jako náladu pod vlivem cizích idejí, v současné architektuře již rozmáhají se nálady čistého, nezkaženého rodu. Tak když před dvěma desítkami leti vzkrísila se architektura a vrátila se k vědomí, že musí být živým uměním své doby, vnikla i sem nemoc nálady: byl tehdy obnoven a znovu objeven význam barvy — a zejména barvy v interieuru — a ihned zmocnila se jí nálada s heslem náladového interieuru a opustila všechny zdravé, pevné zásady, aby hověla okamžiku. Tehdy byly s nejvážnější tváří tvořeny náladové interieury laděné do dvojic a trojic sentimentálních barev; bylo zde mnoho energie a vynalézavosti vymrháno, než bylo shledáno a doznáno, že takto sentimentálně sladěné interieury jednou do smava, podruhé vážně smutně či ironicky trpí jedinou disharmonií: člověkem, který, vstupuje-li z jednoho z nich do druhého, nemůže změnit mezi dveřmi svou citovou disposici, aby od nálady místnosti příkře se neodrážel. Toto zklamání však nepřineslo přece ještě vykoupení: stále ještě a neodbytně udržují se požadavky po náladě dále. Jeden z nich zve se útulností, intimitou domova, a má následkem, že opětně nepřemýšlí se o tom, co umělecky znamená úloha vytvoření interieur novodobé představy. Staví se krby s umělým ohněm intimity, staví se k němu lenošky v prostorách s nízkým, přehnaně intimním stropem, aby člověk ve vážných chvílích svého života shledal, vstupuje do této intimity, jak je strojená a prázdná.

Nemoc intimity okupuje však již i zevnějšek: domy, které dříve vždy byly vážnými nenáladovými projevy své doby a svého slohu; nepovažují se — jde-li na př. o rodinný dům v popředí zájmu stojící — za úkol vážného slohu; pro obyčejné průměrné měšťáky a šosáky staví dnes celé Německo po svém venkově (a brzy i my!) domy pohádkově intimní s perníkovými střechami, mžourajícími okénky, malovanými okenicemi se srdéčky a květinami; celá zahradní města, tato čistě novodobá a novodobě ustavená instituce, jsou stavěna jako selské visky (Hellerau) a přece uvnitř bydlí lidé s nitrem zcela nového rázu.

Obdobné stopy nákazy náladou vyskytují se vždy hustěji: dětským pokojům a školním světnicím dostává se dětské nálady malovanými vlysy s dětmi, muchomůrkami a kuřaty; pro vnitřky nových — třeba předměstských — kostelů vyžaduje se mystické šero, pro krematoria truchlivá plačtivá nálada, i pivnice a vinárny uměle se zveselují po stěnách malovanými literárními žerty, a kabaret musí mít v dekoraci a barvách ironisující náladu. Vedle tohoto stálého zapadání do psychologických nálad zachvacována je však archi-

tektura i většími náladami z idejí. Jednou z těchto je heslo o účelnosti architektury, jež vychází z předpokladu, že architekturu lze vyvoditi z účelu a materiálu; i tato idea, zcela filosofického charakteru a bez jakékoli možnosti vyvoditi z ní pro architekturu další a hmatatelné direktivy výtvarnické, strhla a způsobila svým obsahem novou náladu a sen o účelné architektuře; jak bylo ono slovo o účelnosti jen náladou, dokazuje pokročilý vývoj téže architektury kdysi vyšedší od čisté účelovosti a ukazující jisté úspěchy, jež vesměs jsou — jsou-li uměním — daleko nad všechn účel a dokonce proti všemu účelu.

Nemoc nálady i v architektuře jest rozšířená a mnohotvárná. Nebyla dosud proklamována, ale škodí již. Bere silám — dávajíc jim prchavé okamžiky snění — schopnost, aby uvedeny byly s kázní v pohyb a docházely ku kladným, trvalým výsledkům díla; odvrací jich pozornost od pravdy, že architektura jest záležitostí hmoty prostoru a jejich výtvarných zákonů.



Josef Chochol

Stoly obecních starších ze zasedací síně v radnici staroměstské.

Kronika a poznámky

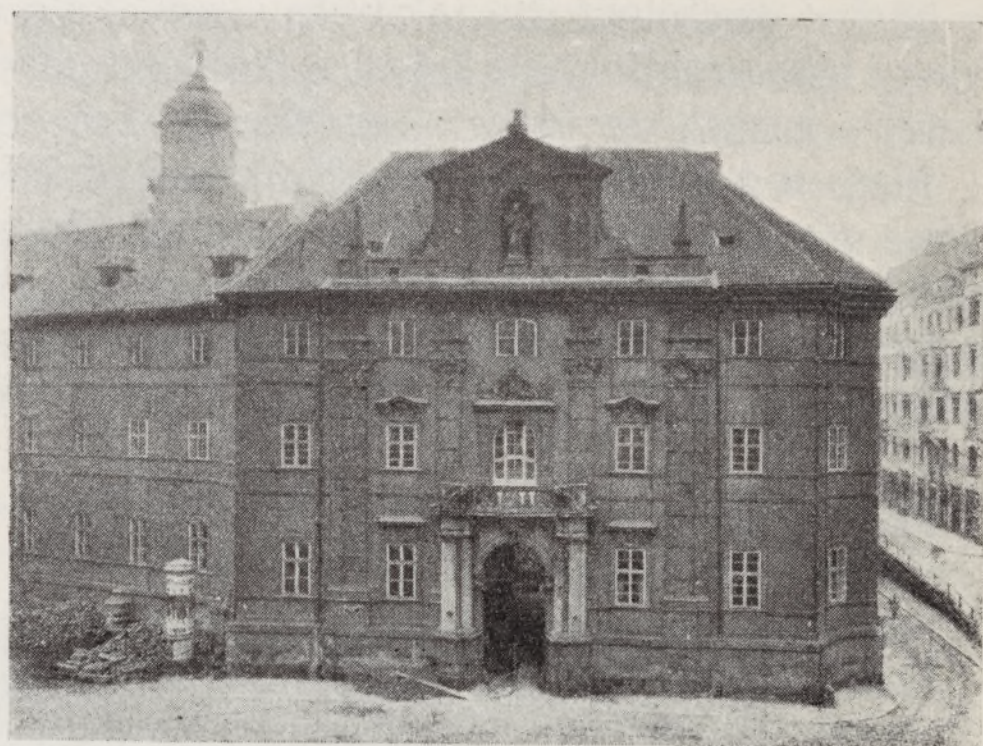


Nová radniční budova na Mariánském náměstí.

Nová radniční budova na Mariánském náměstí.

Některé obecní budovy města Prahy, zejména v poslední době vzniklé, nestojí na oné umělecké výši, která by rovnocenně odpovídala opravdovým a veškerého uznání hodným snahám obce Pražské po dosažení nejen účelně, ale i umělecky hodnotně provedených staveb. Ačkoliv bývají povolávání ku společné práci jak odborníci tak i umělci, přece nebývá výsledkem vždy dílo dokonalosti alespoň poměrné, ba naopak, dokonalost jeho bývá někdy i velmi pochybná. A zdá se téměř, že právě příčiny nezdarů zejména co do umělecké povahy věci daly by se zjistiti především přísnou revisí výběru pracovních sil ku společnému dílu obcí povolávaných.

Nejnověji jest to nová budova radniční na náměstí Mariánském, do které musíme si plným právem stěžovati, neboť i tato jest jedním z oněch pochybných děl, jimiž jsme nuceni zabývat se již ze zásady proto, abychom upozornili na neblahý vliv vad, kte-



Klementinum.

rým budova taková může škodlivě působiti zejména na toho, kdo není s to okamžitě se ve věci orientovati a pozorovati kriticky, kdo nemůže si určit množství ani velikost chyb, a komu není možno domyslíti se i všech důsledků jejich. Neboť pro toho skrývá špatné dílo skutečné nebezpečnosti, působící naň škodlivým vlivem demagoga. Stělesnění takového očividného a nápadného záporu uměleckého lze, pro naše poměry, vhodně demonstrovati při nové radniční budově. Hmotou jest tato budova v celku tělesem rázu vysloveně podélného; jest to dlouhý hranol, položený na delší bok. Rovněž i ústrojí vnitřní a půdorysný rozvrh budovy odpovídají plně tomuto základnímu schématu podélnému a horizontálnímu. Avšak, byl tento tak očividný základní rys vyjádřen na venek? Nikoliv! Autor rozčleniv podélná průčelí na několik svislých částí, nejen se prohrěšil proti jasnosti celkového dojmu budovy zakrytím skutečného rázu budovy vlastního, nýbrž i zanedbal umělecké využití naskytající se tu příležitosti k energickému vyvinutí oné mohutné krásy horizontalismu, která

na nás působí vždy tak silným dojmem pevné jednolitosti a monumentality, docílené právě oním tvarem budovy, jenž plně odpovídá jejímu krychlovému objemu. Příklady takového důsledného vyjádření nízké podélné hmoty horizontalismem shledáváme v průčelí paláce Pitti ve Florencii nebo paláce Bevilacqua v Bologni aneb v grandiosním zjevu paláce Černínského na Hradčanech, kde svislé motivy řazeny jsou takovým způsobem, že horizontalismus se jimi přece uplatňuje. Boční fronty budovy ztratily nevhodným svislým členěním vše, co mohlo přispívat k jejich působivosti.

Z průčelí čelných zajímá nás především nároků plná strana budovy do náměstí Mariánského, jejíž úlohou bylo vytvořit vhodný protějšek budově císařské knihovny Klementina. Srovnáním obou budov vynikne nejasněji v ráz a podstatu vad průčelí nové radnice.

Kdežto Klementinum má velký motiv portálu, znamenajícího něco hmotně i plasticky a prezentujícího se mocným reliefem, nutí se radnice do motivů příliš chtěných, velkých měřítek, jichž chce dosáhnouti především velikými otvory, tedy prázdnotou, ničím místo něčím. Klementinum, ačkoliv operuje toliko skrovnými plastickými prostředky, přece dosahuje v průčelí plastiky způsobem nenuceně lehkým. Radnice, ačkoliv hromadí plno zalomenin, ústupky, vystupující risalit a různé jiné vypukliny a vypnuliny, dosahuje toliko tvrdého a neživotného dojmu ploché truhlářské práce.

Kdežto výškové dělení průčelí univerzitní knihovny odpovídá staré a dobré skutečně výtvarnické a tektonické zásadě soklu, dříku, hlavice a na tom spočívající římsy, jest naproti tomu radnice rozdělena v nejnepříznivějším místě, v polovině, na část spodní, silně rustikovanou, a na polovinu vrchní, bez rustiky, hladkou, čímž nepoměr tím více vyniká.

Na Klementinu fasádová plastika průčelí

jemně vystihuje a napovídá, že jest plastickým smyslem a vyjádřením uvnitř se nalézajících prostorů; naproti tomu činí průčelí radnice obzvláště ve svrchní polovině dojem pouhé desky s prolomenými otvory, předložené bezvýrazně před prostory, jímž tvoří stěnu a čelo.

Lehce se pnoucí a bezpečně vyvrcholená silhouetta Klementina jest pravým opakem lámaného, těžce a s námahou vydobytého obrysu budovy radniční, rozrušeného v attice motivy pilířkovitými a lomenou linií přetěžké mansardovité střechy bez dostatečného architektonického i vnitřního zdůvodnění posazené tvrdě na budovu.

Umístění skulptury u Klementina jest velmi šťastné; jediná socha umístěná ve výklenku vikýřovitého výstavku zvlášť pro ni utvořeném a rovněž i ostatní plastické motivy sedí zcela dobře na svých místech a tak definitivně, že odstranění jich způsobilo by prázdnotu a přeložení jich na jiné místo bylo by naprosto nemožným; skulptury na radnici mohly by se odstranit nebo přemístiti, aniž by tím v celkovém ústrojí průčelí bylo lze pozorovati nápadné změny. A přece jest tak jasno, že sáhne-li jednou architekt ku skulpturám, musí býti též schopen pojmouti je do vnitřní komposiční souvislosti s celkovým zjevem průčelí, a musí vložit je jen na určitá místa, jedinečná a naprosto definitivní; hlavně však nesmí skulptura působiti realistním dojmem panáka vyšplhavšího se na balustrádu nebo attiku a zaujavšího tam určitou předepsanou pósu obrysovou. Na attikových pilířcích radnice zaujaly místa určité postavy; vykázaná místa jsou však takového indifferentního rázu, že by tam sochy případně také nemusily býti, nehledě ani k nepříznivému protikladu nestejných charakterů soch od různých autorů pocházejících. Rovněž tak sousoší na hlavním risalitu vedle zábradlí balkonu jsou v nejlaxnější souvislosti s celkovým ústrojím průčelí, a zejména pak není výtvarně šťastnou myšlenkou pro-

sté překlopení obrazu sousoší s jedné strany na druhou dle osy, při čemž stojící postavy nemají ani dostatečně široké podnože k dispozici, takže stojí téměř na patách, vypadající z roviny průčelí ven.

Reliefové skulptury pod obloukem hlavního vchodu neobdržely rovněž šťastného umístění; činí dojem, jakoby se prostě několik vrstev kvádrování škrtlo a místo toho nanesly reliefs, které dojmově porušují stabilitu motivu pilířů pod obloukem těžké valené klenby, neboť nejsou vyvinuty co náhražek elementu nosného, tedy co kariatidy nesoucí a vykonávající tvarově na tomto místě nutnou funkci konstruktivní statiky, nýbrž jsou to sledy několika postav s jistými gesty, nemajícími k místu, na kterém se nalézají, jakož i k celému průčelí vůbec vnitřního vztahu, čímž ztrácejí veškeré zdůvodnění své existence.

Měřítka plastik mění se bez jakéhokoliv zákona zcela libovolně: motiv ženy v klenáku, motiv štítu nad oknem prvního patra a dekorativního štítu v tympanonu středního risalitu, věnce a festóny atd. jsou po každé jinaké v měřítku; kde je souvislost všech těchto věcí?

A ještě jeden zcela drobný, avšak charakteristický detail: zábradlí na balkonu nad portálem Klementina je řešeno monumentálním způsobem doků, při radnici však bylo použito titěrných zábradlíček kovových, tenkých a jako z proutí spletených, bez náležitého dimensování síly prutů a s barvami stříbrnou a zlatou, jež působí jen dojemem hravosti.

Prve než se po řadě těchto vyjmenovaných podrobností vrátíme opět k celku budovy, zastavme se ještě u požadavku co do souzvuku nové budovy se starobylým nejbližším okolím i vzdálenějším prostředím celého Starého Města. Nová radnice stojí zde co cizinec, nemajíc nic z rytmiky Klementina ani paláce Clam-Gallasova, barokních to architektur prvního řádu. Jest plochá a tvrdá,

schází jí měkkost vlnění a lahodná vzedmutost formových akordů pražského baroku, a má jen strohé plochy, chudé a ledově chladné, bez onoho tepla, jež vyzařují zjevy naší staropražské architektury.

Na konec ještě třeba povšimnouti si, do jaké míry naplněna zde funkce budovy ve vztahu k místu, kam je postavena, v tomto případě tedy do náměstí Mariánského. Klementinum bylo dříve dominujícím v okolí menších domů a ovládalo téměř samo prostor před ním ležící; palác Clam-Gallasův jest v tomto vztahu poněkud pitoreskní, než aby tu vcházel v platnost. Nyní však, když domky zmizely a potřeba obce pražské žádala umístiti zde velkou budovu o velkých frontách a v důsledku toho též i v monumentálních formách řešenou, měla býti tato budova Klementinu vhodným protějškem neb i obdobou a to dosti přesnou v šířce i výšce, v rytmice otvorů, skulpturálního obohacení a i obrysového rozvinutí. Mělo se zde pamatovati na to, že průčelí budov mají tvořiti skutečné a hodnotné stěny prostorů, jež jsou jimi vytvářeny a že tyto stěny musí býti koncipovány do společného obrazu, musí býti rytmickým sledem kulís kol prostoru postavených, jedna stěna ozvěnou druhé a zjevy průčelí že nesmějí být do té míry po stránce umělecké hodnoty rozdílnými jako se stalo právě zde. Mezi Klementinem a novou radnicí jest nesporně nerovnováha, jak bylo uvedenými důvody právě ukázáno; a to nerovnováha taková, že tím porušuje se především onen nutný souzvuk, jímž mají stěny každého správně vyřešeného prostoru působiti, aby byla dodržena alespoň první a základní proň podmínka, to jest podmínka naprosté rovnováhy na všech stranách. Tato podmínka novou radnicí dodržena nebyla, čímž také zůstal nesplněn nejhlavnější požadavek po naplnění funkce budovy tohoto významu ve vztahu ku svému tak vzácnému a důležitému okolí.

Josef Chochol.

Růž. Svobodová: Posvátné jaro.

(Nákl. J. Laichtera.)

Přes úsilovné slohové ladění nesvědčí přítomná kniha povídek o jednoduché a uzavřené básnické individualitě. Především vidíme zde mnohost literárních vlivů, kterou lze jen částečně vysvětliti dlouhým vývojem autorčiným; v podstatě však to jest literární eklektism nebo při nejmenším velmi složitá literární filiace. Všechno nedávné i starší evropské psaní resumuje se v literárně-kulturní stav; a z této jemné estetické literární kultury autorka tvoří, v ní je její zdroj a její inspirace. Tak vidíme zde vedle sebe romantismus a romantickou osudovost, realismus v lokalisaci i v pozorování, dále analytický psychologismus, místy slohové reflexy ruského románu, a dekorativní estetický artismus, vše to zalito idealistickou, sladkou, nekompaktní, plynoucí prosou atributivního popisu.

Rekl jsem analytický psychologismus; ale je nutno říci, že tato analyza je umělá. Pravá analyza je metoda reálního a kausálního poznání: zde však nejde ani o poznání ani o kausalitu, nýbrž jen a jen o ozdobný detail; o detail citů průvodních, o ornament affektů, o vlnění na povrchu, jež předstírá bohatost vnitřního dění; krátce celá tato analyza je veskrze jen umělý psychologický popis. Konečně i realismus, o kterém byla řeč, a sporadické rusismy vystupují tu jako dekorativní detaily, jako stylové zdobry ve skladbě slohu. Ve všem a všudy vidíme snahu po detailu, po drobné popisné kráse. Autorka ponořuje se do svých látek nebo se s nimi žensky mazlí; pořád a pořád v nich vynalézá nějaké podrobnosti, tu realistický fakt, tu citový tón, tady půvab syntaxe; jednou myšlenku, jednou sentiment, jednou nové adjektivum; a tak její řeč neustále skládaná, souřazená a odstíňovaná zde splňuje cokoliv jiného než základní básnickou funkci přímého výrazu.

Nyní, jaké jsou dějové látky a hrdinové této knížky. Především schází jim domyšlenost a určitost typického; jsou to všeho všudy idealisované příběhy skrovné invence. Zde stojí vedle sebe zevní idealisace látek, provedená prostředkem krásných detailů a slohové dekorace; dále vnější dramatisace dějů, provedená romantickými efekty, jako osudovostí, šílenstvím, tajemnými silami lidí atd.; konečně z realismu přejatá metoda nahraditi děj psychologickým vývojem hrdin, provedená psychologickým popisem. A pod tím vším zevním je jenom kus nenové a nedůležité fabulace, jakási nedramatická dějová anekdota, polo reálně, polo ideálně utkaný, trochu akademicky vymyšlený tenoučký příběh. Ovšem, autorka někdy nechce tvořit děje, nýbrž typy, hlavně postavy nových žen: ale sférou lidského typu je vždy děj, ale jejím postavám schází figurální plnost, tíha, pohyblivost a samostatná síla; nedostává se jim věrohodnosti, života, a opravdu i donošenosti, opravdu i hlubokého domyšlení, z něhož se rodí typ.

Způsob vypravování těchto povídek je podoben realistickému románu tím, že děj se trhá na kapitoly a odstavce, totiž rozkládá se na časově a prostorově oddělené kusy; tak děj se stává amorfním a nejednotným. Tento protiformální rozklad děje autorka provádí proto, aby učinila zadosť své líčivosti, a pak proto, aby si usnadnila dramatické pozdvižení látky; neboť dramatický moment je takto přenesen z celku, z děje, z obsahu do jednotlivých scén, do jejich arangementu a pohnutosti. To znamená: děj sám je třeba docela bez síly a dramatickosti, ale v affektových scénách je vydrážděn do umělé výše. Tato affektivost nebo řekl bych efektivování děje je jedním ze základních tvůrčích nedostatků této knihy. Podobně i hrdinové mají větší uměle danou efektivnost (výkonnost) než objektivně danou životní sílu; tak vzniká v ději špatný pathos a porušení vši psychologické mechaniky. Zde je nutno

všimnouti si dialogu jako dramatického činitele: nic není autorce tak cizí jako síla mluveného slova. Co se zde mluví, je zpravidla suše a falešně pathetická abstraktní deklamace nebo kus citové dialektiky, jež je krajní měrou prosta vši sporové aktivity; leda že se jí napomáhá náladovou situací, leda že se prosytí stylistickou lyrikou. Ovšem, dialog svou básnickou hodnotou leží mimo oblast, kde panuje estetická slovní ars.

Ale ještě zde v té knize zbývá umění popisu, velmi čistě předložené v povídce Pokojný dům, a ctnostná životní reflexe i rozumná radost ze života, naplňující tutéž povídku. Zde vydařilo se autorce něco skutečně milého a čistého; tyto stránky mají lahodu dobře chutnající: statika popisu a úvahy zde není rušena affektem, zde vládne klid, úměrnost a umírněnost; zde se nic neděje, nýbrž jenom žije; a právě tady, kde autorka jenom pozoruje a těší se z pěkných věcí, tedy kde její úkol je nejjednodušší, je nejpěknější část celé knihy.

K. Čapek.

K Ernstově novelle.

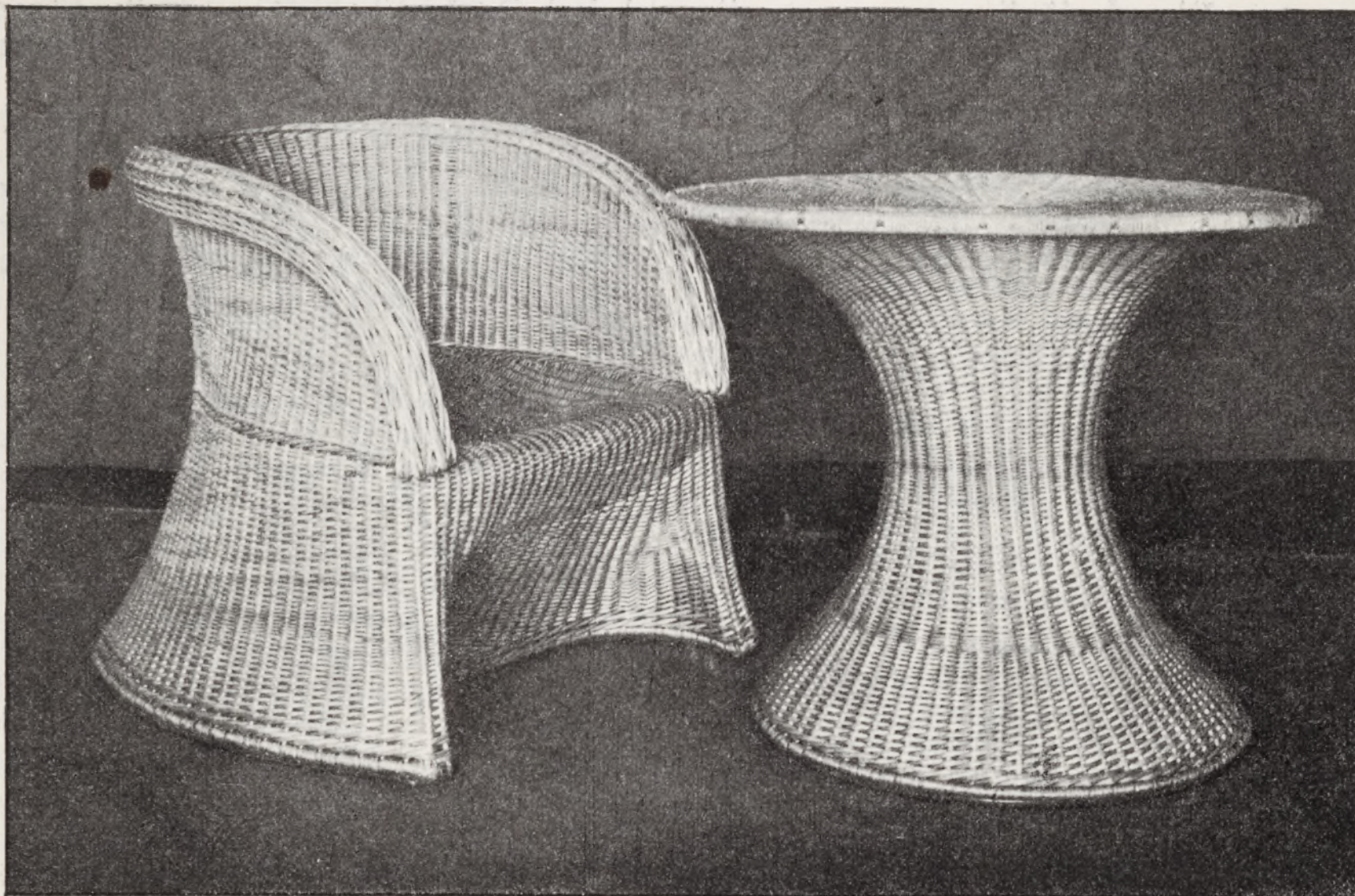
Ernstovu novellu Vězeň, vyňatou z knihy „Die Prinzessin des Ostens“, přinášíme zde nejen proto, že je pěkná dějem a pěkně vypravovaná, nýbrž i proto, že může být po jistý stupeň vzorem a příkladem správné formy novelly. Čtenáři zde zajisté napadne těsný a sporý způsob vypravování, jakož i to, že děj postupuje v jedné linii bez značnějších situačních nebo lyrických exkursí, jež by ho zatěžovaly nebo mohly porušiti; napadne mu, jak silně tato metoda jednoduchého vypravování se liší od realistického popisu nebo od metody romantismu. Stačí si představit, jak by život vězňův v žaláři zavalil realistovi podnět k obšírnému popisu malých trestaneckých běd až k podrobnému vystudování všech specifických trampot takového života, a jak by takto sice byl zřízen žalář, ale zcela zrušen děj; nebo jak by romantik zpracoval takový život v žaláři o hrů-

zách, tmě a vlhkých stěnách a vnitřním odboji vězňově, čímž by byl děj ihned ve všech svých částech vyšinut z rovnováhy a hnán k předčasnému násilnému konci bez smíru a úhrnu a úplného vyžití života, jak nacházíme zde. Ačkoliv u takovéto látky je mnoho nebezpečí upadnouti výhradně do metody realistického popisu nebo do situačních lyrických intermezz, podařilo se Ernstovi velice dobře udržeti ve všech částech této novelly pravou míru a správné vztahy mezi partiiemi líčivými a dějem, takže tento nikde nepodléhá destrukci, jež by byla při menší opatrnosti velice možnou.

Ve skutečnosti vidíme zde dvě krásné vypravovací vlastnosti: klid i rovnováhu dění a pevně soustředěné tempo děje. Jednoduchý děj je také vypravován krajně jednoduchou řečí (sice trochu archaisující), nescoucí se obyčejně u Ernsta tónem mírně reflektujícím. Tato reflexe je vlastně objektivisace nebo zevní znázornění psychického dění a psychologického obsahu hrdin; neboť v reflexi vždy se shrnuje delší životní zkušenost a trvající postup psychického života; proto vidíme u Ernsta bez psychologismu vždy silný ráz psychičnosti v látkách.

V moderní době platila novella pro svou krátkost za kusý výstřih života nebo za popsání nějaké citové epizody. Naproti tomu Ernstovy novelly vždy obsahují celý osud člověka, vždy celou báň života zhuštěnou do několika stránek. Tím se stává, že novella nepopisuje život, nýbrž znamená jej, skorem jako symbol; vždyť každá báň, která kdy v lidstvu vznikla, je jako symbol nebo věčný obrazec života nebo některé lidské vášně. Ernstovy novelly nejsou tedy jen příkladem snahy po pravidelné formě, nýbrž i dokladem návratu nového básnictví k věčné čisté činnosti báživé, jež byla v minulém vývoji literatury nahražována jinými cíly.

Paul Ernst vedle své činnosti dramatické a novellistické je literárním theoretikem: napsal pěknou knihu úvah Die Wege zur Form,



Josef Chochol

Proutěný nábytek. (Foto. Drtikol.)

a své zásadní snahy doprovází zároveň velkou popularizační činností: vydává pro širší pochopení dobrých a správných vzorů básnictví novelly staroitalské a orientální.

J. Čapek.

Ant. Dolenský: Moderní česká grafika.

Praha 1912. U J. Pelcla.

Kniha Dolenského je trapný doklad literárního diletantismu a odborné nevědomosti. Není to vlastně kniha uzavřená a stavěná od začátku do středu a konce, ale žurnalistický článek nemethodický a popletený, roztažený a vyšperkovaný slovními termíny, úslovími a pojmy používanými jindy moderní kritikou k slovnímu přepisu určitých abstraktních problémů. U autora stal se i nejběžnější slohový obrat prázdnou frází bez obsahu a bez odůvodnění, přechasto komickou kupením protikladů.

Jeden příklad za mnohé:

Kyselovy dřevoryty „ukazují sice vyspělou dovednost technickou, ale nedosahují výrazové techniky mistrů karetních“. Z takovýchto slov a slovíček (nechci jich citovat více) sešity ubohé charakteristiky jednotlivých umělců, seskupených bez výběru, bez příčinných vztahů, nezařazených a nevysvětlených.

Chtěl-li by už někdo věnovati práci a čas tematů jistě zatím neaktuálnímu, musil by líčiti českou grafiku vždy se stanoviska našeho malířství, jako jeho integrující odvětví, jím podmíněné a jedině vysvětlitelné. Musil by stanoviti vlivy a proudy našeho moderního umění (francouzské, japonské, německé, Whistlera, Pennela atd.), význam jednotlivců a celých skupin — tedy na př. reprodukční grafiky starého směru a pokusy nové generace let devadesátých, sledovati začátky hnutí za moderní plakát, za krásnou knihu a j. v. Musil by rozlišiti volnou grafiku

malířskou a použitou knižně, a zaznamenati jejich tendence ve volbě sujetů (Stará Praha) a pod.

To byl by jen historický podklad formálního rozboru, který mohl by teprve přinést významnější a cennější poučky umělecké. Člověk s vnímavějšíma očima našel by i v tomto úzkém koutku českého umění stopy velkého uměleckého dění společného nám s ostatní Evropou, povlovný rozklad kresebné konstrukce v náládovou malebnost, přerod názoru na přírodu, změnu ve vidění detailu i proměnu kompozičních zásad, ideový impresionismus konce a abstraktní stylovost počátků.

Nic z těchto nutností není v knize Dolenského, ale není tam také věty, jež by chytla svým obsahem, dobře ražené, pozorování zajímavého svou novostí, věcností nebo autorovým hlediskem. Ba celá kniha nemá hlediska a nemá měřítko. Tož nutno se spokojiti jen s famósním objevem, „že porozumění uměleckým listům grafickým po stránce estetické a technické možno bráti za měřítko kulturní vyspělosti národa.“ Tohoto axiomatu možno použití hned u autora.

V. V. Š.

V boji o umění.

Dr. Wilhelm Worringer, privátní docent v Bernu: Vývojově-historické poznámky k nejmodernějšímu umění.

Worringer obrací se nejprve proti nesvědomitě podezřívavé stylisaci Vinnenovy brožury a uvádí, že se do každého vývojového hnutí vplíží několik planých trabantů, nemohoucích, sensace chtivých umělců a kritiků, kteří bez vlastního přesvědčení a úsudku podléhají modní suggestci a pracují do rukou prohnáným obchodníkům s obrazy, kteří potom takto nejlépe profitují z celé komedie. Vedle takových příživníků stojí ale vážní, hledající umělci a vedle těchto zase obchodníci s obrazy, kteří i při všech ohledech k obchodnímu prospěchu podporují s vnitřním přesvědčením a pochopením nové hnutí v umění, u kterého risiko výdělků jistě je nepoměrně větší než u neproblematického „zboží pro publikum“. U Vinnena nejsou to snad velcí klassikové impressionismu, jako je Manet, Monet a Renoir a t. d., před kterými by chtěl ochrániti německé umění; dle něho leží nebezpečí v t. zv.

mladých Pařížských, kteří vycházejí z Cézannea, van Gogha a Matisse, aby našli novou formu uměleckého vytváření. Pak pokračuje:

Předhazuje se nám, že těmto snahám, jež se vyznačují prozatím ještě experimentálním charakterem, přinášíme vsťříc jistou vůli k pochopení, která nás neodstrašuje ani před tím, co se zde jeví býti absurdním a extrémním. Tuto vůli k pochopení můžeme zodpovědět, neboť jsme si vědomi, že je to neomylný vývojově historický pud, jenž nás tu vede. Kde nepřipravené a vývojově líné publikum vidí jen výplody subjektivní schválnosti a blbé senační machy, tam pocíťujeme právě to vývojově nutné, tam vidíme především jednočnost hnutí, jež má cosi elementárního, a před kterou mizí vše, co se zdá býti jen subjektivním. Domnívám se dokonce, že nechybují, když vidím nejhlubší kořen tohoto uměleckého chtění právě v překonání všeho subjektivně schválného a pouze individuálně podmíněného. S tímto zjevným puzením k objektivnosti, k podmaňujícímu zjednodušení formy a k elementární nepředpojatosti uměleckého podání souvisí onen základní charakter nového umění, o kterém se myslí, že může být sesměšen před dospělou Evropou jakožto nesmyslná komedie primitivnosti a dětinství.

Tohoto účinku dosáhne se jen u těch, kdož se dosud nenaučili rozuměti primitivnímu umění, pokládající je za umění nevyvinuté a nedokonalé, kterému je možno usmívat se s převahou dospělého. Ale tato pýcha dospělosti evropského člověka počíná býti dnes vratkou, aby ustoupila rostoucímu vědomí, jež nahlíží základní elementární velkolepost primitivního životního a uměleckého vyjádření. Z téže nutnosti, se kterou přinášíme mladým pařížským syntetikům a expressionistům vsťříc ochotné pochopení, probudil se v nás nový smysl pro primitivní umění. Zdá se nám dnes samozřejmým, že stylový charakter tohoto primitivního tvoření není podmíněn nevyvinutým a nedokonalým uměním, nýbrž chtěním, jež je řízeno jiným směrem a jež spočívá na velkých základních předpokladech. Cítíme jen nejasně, že tato groteskní nepřírozenost a podmaňující nutkavá jednoduchost tohoto primitivního umění (podmaňující ovšem jen pro ty, kdož nezaměňují tlak k formaci s nátlakem ilusivní působnosti) pocházejí ze silnějšího obsahu napjetí vůle k uměleckému výrazu a doznáváme, že to není graduální, ale generální rozdíl, který leží mezi naším a primitivním uměleckým tvořením. Generální rozdíl, pozůstávající v tom, že tenkrát nespočíval souhrn účinu ve vyvolání smyslných nebo duševních luxusních pocitů, tak jako dnes, nýbrž ve vyvolání elementárních pocitů nutnosti, jejich přirozeným živlem byla syntéza, o kterou dnes opět znova zápasíme.

Nemůžeme se dnes ovšem našroubovati zpět na úroveň primitivního člověka, ale co se u nás nyní

podzemně hýbe, není konečně jen reakcí na impresionismus, nýbrž na celý předchozí vývoj, v němž stojíme již od evropské renaissance a jehož východisko a směr jsou obsažně označeny Burckhardtovým lapidárním slovem o objevu individua. Velké vnější bohatství poznatků zašlé epochy zůstavilo nás chudými a my, vycházejíce z tohoto pocitu chudoby, klademe dnes vědomě na umění požadavky, kryjící se skoro s těmi, jaké kladl na umění člověk primitivní. Abychom toho docílili, snažíme se emancipovati od onoho racionalismu vidění, který zdá se býti vzdělané Evropě pravým přirozeným viděním, na němž nesmí se prohřešiti nikdo, kdo nechce platiti za naprostého blázna. Abychom toho mohli docíliti, přinucujeme se k onomu primitivnímu, žádnými vědomostmi a žádnou zkušeností nelomenému způsobu nazírání, jenž je prostným tajemstvím mystické působnosti primitivního umění. Krátce, primitivní způsob vidění, ku kterému se přinucujeme, je jen prostředkem, jak přiblížiti se nejvíce posledním elementárním možnostem v účinu. Tak jako Faust k Matkám, tak i my odvažujeme se sestoupiti do říše Formace ještě neartikulované, abychom se objevili zase na povrchu s novou, základními působivými silami nasycenou formou. To je tedy smysl tohoto „schválného snobského archaismu“ a „pachtění po primitivnosti a originalitě“.

Tomu, kdo myslí historicky-vývojově, není takový návrat k dřívějším základním vývojovým stupňům, takovéto čerpání síly ze zhustěných nádrží sil minulosti ničím novým. Je mu to jen opakováním skoro zákonitého vývojového jevu. Mění se pouze rozpjetí kyvadlových rozkyvů. Je to jen nejlepší známkou síly a touhy naší doby, že rozkyv je tak značný a že jde až k tomu nejzazšímu a elementárnímu, od čeho nás doposud dělila pýcha naší evropsko-klasičeské zaujatosti a krátkozrakost našeho evropského stanoviska dospělých. Jde se zpět k základním vývojovým stupňům, v naději, že se tím opět přiblížíme přírodě. Nuže, tato nepřirozenost nových výtvorů, tak podrobená úsměškům a výsměchu, není konečně ničím jiným, než výsledkem takového návratu k přírodě, ovšem k přírodě, jež ještě nebyla profiltrována racionalistickou optikou evropského vzdělání a o jejíž cudné nedotknutosti a symbolické síle účinu nemůže průměrný Evropan míti ponětí.

Z těchto úvah vyrůstá nám vědomí vývojově-historické nutnosti nového hnutí, které nás tak pudí, abychom se k němu odhodlaně a zásadně strannicky přimknuli. Veliký smysl tohoto hnutí nemůže ale tak býti zdiskreditován malými a zavádějícími iritujícími průvodními zjevy. A vždyť konečně je to ono budoucí, pro něž nyní pěstujeme přítomné. Tato moderní primitivnost nebude přece konečným stadiem. Rozkyv nezůstane státi na nejkrajnějším bodě. Tato primitivnost má býti spíše pouze jen přechodem, vět-

ším a dlouhým nabráním dechu, než bude nové a rozhodující slovo budoucnosti vysloveno. Co je prozatím ještě experimenty, neartikulovanými zvuky, z toho se vybaví potom jasné slovo, a toto budoucí umění může býti silné, kdyžtž po zpracování nejzákladnější a nejmocnější formové řeči opět se dovede navrátiti k užší tradici a tím také k sobě samotnému. A pro tuto naději na budoucí necháme se rádi považovati za zbloudilé theoretičky neschopné úsudku a za podvedené podvodníky.

Vzhledem k národnostní stránce otázky (jež není bez zájmu i pro naše domácí poměry) Worringer pokračuje: Kdo opravdu své německví zná, kdo především zná vývojové osudy německého umění, ten ví, že nám, s naší vrozenou problematičností a s naší vrozenou nejistotou smyslných instinktů není dáno nalézti přímou cestu k nějaké vlastní formě, a ten ví, že jsme obdrželi heslo vždy z venčí, a ví, že se musíme vždy nejprve poddat a ztratit, abychom našli naše vlastní já. Je to tragika velikosti německého umění od Dürera až po Maréese, a znamenalo by zapírati naši vlastní národní tradici, kdo by chtěl naše umění odříznouti od vyrovnávání se s jinými uměleckými světy. Ovšem, jenom pro dětinské a psychologicky nezralé stanovisko znamená toto konstatování naší nesamostatnosti nějakou potupu našeho umění. Toto vyrovnávání se a toužebné rozšiřování vlastní úzkosti je divadlem nejvíce povznášejícím v německém uměleckém vývoji, a tato tragika a problematičnost dala německému umění jeho pravou dynamiku.

Ohledně stanoviska ředitelů obrazáren vzhledem k novému směru: Problém je, krátce řečeno, ten: mají kupovati obrazy dobré, t. j. dobré ve smyslu převládajícího průměrného vkusu, nebo mají tu i tam obětovati relativní dobrotu pro dobro vývojově-historického, důležitého umění, jež není ještě sankcionováno vkusem většiny? Otázka je pro naše musea naléhavou právě nyní, neboť i ona dospěla nyní k vývojové krizi a musí se rozhodnouti o cestě, po které se budou dále ubírat. Musea vznikla jakožto luxusní ústavy panovnických dvorů: odvaha a propaganda byly jim daleky. Mají podržeti zralý, kulturou nasycený a do zadu obrácený luxusní charakter, nebo chtějí se vyrovnati s rytmem času a státi se z mrtvého vývojového herbaria živoucím vývojovým nástrojem? Mají dějiny registrovati, nebo mají je sama dělati?

Myslím, že příští generace nebudou chtít od našich museí jen vědět, jaká byla průměrná fysiognomie naší doby; budou mnohem spíše chtít poznati vývojové výjevy, které ze odehrávaly stranou od této průměrné fysiognomie, a které právě snad byly nejjemnější a nejrozhodnější. A ty poznají jen tenkrát, když jim tyto experimenty k získání nové tvárné řeči zůstanou zachovány. Nechť tyto pokusy vedou k pozitivnímu cíli, či ukážou-li se jako neužitečné mrhání výtvarné síly: v nich žil cenný kus našeho vlastního

vnitřního života, a proto jim přísluší místo v našich museích; snad ne před, jistě ale vedle zralých neproblematických uměleckých výrobků. Také pochybené experimenty mají svou životní cenu a vývojově-historický význam.

J. S. Machar: Barbaři, Pohanské plameny, Apoštolové.

Nákladem F. Šimáčka v Praze.

Tyto knihy veršů vzbudí zajisté nejvíce obdivu tím, že mají býti součástmi rozměrného cyklu básní Svědomí věků. Bude-li této základní myšlenky odpovídati její koncepce, bude-li velký rys idee vyjádřen velkými rysy komposice, můžeme očekávat vrcholné a nesmrtelné umělecké dílo, dílo monumentální. Ale řekněme si ihned: Jest v díle Macharově ve správném poměru účel, který jest sledován — jakési dějiny kultur — a materiál, kterým jest prováděn — báseň? Není báseň již něco konečného, samobytného, aby se mohla státi ještě součástí? Není-li báseň výtvořem v životě umělcově tak vzácným, nečastým i nečetným, že není ani možno, aby se mohla státi hojným, téměř nevyčerpatelným stavivem pro dílo ohromných rozměrů?

Přes tuto pochybu jest ideální možnost, že genius básníkův vytvoří skutečné básně, vzácné, konečné útvary, a použije jich jako skvělého materiálu k budování nadřazeného celku. Že vytvoří z těchto jedniček ohromné zamýšlené dílo geniální komposiční schopností, které všem částkám dá dramatickou souvislost s její gradací, vznosem a spádem, která dá jim velikou jednotu vše obsahující, hodnotící, množující.

Budeme-li uvažovati o základních prvcích básní, slově, řeči, dále verši, rytmu, rýmu, shledáme, že Machar jich užívá jen jakoby z nepříjemného donucení. Nikde mu nejsou výtvarným prostředkem básnickým, pouze prostředkem dorozumívacím. Nedbá nikdy, aby slovo znamenalo více než pojem, aby vyjadřovalo spodní citový proud, vystupňovalo vznos myšlenky; nedbá, aby verš měl

nějakou existenční nutnost a nebyl pouze řečí vpravenou do stejně dlouhých řádek. Rythmus jest mechanický; rým není zvýšeným členítkem rytmickým, ale ozdobou, vtipem, drobnomalbou. Co se týče celků, všechny tyto mono- a dialogy, dopisy, písně, popěvky, mají různé znaky legend, ballad, romancí. Ale nikde nedostupují těchto slovesných forem čistých, u nichž veškerý obsah jest v ději, jedině v ději, a u nichž vše, slovo, verš, rythmus, rým spoluúčinkují na ději svými formálními i sdělnými schopnostmi. Macharovy básně jsou plny parafrází, psychologie, deskripce, charakteristik, reflexí, celého tohoto aparátu prosaické literatury, který v básních jest zcela nemístný. Neboť tyto části jsou předně přídatné a pomocné; musí dále teprve děj opravňovati, ačkoliv každý děj musí býti tak samozřejmý, že jich nemá potřebovati; konečně jsou příliš libovolné umístěním, počtem i délkou, takže nepřesvědčují o své nutnosti; a vše v básni, co není nutné, jest nedobré.

Poměrně dobrých výsledků docílil autor jen tam, kde se těchto vad vyvaroval. (Např. básně Z ulice, Rodiště básníkovy a hlavně ony, jež stručným a zpěvným slohem připomínají letáky z německého ranního novověku.) Avšak všude tam, kde jsou tyto přídatné částky — a jsou téměř všude — způsobují, že básně postrádají klidné, vznosné linie, jednotného rozvrhu, široké, ničím nerušené vyprávěcí prostory, a tím také ztrácejí možnost, aby byly monumentálními. Monumentalita, tato jedna vrcholná meta básnická, spočívá celá v rukou tvůrcových. Vyplývá úplně z volní sféry autorovy, z jeho schopností objektivizačních a formujících. Té Machar mohl dojíti jako došel jí v Diodorovi a Apollonovi před lety. Druhého vrcholu, poesie, nemohl ovšem dáti svým dílům, neboť tato jest vždy mimo dosah vůle a moci básníkovy. Pramení pak ze zcela odlišných zdrojů, než z jakých vznikalo dílo Macharovo.

Shrneme-li vše řečené, shledáme, že Ma-charovy básně po stránce jazykové i veršové jsou díly mechanickými, tedy nebásnickými; po stránce výstavby jednotlivých celků nejsou útvary čistými; dále, že kvalitativně se pohybují na nižších stupních hodnot básnických mimo poesii a monumentálnost.
(Dokončení.)

Nový typ divadelní budovy.

(Dokončení.)

Na alžbětinské scéně seskupily se všechny rozmanité jevištní součásti v pevný, architektonický poměr znamenité úměrnosti, a podle prodlévání hercova na tom kterém poli vzrušoval se divákova svěží obrazivostkrozmanitým prostorovým představám. Výhodou alžbětinské scény byla četná rozmanitost jejích scénických možností, a tato přednost, podporovaná důmyslnou architektonickou konstrukcí jeviště, uhájila útvar alžbětinského divadla i v době architektonicky tak zralé, jako byla Shakespearova. Alžbětinské jeviště bylo jen zdánlivě primitivní, a divadelní historie je později naprosto chybně interpretovala. Jevišťe Roheovo přejala rozmanitou potenci alžbětinské scény, vytváří však její formu dále, poněvadž estetický vkus doby jest mnohem raffinovanější a dnešní konvencí divadelní zemdlela a spohodlněla obrazotvornost divákova; odtud neváhá využití novodobých výhod z oboru divadelního průmyslu, mechaniky a osvětlování. V rozvrhu jednotlivých scénických polí projevuje totéž zásadní složení, jako alžbětinská scéna, neváže se však na pevný, nerozložitelný komplex dekorační architektury, nýbrž jest tak utvořeno, že jeho architekturu lze jednoduchým způsobem mnohonásobně rozložit a v jednotlivých částech zaměnit. Neboť architektura Roheova jeviště sestává ze samostatných, avšak skladných součástí

a detailů výtvarných, imitujících skutečné zdivo a plastické části budovy, jež lze snadno posunovati a kombinovati. Architektonická výstavba Roheova jeviště projevuje zároveň úplně neutrální, monumentální charakter, jest — užívám autorova výroku — „um einen Ausdruck des modernen Kunstgewerbes zu gebrauchen, reine Werkform“. Způsob, jakým lze tuto neutrální architekturu od případu k případu specialisovati k určitým dekoračním komplexům, charakterisovati a přeskupovati scénickými detailly, opírá se o jediný, dnes všeobecně přijatý princip: omezuje inscenaci na výrazné, avšak pouze obrysné naznačení místa a prostředí děje. Scénické návrhy Edwina Scharffa, jejichž kolekce doprovázela vystavení modelu, ukazují názorně,* jak lze Roheův princip provést v praxi. K vystavení scénického prostoru používá se jen několika prostých prostředků: především hlavních součástí permanentní architektury (zejména obou posouvatelných věží v popředí a zadního průčelí), náhradních součástí (t. zv. Versatzstücke), velkých látkových závěsů, skrovného nábytkového materiálu, oblohového prospektu, jímž lze zakrýti zadní část architektonickou, a posléze světla, kterým se jednotlivá pole podle potřeby buď zdůrazňují a připínají k scénickému dějství, anebo neutralisují a vzdalují přímé účasti na dramatickém postupu děje. Osvětlovací zdroj jest umístěn v kopuli nad jevištěm, kde nalézají se osvětlovací přístroje. Dr. Rohe udává, že prý touto úpravou scénického osvětlení lze docílití nejrozmanitějších způsobů světelných

* Edwin Scharf vystavil ve Schmidt-Bertschově saloně s projektem Rohe-Zehovým dvanáct skizzovaných návrhů scénických: 1. Szenenbild zu einem antiken Drama; 2. Szenenbild zu einem Weihnachtsspiel; 3. Szenenbild zu einem Kriegslager; 4. Szenenbild eines Forums im Renaissancecharakter; 5., 6., 7. Szenenbild einer mittelalterlichen Stadt, eines Burghofes, sowie eines Palazzo; 8., 9. Szenenbilder von Innenräumen; 10., 11. Szenenbild eines Waldinnern und einer Schlucht; 12. Szenenbild mit Küste und Segelschiff.

ných: jednotlivá pole scénického prostoru lze prý netoliko jednak světlem živě připjati k dynamickému vzestupu děje, jednak zcela zatemniti a umlčeti, nýbrž také odstíniti světelnými efekty nejjemněji differencovanými v intenzitě i barevnosti. Pokud osvětlovací proposice Roheovy vyhoví ve skutečnosti, nelze mi z pouhého sádrového modelu stanoviti. Rovněž nepodařilo se mi z kusých ná-povědí model doprovázejícího prospektu* zjistiti, je-li Roheův způsob v nějaké souvislosti s osvětlovacím systémem Fortuniho, k němuž některými principy se kloní.

Mezi posledními pokusy o reformu divadelní budovy lze návrhu Rohe-Zehovu přiznati značný význam. Není jím sice definitivně rozřešen problém moderního divadla, leč myšlenky v něm propagované zabývají se velmi vážně a dosti samostatně řešením nového divadelního typu. Hlediště Zehovo dosti příznivě spojuje princip patrový a amfiteátrální v nový útvar, poněkud sice kompromissní, leč prostý všech vad barokového hlediště a přece schopný pojmuti pět tisíc diváků. Jeho princip tří amfiteátrálních ploch sedadlových, umístěných z části nad sebou, z části za sebou, není sice zcela originelní: podobá se poněkud ideové skizze Littmanova Volks-Festspielhausu, konstruovaného podle návrhů Georga Fuchse a uveřejněného letos ve Fuchsově knize „Die Secession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel“. Nicméně zdá se, že Zehovo hlediště bylo komponováno samostatně, neboť ča-

* Výstavu Rohe-Zehova modelu doprovázel pouze několikastránkový prospekt „Theater-Projekt Rohe-Zeh“. Nakladatelství Schmidt-Bertschovo slibuje však nyní na podzim, že vydá o témž předmětu illustrovanou monografii.

sově vznikalo již před lety a kromě shodných principů vykazuje také detailly úplně samostatné. Ideově lépe domyšleno a umělecky intensivněji pojata jest Roheovo jeviště. Přináší zcela nové nazírání na dramatickou inscenaci a nabízí jevištnímu umění zcela nové předpoklady. Činí zajímavý pokus vrátiti herci prostředí, v němž by mohl opticky dokonale působiti: vrací mu prostorovou scénu. Odstraňuje rušivé vztahy mezi hercem a jeho scénickým okolím, a hledí živý i mrtvý materiál scény uvést v souzvuk, který svou monumentálností a jednotností stylisace jest s to vyvolati mocný umělecký dojem. Scénický obraz neseskupuje, jako dnes bývá zvykem, kolem osy horizontální, nýbrž kolem osy vertikální, tedy tím směrem, který nejvíce jest přiměřený dramatické akci. Umožňuje ještě více, než kdysi alžbětinská scéna, bohatou a snadnou rozmanitost ve výstavbě scén, prostě, avšak monumentálně stylisovaných. Připouští rozvinutí velkých mass v rozsahu dosud neobvyklém a nabízí nové možnosti osvětlovací. Jest ovšem na snadě, že typu Rohe-Zehova bylo by lze použiti jen jako lidového divadla, určeného pro slavnostní hry, pro dramata velkých rytmických forem a rozpjaté stylisace. Drama měšťanské, psychologické a intimní nebude lze nikdy na tomto divadle vytvořiti s dokonalým úspěchem. Zůstává však nepochybné, že vývoj nového typu „divadla pěti tisíc“ našel v tomto projektu poprvé určitého, podrobného vyjádření a řešení, což není bez významu v době, kdy Max Reinhardt byl nucen improvisovati si pro reprodukci antického dramatu „pětitisícové divadlo“ v amfiteátru moderního cirku.

Jan Bor.

Jest pro nás potěšením zaznamenati, že snahy a názory, jež zastáváme v tomto listě, docházejí pochopení i uznání v části české publicistiky, i upozorňujeme se zvláštní radostí své čtenáře na feuilleton p. F. X. Šaldy v novoročním vydání Národních Listů. Za druhé poukazujeme své čtenáře na serii článků p. Šaldových, nadepsanou Klassicismus, jež počala vycházeti dne 5. t. m. v Národních Listech; tam bylo se skutečnou autoritou à propos nové francouzské a německé literatury vysloveno mnoho, co bychom mohli citovati zde jako dotvrzení nebo analogii našich vlastních snah alespoň v literatuře a vůbec v umění. Příležitostně vrátíme se zde k článkům p. Šaldovým; zatím jen s radostí zdůrazňujeme, že směrové úsilí, jež rozvíjíme v tomto svém listě, nebylo a nezůstalo v českých poměrech osamělé a opuštěné.

Práce členů Skupiny, vystavené na umělecké výstavě v Obecním domě „U Prašné věže“.

(Leden—únor 1912).

Beneš Vincenc: Toileta, Zuzana, Pokušení, Žofín, Ze Žofína. (Oleje). — Brunner V. H.: Paridův soud, Snímání s kříže, Krajina. (Oleje). — Čapek Josef: Služka, Matka s dítětem. (Oleje). — Filla Emil: Salome, Česání ovoce, Jitro, Utěšitel. (Oleje). — Gutfreund Otto: Úzkost (Sádra), Cihláři (Hlína), Portrét JUDra Vl. Srba (Bronz), Při toaletě (Sádra), Portrét (Sádra). — Gočár Josef: Stůl a čtyři lenošky z ořechového dřeva, Model domu „U Černé Matky Boží“, Model chrámu reform. evangelické církve v Lounech, Soubor fotografií provedených prací. — Hofman Vlastislav: Lehátko, Dvě lenošky, Tři židle z ořechového dřeva, Skleněné příbory (a, b, c), Příbory (a, b, c, keramika). — Chochol Jos.: Knihovna z ořechového dřeva, Lampa z pagfongu.

— Janák Pavel: Psací stůl ze dřeva mahagonového a ořechu, Hodiny, Vásy, Kalamáře, Příbory. Soubor fotografií provedených prací. — Kratochvíl Zd.: Karikatura, Sv. Martin, Česání ovoce. (Kresby). — Kysela František: Obraz. (Tempera). — Procházka Ant.: Prometheus (Olej). — Rosipal Josef: Skleník z černé mořené hrušky, Soubor fotografií provedených prací. — Šíma Ladislav: Rodina, Idyla. (Oleje). — Špála Václav: Idyla, Záliv, Krajina, Eva, Pod stromem, Krajina. (Oleje).

Návrh na instalaci sálu skupiny od Pavla Janáka.

★

Literatura odborná.

Paul Klopfer: Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst und Klassizismus. Verlag Paul Neff, Esslingen 1911 (15 M). — Wilh. Worringer: Formprobleme der Gotik, München, Piper 1911. — John Constable: Eine Selbstbiografie, aus Briefen, Tagebuchblättern, Aphorismen und Vorträgen. Verlag P. Cassirer, Berlin (8.50 M). — R. Hamann: Ästhetik. (Aus Natur- und Geisteswelt) Leipzig, Teubner, (1.25 Mk). — A. Furtwängler u. H. L. Ulrichs: Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. (Ill. přír. vyd.) Bruckmann, München, (M 4.80). — Jul. Meier Graefe: Auguste Renoir. (100 vyobr.) Piper, München, (5 M). — W. Hausenstein: Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten. R. Piper, München (150 obr.). — Corrado Ricci: Baukunst und dekorative Skulptur d. Barockzeit in Italien. Verlag Julius Hoffman, Stuttgart, 25 M. (315 obr.).

Knihy redakci zaslané.

Vesna v Brně: Jubilejní památník. — Umělecká Beseda: Národní pohádky.



NOVÁ EDICE

Svazek XI.:

RODINNÉ LISTY KARLA SABINY.

23 neznámé dopisy dceři a zeti. Vydal Jan Thon. Se čtyřmi reprodukcemi světlotiskem podle starých fotografií. Upravil F. Kysela. Tištěno v Dělnické tiskárně. Vyjde v lednu.

Svazek XII.:

NICCOLO MACCHIARELLI: MANDRAGORA.

(V tisku.)

Posledně vyšlo:

DOPISY JOSEFA MANESA JINDŘIŠCE SLAVÍNSKÉ.

Prospekty knih vydaných i chystaných
zašle

NOVÁ EDICE
PRAHA II.,
MYSLÍKOVA ULICE 15.

PRAŽSKÉ NÁŘADÍ TĚLOCVIČNÉ,
POTŘEBY HASIČSKÉ A
HADICE DODÁVÁ

ÚSTŘEDNÍ PRODEJNA

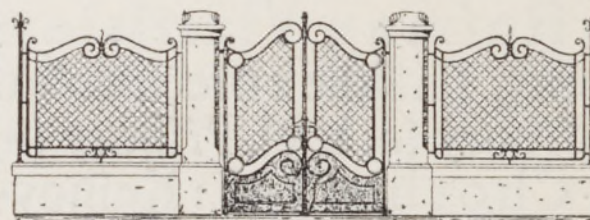
STŘÍKAČEK HASIČSKÝCH A TĚLOCVIČN.
POTŘEB (SPOLEČ. S RUČ. OBMEZENÝM),
SMÍCHOV, HUSOVA TR. 324.

Betonové a železobetonové práce všech druhů
dle vlastních soustav

provádí strojním pohonem speciální firma

**F. Faifar
& Spol.**
Praha ** Plzeň

ANT. WENDLER,
PRAHA-BUBNA. MŮSTEK Č. 386-I.
DRÁTĚNÉ STR. PLETIVO, OSTNOVÝ DRÁT,



pružné ocelové drátěné matrace. Ozdobné drátěné ploty, kovaná zábradlí, vrata a dvířka k zahradám atd., atd.

Cenníky zdarma
a franko.

Domovní kanalisace dle nejnovějších předpisů, jakož i veškeré opravy uvnitř budov a fačad provádí levně a řádně obecní kontrahent prací kanalisačních

Václav Rábl,

mistr zednický,

Praha-I., Týnská ulička č. 607.

**ZÁVODY PRO UMĚLECKO-PRŮ-
MYSLOVÉ PRÁCE KOVOVÉ
FRANTA ANÝŽ
PRAHA-VII.
U PRŮHONU.**

VLASTNÍ NOVÉ MODER. ZAŘÍZ. TOVÁRNY.



PROVEDENO DLE NÁVRHU

NÁBYTEK

HOTOVÝ I CELÁ ZAŘÍZENÍ
DLE NÁKRESŮ V DOKONA-
LEM ODBORN. PROVEDENÍ
VYRÁBÍ A DOPORUČUJE SE

F. GLAZAR

K. VINOHRADY, BARÁKOVA 3

ČESKÁ MYSL

ČASOPIS FILOSOFICKÝ. ORGÁN
FILOSOFICKÉ JEDNOTY V PRAZE

PŘEDPLATNÉ PRO TUZEMSKO 8 K ROČ.

Redakční adresa: Prof. Dr.
Fr. Krejčí, Král. Vinohrady,
Kollárova ulice
č. p. 1106.



JOSEF CHROUST

městský mistr tesařský provádí veškeré
práce stavební. Specialita: Zahradní per-
goly, altány, laťové zahradní stěny, la-
vičky, stavby věží atd.

PRAHA I. ČÍS. 885.

Telefon č. 62. Plány a rozpočty zdarma.

GRANOLIT

Priv., celistvá, houbě a ohni vzdorující podlaha,
podložka pod linoleum, podložka pod parkety na
železobeton místo asfaltu, neprozvučná izolace,
terrazzo, beton, provádí

STANISLAV VAŠÁK, GRANOLIT
PRAHA, MIKULÁŠSKÁ TŘÍDA
ČÍSLO 22. TELEFON 305/IV.

**Veškeré práce
malířské**

pro skupinu výtvar-
ných umělců provádí

**FRANTIŠEK
ZATOČIL,**

malíř,
Praha-Kr. Vinohrady,
Kollárova ulice č. 15.

**STREJC
PRAHA
RÝSO-
VADLA**

**?? CHCETE ZNOVUZŘÍDITI ??
NEB DOPLNITI BYT ??**

Zhotovíme Vám

NÁBYTEK

v každém dřevě a slohu,

KOBERCE

přesně v každé barvě a velikosti, dle vlast-
ních Vašich návrhů, aneb Vám pošleme na po-
žádání franko a bez závazku náš nejnovější illu-
strovaný cenník č. 72 s poučením „**Jak zařídit
byt vkusně, účelně a levně**“, jakož i návrhy,
nákresey, fotografie a speciální rozpočty, sdělíte-li
nám, jakou máte potřebu a v jaké výši. **Srovnejte
jakost, provedení a cenu** naši s jinými nabídk-
kami. Chcete-li koupiti výhodně a z první ruky
NÁBYTEK A KOBERCE, dopište si ještě dnes
do továrny

Ad. Novotný a spol. v Týništi n. Or.

Vlastní výroba dětských kočárků a smyrenských kobereců.

C. k. soudní znalec
**FRANTIŠEK
KRATOCHVÍL.**

Vlastní výroba hlině-
ných a šamotových
kamen. - Sklad všech
druhů kamen a spo-
ráků. Opravy provádí
solidně a levně.

PRAHA I.,
Ul. Karoliny Světlé 5.

ATELIERY

uměl. prům. a závod

štukatérský

KRAUMAN,

PICCARDT,

ŠIMONOVSKÝ,

Praha III., Říční 539.

Veškeré práce staveb.

Umělý kámen 30 dru-
hů. Veškeré práce

architektonické.

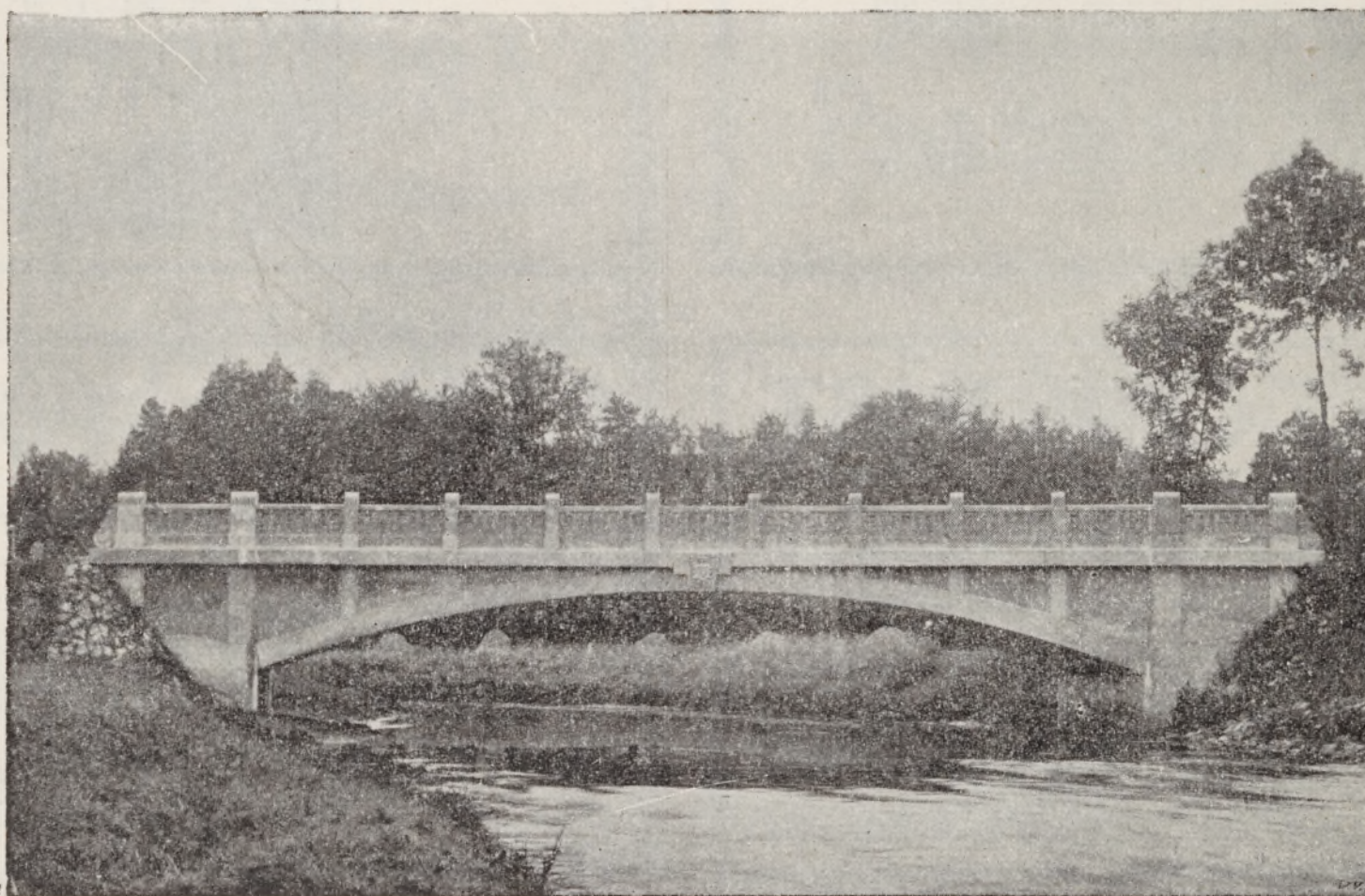
**DLOUHOLETÉ ZKUŠENOSTI! NEJLEPŠÍ REFERENCE
ČETNÁ PROVEDENÍ! NEJKRATŠÍ DOBA STAVEBNÍ!
STROJNÍ POHON! :: NÁVRHY A ROZPOČTY NA
VŠECHNA PROVEDENÍ STAVEBNÍ!**

HRŮZA A ROSENBERG

PRAHA

TELEFON 1732

OLOMOUC



**PODNIKATELSTVÍ BETONOVÝCH STAVEB
A TOVÁRNÝ STAVEBNÍCH VÝROBKŮ.
PRÁCE ŽELEZOBETONOVÉ A BETONOVÉ**