

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. 6. (BŘEZEN.)

ROČNÍK I. 1912.

SOMMAIRE No 6.

Ire ANNÉE.

TEXT:

Josef Čapek: Živý plamen.
Pavel Janák: Hranol a pyramida.

KRONIKA:

Jan Thon: Otakar Theer: Úzkosti a naděje. —
V. Štěpán: Novák a Suk. — Josef Čapek: Postavení
Futuristů v dnešním umění. — V. Špála: Výstava
S. V. U. Manes: H. Böttfinger. — Karel Čapek: Úva-
ha korektivní. — J. Č.: Výstava spolku Deutsch-
Böhmischer Künstlerbund.

VYOBRAZENÍ:

Stan. Sochor (1). — Jos. Gočár (3). — P. Janák
(3). — Kutná Hora (1). — K článku (3). — Installace
výstavního sálu Skupiny V. U. (2).

TEXTE:

Josef Čapek: La flamme vivante.
Pavel Janák: Le parallélopiped et la pyramide.

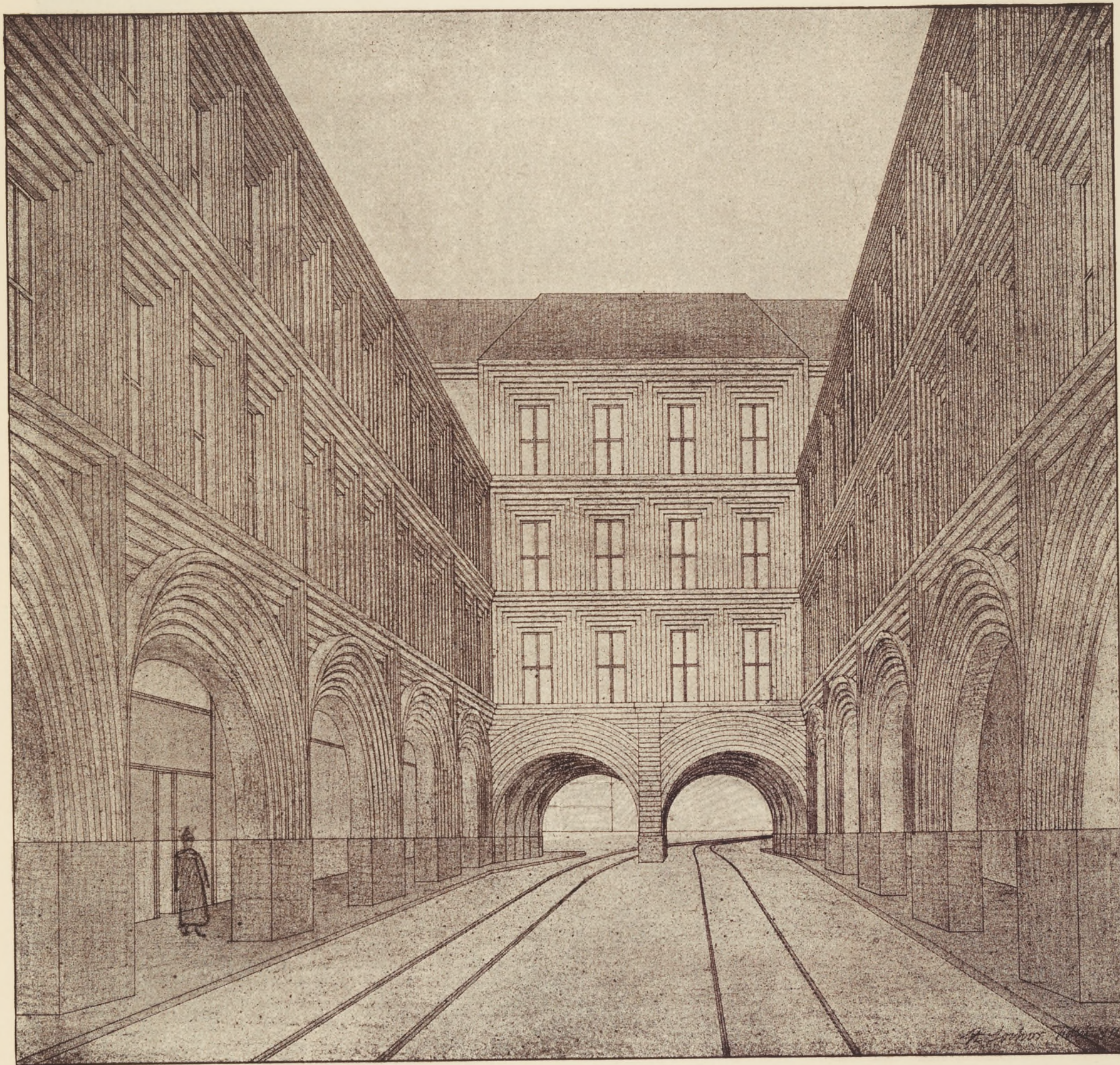
CHRONIQUE.

ILLUSTRATIONS:

Stan. Sochor (1). — Jos. Gočár (3). — P. Janák
(3). — Kutná Hora (1). — Texte (3). — Installa-
tion (2).

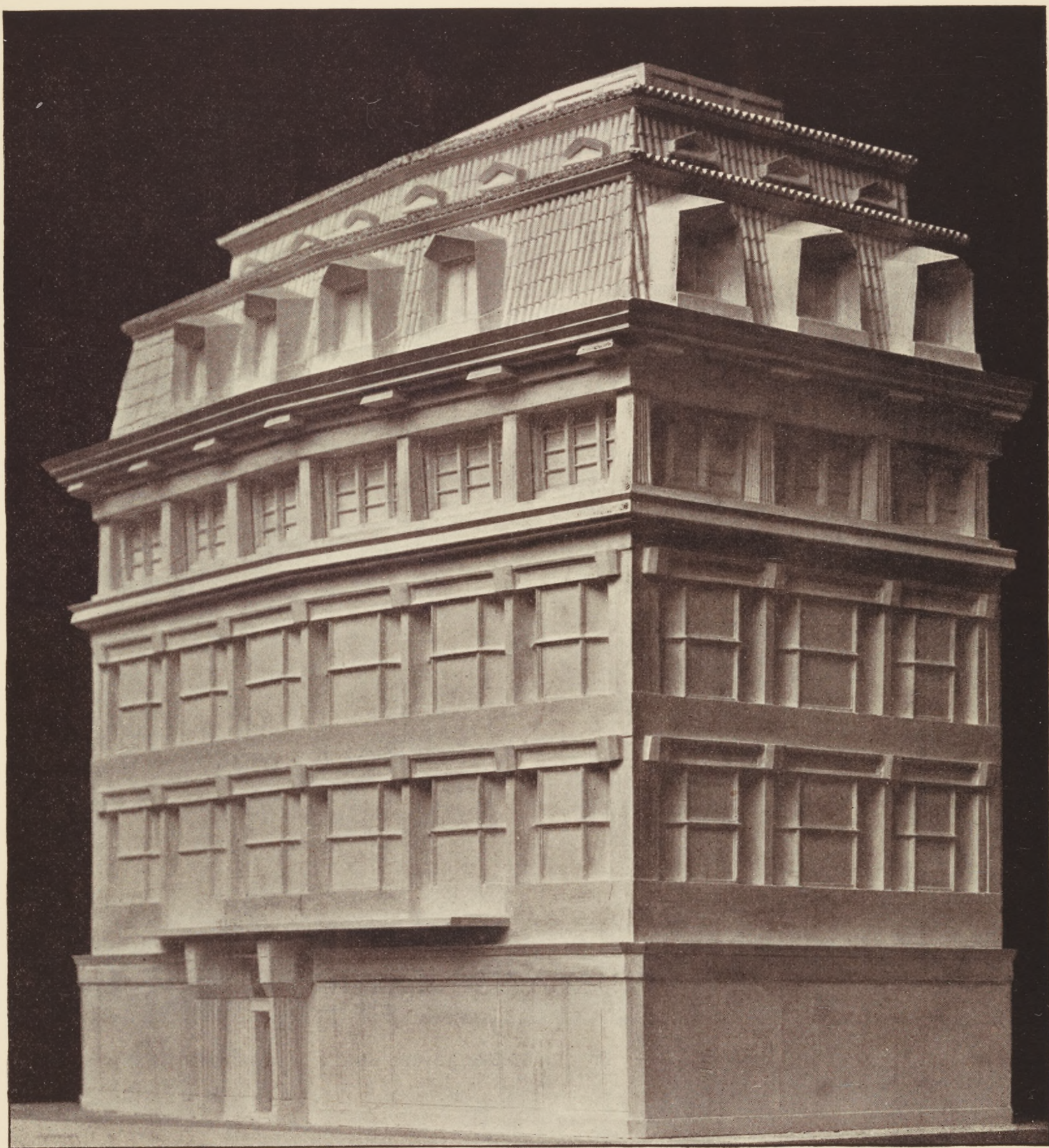
„GRAFIA“
ODBORNÝ ZÁVOD PAPÍRNICKÝ V PRAZE
MYSLÍKOVA ULICE ČÍSLO 15
TELEFON Č. 2134

má na skladě veškeré potřeby pro malíře, jako barvy, stětce, plátna,
papíry ruční, kreslicí, kartony, papíry japonské, předsádkové, korková
péra, nástroje pro řezbu do linolea, dále pak veškeré potřeby pro
školy i pisárny. Krásné krabice plněné dopisním papírem a obálkami.



Stanislav Sochor

Průchodní dvůr nového domu „U klíčů“. Perspektiva návrhu.



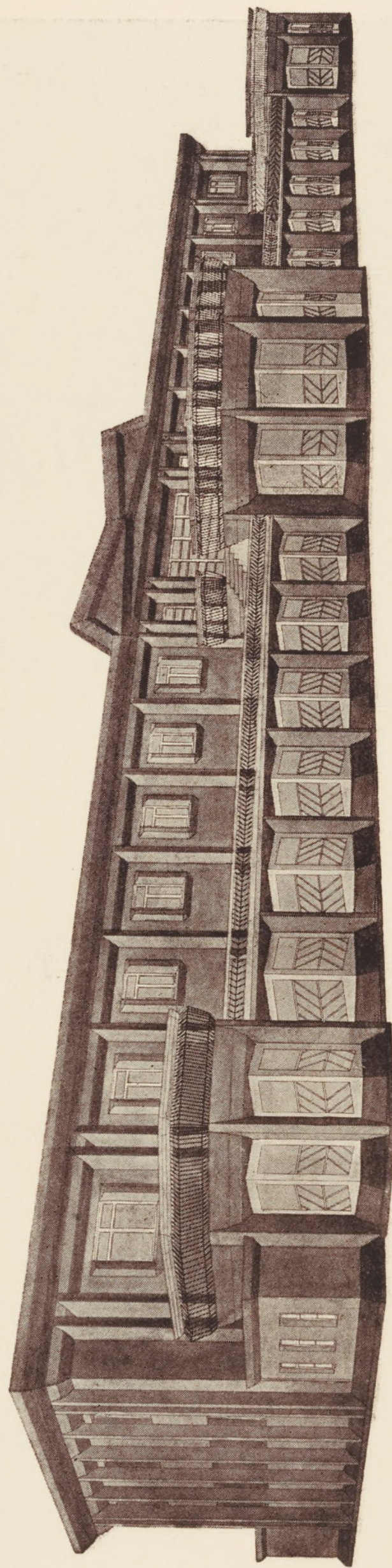
Jos. Gočár

Obchodní dům „U černé Matky Boží“ v Celetné ul. v Praze. Model návrhu.



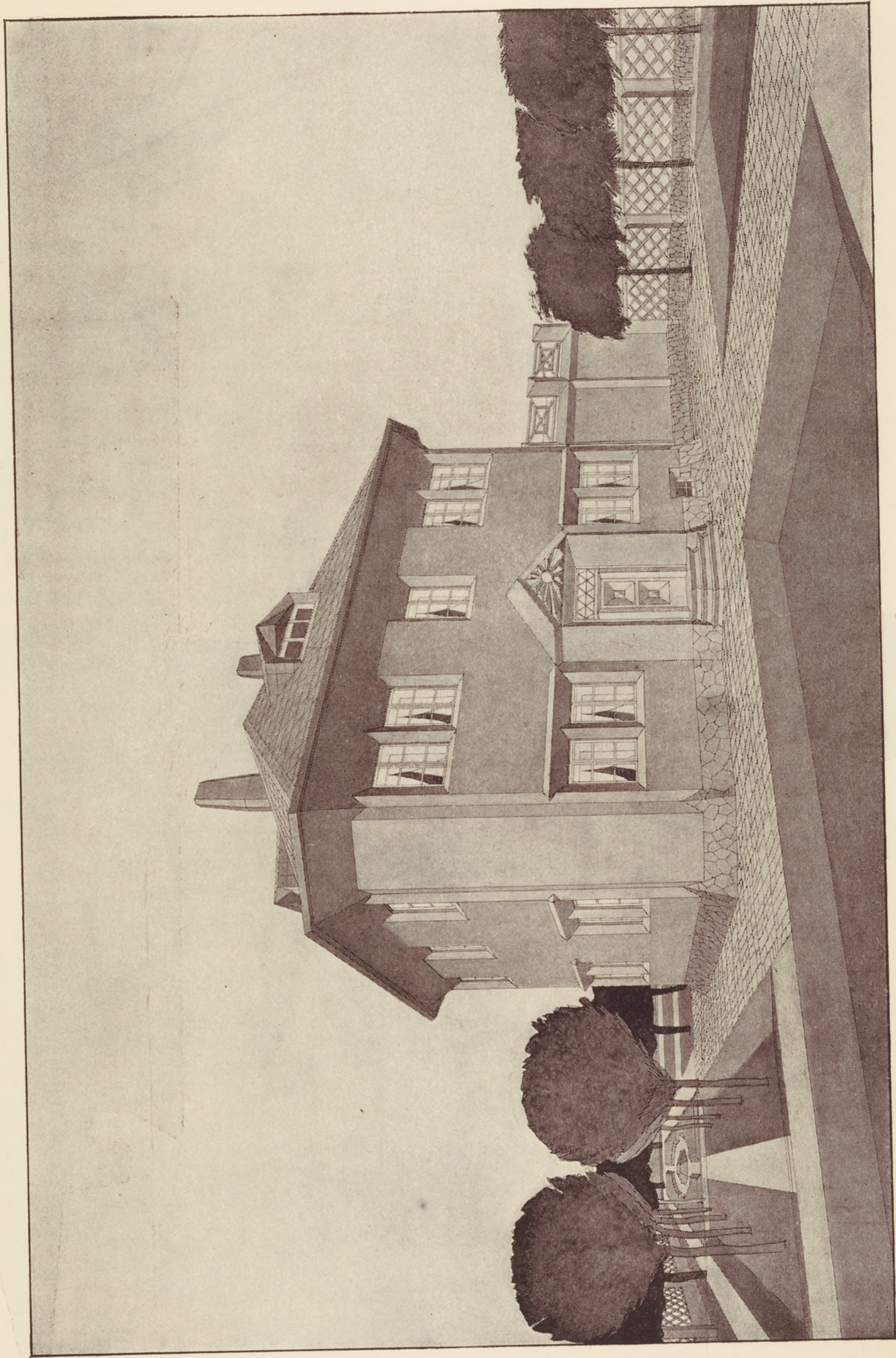
Jos. Gočár (socha od B. Kafky)

Hrobka J. E. min. Kaizla v arkádách hřbitova vyšehradského.



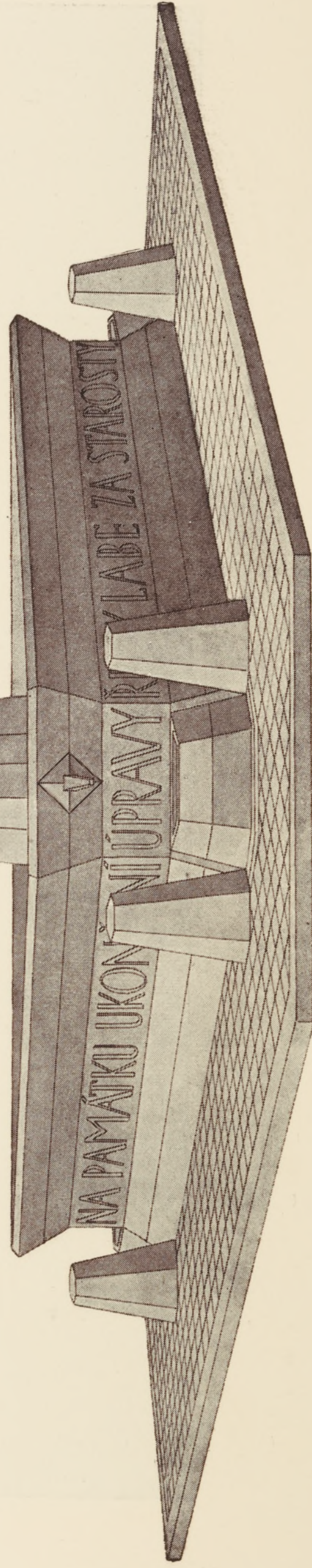
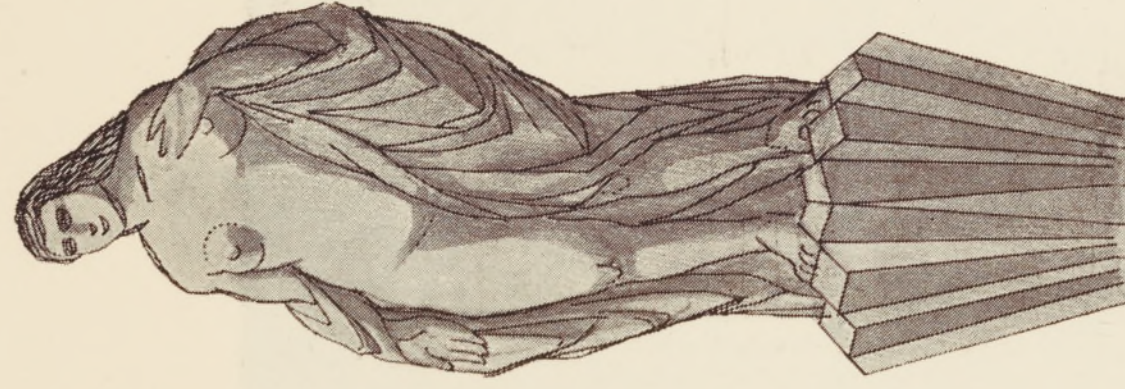
Jos. Gočár

Nová budova městských rašelinových lázní v Bohdanečích. Perspektiva návrhu.



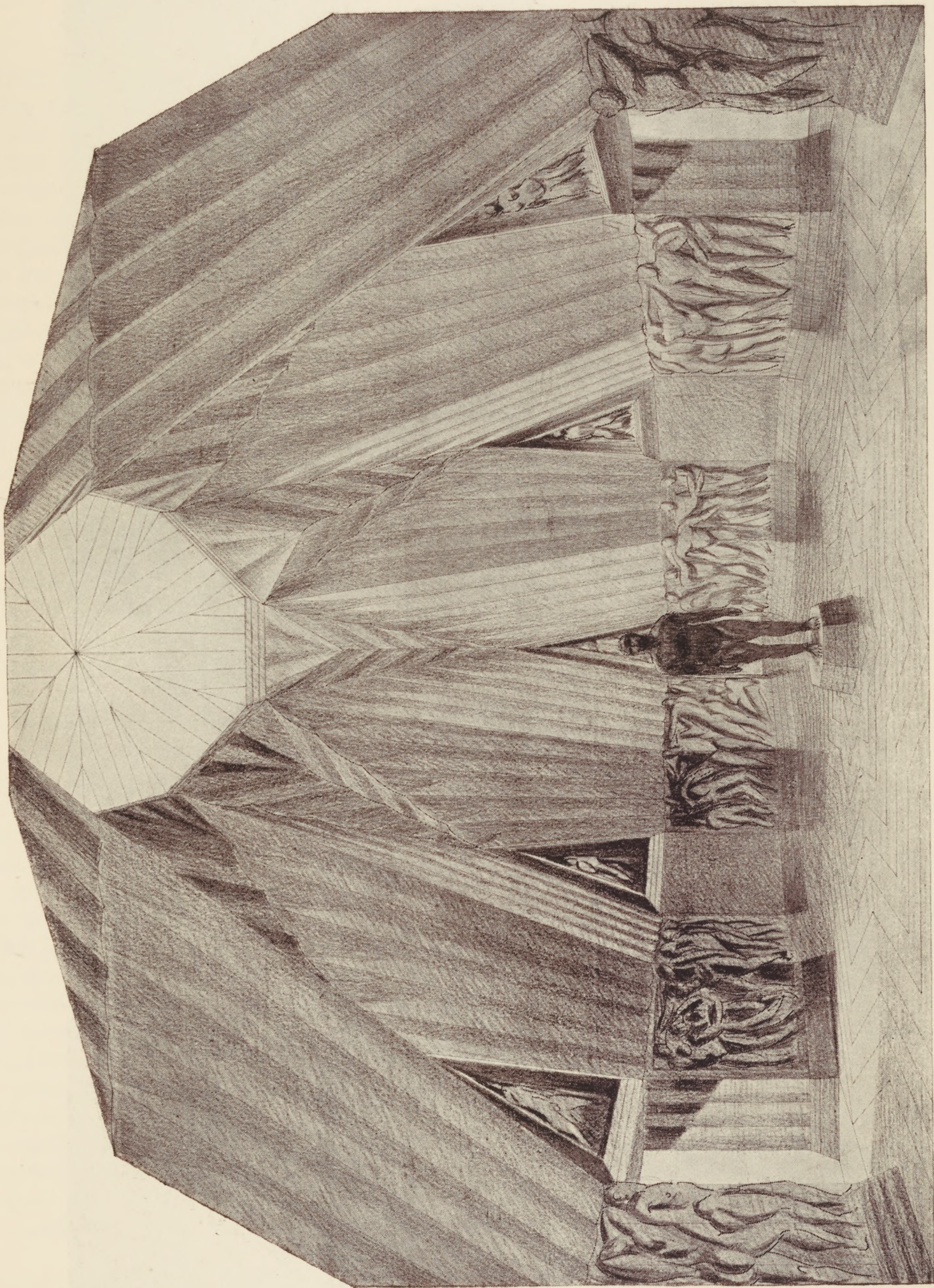
Pavel Janák

Rodinný dům p. J. J. v Jičíně. Perspektiva návrhu.



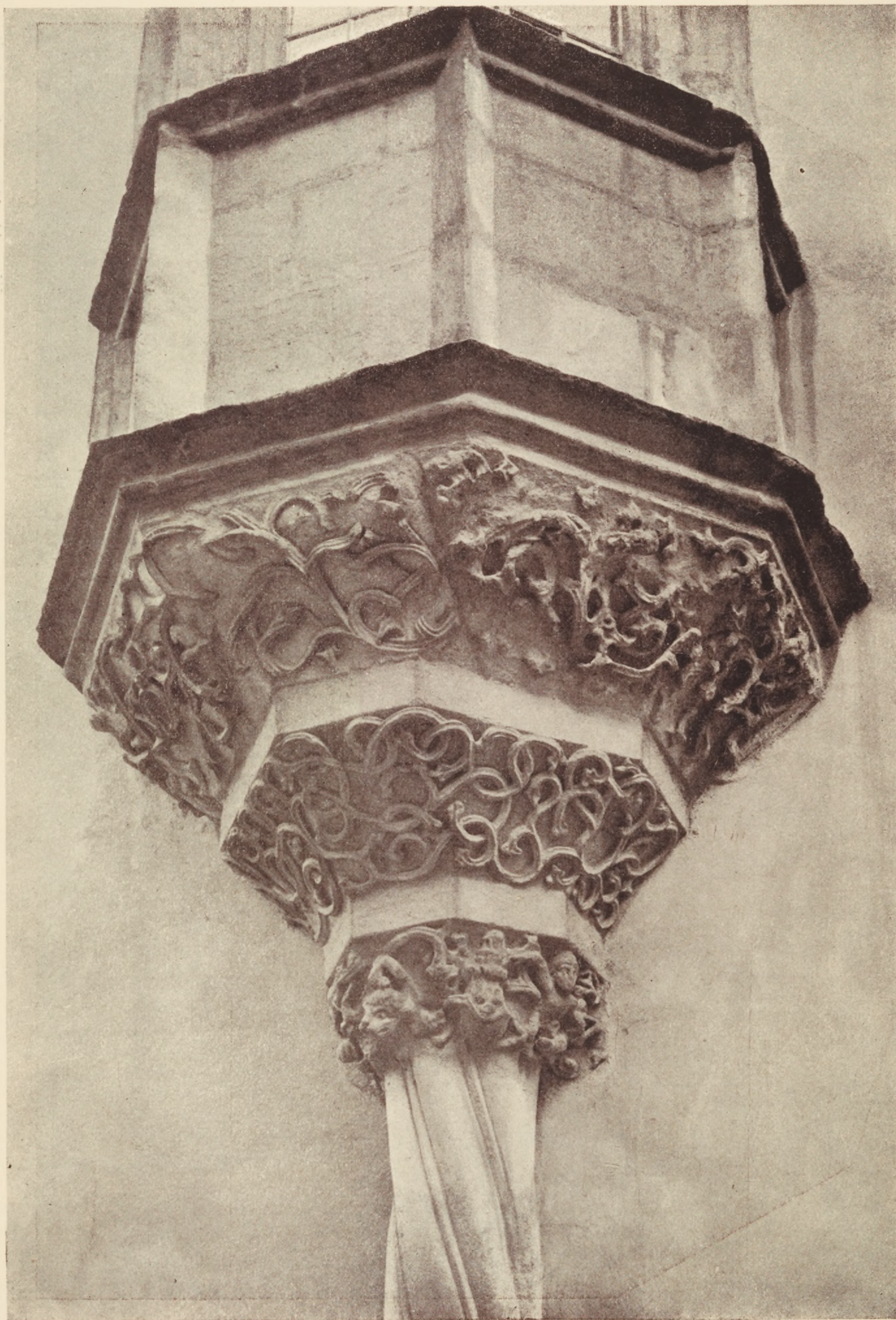
Pavel Janák

Kašna pro náměstí města Přelouče. Perspektiva návrhu.



Klenutá síň_pomníku. Studie.

Pavel Janák



Arkýř Hrádku Smíšků z Vrchovišť v Kutné Hoře.

Josef Čapek: Živý plamen.

V jižním přístavním městě žil po delší dobu svého mládí jakýsi Manoel M. L. Zdálo se, že nic mu nebylo odepřeno k jeho spokojenosti; těšil se ze všeho, co mu poskytoval jeho mladý věk a rodné město, byl ve vážnosti u lidí, v lásce u žen i u svých přátel, a tak všichni, kdož ho znali, říkali o něm, že je šťastným člověkem. On sám však někdy pociťoval, že jeho život je jakýsi nedostatečný a že jeho štěstí je jen zdánlivé, takže v něm nalézal občas cosi jako nudu nebo tíhu, která skličovala jeho myšlenky melancholií. Snad to byla nespokojenost, že žije tak, jak právě žil, a ne tak, jak si vůbec nemohl vymyslet; nebo to bylo proto, že žil v přístavním městě, kde lidé dýchají ve vzduchu zlatý prach dalekých zemí, dívají se denně na modré moře vzbuzující touhu po dálných končinách, a vždy mohou jediným krokem odtrhnouti se ode všeho a odejeti kamkoliv, kam se jim zlíbí. Ale snad si to vše Manoel ani neuvědomil, nýbrž cítil jen ztajený neklid a nejasnou touhu, o které nevěděl, odkud přichází a jak by ji utišil. A tak vyšel jednoho večera ven, aby se procházel po ulicích rodného města. Byla již temná noc, Manoel pak chodil sám a bez cíle, až přišel k přístavu a tam se zastavil nad vodou.

Voda tiše šplounala a od moře vál chladný vánek. Veliké lodi bez plachet se kymácely a třely se o sebe dřevěnými boky, až skřípaly. Uprostřed stála loď největší mezi všemi a kolem na vodě tančily člunky s rozžatými světly. „Jak kdybych odejel do Indie,“ napadlo náhle Manoelovi; tak stál a díval se na temnou vodu a černé lodi. „Kdybych odejel do Indie“, řekl podruhé. Tu přistoupili k němu dva mužové, jeden fantasticky tlustý a druhý černochoch. „Pane“, řekl onen tlustý, „viděl jste někdy vlašťovku nebo volavku, která by doletěla tak daleko, jako dopluje člověk s pomocí boží? Svět, pane, je složen čili sestaven z dálek a směrů. Tvá žena, tvůj soused i tvůj dům tě omrzí, tvé štěstí tě zklame a tvůj život se nevyvede; ale v cizích zemích nemá člověk ani ženy ani souseda ani domu; v dalekých zemích bydlíš mezi čtyřmi světovými stranami, a každý směr leží před tebou jako silnice, abys po ní šel. Tedy vyjdi ze svého vězení, člověče, vyskoč ze žaláře a zavři za sebou vrata; tu poznáš a pochválíš, jak zvláštní moci bylo k tomu potřeba, aby bylo stvořeno tolik mnoho směrů a aby byly udělány tak veliké dálky, a že to všechno dokazuje pravou všemohoucnost a divotvornou sílu boží, amen!“ „Na konci každého směru,“ řekl černochoch, jsou země nebo ostrovy, na kterých je všechno zcela jiné a daleko lepší než na jiných místech. Někde jsou krajiny tak krásné, že by v nich člověk na všechno zapomněl; a přece jinde jsou ještě mnohem krásnější země, a jinde ještě lepší než tyto, a nikde tomu nenajdeš konce.“ „Jsou také takové případy,“ řekl tlustý, „že se lidé v cizině usadí, zbohatnou nesmírně a stanou se tam třeba guvernéry či panovníky a užívají všech žen, které jsou v jejich zemi nebo na jejich ostrově. Někde jsou krajiny vůbec neobydlené od lidí i zvířat a není tam nic než boží svoboda; ale pravá svoboda není pro člověka na jednom místě, nýbrž na celém světě.“ Zatím co tak mluvili, dívali se stále na onu loď připravenou k odjezdu; právě na ní rozvínovali plachty, skoro jako když pták rozevívá křídla, ale ještě nevzlétá. V tom zazněl na palubě zvon a zvonil dlouho. I slézali oba mužové s nářkem a nadávkami do člunu a prosili Manoela: „Poručte nás do boží ochrany, urozenosti.“ „Kam jedete?“ ptal se Manoel. „Do pekla, urozenosti,“ řekl bílý a odrazil nohou loďku. „Do obou Indií,“ řekl černochoch. „Jak kdybych jel s vámi,“ vykřikl Manoel a skočil do prostřed člunu. Loďka se zatřásla, černochoch prudce zavesloval a najednou narazili na bok lodní;

a sotva vstoupili na palubu, veliký koráb se pohnul směrem k širému moři. Tak přišel Manoel na loď a stal se námořníkem.

Jejich cesta vedla přes Tunis, pak přes Egypt, Arabii i obě Indie; Manoel však nesetřval na žádném místě, a když se ta loď vracela do Evropy, vstoupil na jinou a plavil se zase dále. Střídala se roční počasí a léta a on se stále nevracel; přečkal záhubu různých lodí, smrt mnohých soudruhů, překonával různé nemoci, jako zimnici, horečky a nákazy z bahen nebo od hmyzu, léčil se také z různých ran, zatím co v jeho vlasti všichni věřili, že už dávno zhynul. Ale Manoel nikde nenabyl stálé spokojenosti nebo klidu, a nikde se neusadil, nýbrž raději se bídne živil potuluje se po nejrůznějších zemích a vodách. Nikdy se nenasytil tohoto bludného života a jeho vášeň ho poháněla stále dál a zase na jiná místa, až byl již stár a úplně ztráven tvrdostí svého těžkého života a neschopný, aby déle odolával smrti. Protože byl chudý a nikdo tuláka neosloví a nepozve do svého domu, ulehl Manoel na ulici, aby umřel; neměl však zajíti mezi kamením v prachu a dešti jako zvíře a ne člověk a byl dopraven do špitálu Milosrdných bratří. Tam ležel ve velkém sále, a na tabulce nad jeho hlavou napsáno jeho jméno a jméno nemoci, již mu bylo zemřít; ruce měl složeny na prsou a spal.

Když se pak probudil, přistoupil k němu mladý bratr duchovní a řekl: „Pane, kdo zle stůně, neví, co je mu souzeno: ale i zdravému je lépe, aby se vyzpovídal a očistil svou duši ode všeho nekalého. Chcete tedy kajicně se vyzpovídat a osvěžit svou duši sladkými svátostmi spásy?“ „Chci,“ odpověděl mu Manoel, „jelikož všude, kde jsem byl, jsem rád užíval všech požitků a sladkostí, které by mne osvěžily.“

Tu spěchal zbožný bratr k jednomu knězi slavnému zpovědníku a vypravoval mu, že ve špitále leží jeden člověk povahou jako pohan a že nyní se snad chce obrátit a kajicně vyzpovídat. I šel kněz ten k Manoelovi a oslovil ho: „Milý synu, řekli mně, že hodiny tvé jsou sečteny a že jsi ochoten vylít svou duši před Pánem a složit mu účty ze svých skutků.“ Na to počal velice výmluvně mluvit o zpovědi, jak je dobře, než opustíme život, přehlédnouti jej v celku a vypovědět důvěrně všechny své skutky, že Manoel zatoužil vyzpovídat se a prosil kněze, aby ho vyslechl. „Dříve rozvaž všechny své skutky,“ pravil mu kněz, „a dobře se na vše rozpomeň. Nevadí ti nemoc a jsi dosti při svých smyslech, abys nezapomněl na nic důležitého?“ „Nikdy jsem neviděl svůj život tak jasně a úplně jako teď,“ odpověděl Manoel.

I radoval se zpovědník nad jeho pokorou, řekl kolemstojícím, aby odešli, a usedl k Manoelovu loži, aby ho vyslechl; a Manoel se na to ptal: „V jakém pořádku se mám zpovídat? Podle času, podle zemí nebo podle skutků?“ „Jak dovedeš,“ řekl kněz, „ale nejraději podle skutků. Vidím, že jsi rozumný muž, a chválím tě pro tvou odevzdanost do vůle boží. Dobře je tomu, kdo bez výčitek a bázně se loučí se životem, aby nastoupil velikou cestu do lepšího světa.“ „Můj život,“ řekl Manoel, „byl namáhavý, a proto těším se na dlouhé odpočínutí a spánek, a nebojím se hrobu, neboť je to lože bez moskitů, ani temnoty, neboť v ní není ani zlodějů ani hadů. Nikdy už nebudu žít na tak blažených ostrovech a nikdy už neuslyším tak krásných zpěvů, jako jsem slyšel na svých cestách. Ale chci spát a snít o tom, co jsem miloval, a nikdy nezapomenu na to vše, na nic z toho, co jsem kdy viděl.“

Na to se Manoel vzpřímil na lůžku a počal mluvit: „Je toho velice mnoho, co jsem zažil, a příběh mého života je tak dlouhý, že ani nevím, kde bych začal a jak bych nevynechal nic podstatného, ani nedovedu to vylíčit tak krásně, jak jsem to viděl a zažil. Jistě že člověk před smrtí je spravedliv k svému životu; proto se mi zdá všechno, co mne potkalo nebo co jsem dělal, stejně významné a důležité. Závažné je, jak jsem odešel z rodného

města, a závažné je i to, že jsem se nikdy nevracel, nýbrž stále jsem setrval v cizích krajinách, a že mne to ustavičně zase táhlo dále, a že mne tato myšlenka neopustila nikdy a na žádném místě. Jak bych mohl vypovědět to vše, co jsem ve světě potkal? Znáám všechny přístavy světa i ostrovy a země, i národy, které v nich obývají; stačí mi jen, abych zavřel oči, a moje mysl je plna obrazů; nikdy nevymyslím nic takového, jako jsou všechny písně světa, a tance, a polibky, nejruznější města, podivné háje a květiny a moře a vše, z čeho ještě svět pozůstává. I všechny domorodé ženy chtěl bych chválit dle jejich barvy a dle sestavení jejich těla a šatu, i podle jejich očí a vůně, a podle všeho, čím se od sebe rozlišují a v čem se jejich podstata shoduje. Prodělal jsem mnohé nemoci, jaké se vyskytují v různých pásmech světa, a často jsem byl také zajat, ale opět jsem unikl útekem; ale i když jsem nebyl v zajetí a když jsem žil v nejkrásnějších krajinách a odpočíval pod palmami, přece mne moje touha a dychtivost vedly zase dále, abych se odtrhnul a spěchal do jiných končin a do nových dalek.“

„Námořníku“, pravil kněz, „neptám se tě, kde jsi byl a co jsi viděl, nýbrž jaké byly tvé skutky a co v tvém bludném životě bylo dobrého a zlého.“

„Mé skutky“, řekl Manoel, „byly různé podle zemí, ve kterých jsem žil; ale jistě jsem dělal všechno, k čemu jsem měl příležitost. Byl jsem někdy tak bohat, že jsem neznal konec své moci, a jindy jsem chodil nahý nemaje ani hole, kterou bych zaplašil hada nebo zlé opice. Jindy však jsem užíval hole, abych jí tloukl otroky do neřádných zad a opíral se o ni, když se mně všichni lidé klaněli v bazáru i na ulici. Sám pak jsem sloužil většinu svého života a nosil jsem břemena jako velbloud.“

„To všechno“, řekl kněz netrpělivě, „je jistě zajímavé; ale nyní Bůh káže, abys se zpovídal z těžkých hříchů, jako je vražda, násilí, lup nebo krádež; dále smilstvo, obžerství, lež a podvod; dále hry a klení, ubližování slabým, bezbožnost a nevěra; nejen skutky, nýbrž i řeči a myšlení proti zákonu a ctnosti.“

„Jistě i takové skutky jsem činil“, mluvil Manoel; „chceš-li to tak tuze vědět, tedy ti povím to, že jsem zabíjel buď v obraně nebo v útoku podle nejruznějších pravidel a s velikou silou; co se pak týče smilstva, mohu ti popsat různé ženy na světě, z nichž každá se podobala nové krajině nebo novému ostrovu, na který vstupuješ z údivu a zvědavosti. To jsou jednotlivosti samy o sobě ovšem hodné vypravování a podivné, ale nyní se mi zdají méně důležitými; více se divím a více si vzpomínám, že jsem viděl tak veliké dálky, že jsem se jich hrozil jako propasti, a přece jsem se do nich vrhl s radostí a bez váhání.“

Tu vzdychl kněz a řekl: „Lituj raději svých hříchů, aby ti je Bůh odpustil, než přijdeš k soudu.“ Ale Manoel odpověděl: „Nelituji ničeho z toho, co jsem dělal; můj život byl jediný úmysl a nevím, co bylo vedle toho dobrého a zlého; myslím, že důležitější je to, že znám každý směr světa a že jsem plul po všech světových stranách, a cestou jsem viděl všechna moře i země. A není nade vše jiné důležité to, že jsem viděl tolik blažených i pustých končin a pořád jsem potkával nové země a zázraky a vzdálenosti?“

„Boj se poslední spravedlnosti!“ zvolal kněz velmi hlasitě, popaden hněvem. „Spravedlivé jest“, řekl Manoel, „měřiti můj život ne podle dobrého a zlého, ale podle dalek, které jsem prošel; ale ah! teď tu ležím na boku jako stržená loď a nemohu dále.“

„Jed' si tedy do pekla, sviňský námořníku“, vykřikl kněz, „nikdy ještě neviděl jsem člověka v poslední hodině tak zatvrzelého; nějaká strašná kletba musí na tobě ležet, že tak mluvíš.“ To řekl a spěchal pryč. „Jdi si, kněže“, volal za ním Manoel, „nevím, co ode mne chceš.“

I odešel kněz a Manoel se obrátil ke zdi, aby spal. Tu se mu zdálo, že chodí po ulicích města, nevěda, proč a kam jde, až najednou se podivil, že stojí v přístavě nad vodou. Voda byla temná, tiše šuměla a oplakovala boky černých lodí, jež se zdály opuštěny. Jen jeden veliký koráb stál uprostřed nich a na jeho palubě se mihala červená světla jako před odplutím a kolem na vodě se točily člunky. Vedle Manoela stanuli dva mužové a mluvili spolu hlasitě; ale Manoel marně napínal zrak, aby je poznal, rovněž nemohl ani slova zachytit z jejich hovoru, třebaže nemluvili cizí řečí. Zatím co tak hovořili, zazněl na palubě té lodi velký zvon a zvonil podivně a nesmírně dlouho. Tu slézali oba mužové neradi a s váháním do člunu, a Manoel se jich ptal: „Kam jedete?“ Tu jeden z nich řekl a Manoel mu rozuměl: „Do pekla.“ „Jak, kdybych jel s vámi,“ vykřikl Manoel a s vášnivou toužebností skočil do prostřed člunu; člun sblížil se náhle s korábem, voda a tma splynuly a také Manoel zanikl v té neskutečnosti a nepřízračnosti. Bratr, jenž seděl u jeho lůžka, věděl už chvíli, že Manoel je mrtev a modlil se nad ním. Pak vstal a odešel, aby přinesl vodu k omývání mrtvoly a prostěradlo.

Pavel Janák: Hranol a pyramida.

Rozpětí a pohyby naší domácí architektury byly a jsou vymezeny oběma velkými rodinami evropské architektury, jižní antické a severní křesťanské. Obě představují v našem dohledu dvě možnosti uměleckého slohu, které v území našeho myšlenkového světa a při jeho duševních dispozicích mohly vzniknouti. Jsou dvěma nejvzdálenějšími póly (uvažujeme-li nejčistší zastupující typy: Řecko a francouzskou gotiku kolem r. 1300), jež umění si našlo: architektura jižní skupiny jest — přes svůj vysoký sloh — jakýmsi naturalismem v architektuře, neboť spočívá na přírodním způsobu stavění (kladení balvanů na sebe); ponechává stavebním jednotkám (sloupu, kladí) zcela jich samostatnou povahu, hranolový povrch a hmotnost, a zkrášňuje je jen v krásně zpracované a v poměrech urovnané kameny a desky; klade tyto těžké kameny klidně a mlčky na sebe dle nejprostšího přírodního zákona o tíži způsobem, který ničeho neříká o tlacích a silách, jež snášejí a přenášejí. Podstatným znakem této jižní architektury je, že i tam, kde tvoří ve velikých massách (Egypt, Řím) a tedy nezávazněji na stavebních jednotkách, zachovává stále charakter ložného stavění ve vrstvách. Severní skupina směřuje od vezdejšího pozemského stavění ku kráse nadpřírodní; jednotky stavební (kameny) mizí pod celkem stavby, naopak vniká se do hmoty kamene, ubírá se mu směle a spekulativně pod jeho povrchem hmotnosti; cílem jest stavba jakoby z jediné hmoty, se všemi částmi živými a činnými, až napjatými. Jižní proud svou jasnou přírodností a obecností byl schopen vždy nových přesazení a naštěpování; proto tolikráte od Egypta a Asie až po nedávné renaissanční snahy 19. století zapouštěl své kořeny v nejširší oblasti zeměpisné a časové a oživoval umdlévající dobu prostotou svých zásad tvoření. Severní skupina však, jakmile se uvolnila její zdroje románstvím, rozvinula a vyžila se v přímé cestě jediného slohu, protože její konečný cíl — úplné překonání hmoty — byl určitý a tak nedosažitelný, že daleko před ním musila se zastavit u jisté meze hmotou samou určené. Ještě jednou však v dějinách byla hmota duchem obrácena a zmáhána k abstrakci: když pozemskost — v baroku — kterou přinesla renaissance do umění a reformace do náboženství, byla katolicismem znovu překonávána; tehdy materiální klid antických forem (sloupů a kladí) byl oživován myšlenými a hmotu oduševňujícími pohyby.

Naše architektura náleží k oběma hlavním rodinám. Obě rozdělily se o nás as stejným časovým podílem; prvních šest set let, v nichž — a to je důležité — kladly se počátky naší kultury a počínalo se vědomí národní, připadlo vlivu severní křesťanské skupiny; jižní duch — a ovšem již ve stavu renaissančního obrození — přišel teprve jako druhý proud a zaujímá celou druhou polovinu našich dějin od čtyř století podnes; že rozvinul se však u nás do šíře a hloubky především barokem, tedy svým obdobím, jež jest znovu ovládáno abstrakcí, jest pro založení naší národní duchové podstaty charakteristickým. Skutečně tedy převážná část v časovém součtu našich dějin architektury připadá úsilí uniknouti za meze a nad meze hmoty, t. j. v gotice a baroku; menší část, vlastně jen as dvě století (XVI. a XIX.), zůstaly duchem při pozitivním, přijímajícím poměru k hmotě a hmotné formě.

Také současná nová, tak zv. moderní architektura, svým rodem a duchem náleží dosud tomuto materialistickému názoru uměleckému. Vychází zřetelně z předcházejícího novorenaissančního období a i všechny theoretické pokusy dokázati její souvislost s empirem stejně jako charakter její stavební soustavy (dle laických posměšků „assyrský“ nebo „egyptský“) jsou dokladem, že rodem patří jižní názorové skupině. To třeba zvláště si uvědomiti; neboť myšlenky, které ji uváděly a které sama přinesla, na př. „znovuzrození umění, očistu od lživě opakovaných historických forem, návrat k modernímu životu“ atd. zdánlivě jsou jakýmsi lomem historie k novému nebývalému směru. Jestliže uvažujeme tyto dosavadní myšlenkové zásady nové architektury, vystoupí i její ideová příslušnost určitěji a nepochybně. Již její a nejširší zásada: návrat do současného života (obdoba k návratu k přírodě), znamená — nelze se k tomu nepřiznati — pouhou pozitivnost a pozemskost, třebas dočasně za krásnou uznávanou; očista od starých historických slohových forem a tradic, ku které se nová architektura odhodlala a kterou velmi důsledně provedla, má vedle své zdravoti a účinnosti proti zdivočelé pseudohistorické architektuře také jeden rys, který nemožno přehlédnouti: rys zásadní nechuti ku každé nadhmotné, duchové formě; také slovo o nutné účelnosti a věcnosti architektury, které nová architektura přijala za korrektiv na své cestě („co není účelné, nemůže být krásné“), je rada velmi bezpečná, ale materialistická. Naopak zase vedle těchto doporučovaných svazků s vezdejším životem, s nutností sloužiti jeho materiálním potřebám a s uznáváním hmoty zabývala se nová architektura málo, téměř nic, tím, jak a co chce z těchto světských předpokladů umělecky dále abstrahovati. Všecky tyto znaky ukazují třídu, kam duchem moderní architektura náleží.

Díla nové architektury v tomto duchu uskutečněná znamenají jistý návrat k realistickému stavění, k přírodnímu užívání hmot a materiálů stavebních; byly po jistém logickém vývoji znovu objeveny a uznány přírodní jednotky stavební v nahé soustavě hranolové a všechny stavební členy: pilíř, deska byly uvedeny zpět na hmotné substance, z nichž byly vybaveny, t. j. na hranoly kamenů, trámů atd. Pro vše, co od hranolové kostry jakkoliv vybočuje, byl — možno říci — touto očištnou negativní činností uměleckou ztracen cit a smysl; zároveň s těmito přírodními stavebními tvary vrátila se architektura k primárnímu systému stavění hmot na sebe dle prostého technického a přírodního zákona o nesení břemene podporou; zevně tato architektura je charakterisována členěním v elementy výhradně jen vodorovné a svislé, případně plošné, avšak důsledně s vyloučením každé jiné (na př. šikmé) tvarové možnosti; vyskytuje-li se vůbec ještě kdekoli zde potřeba gradace plastické, dociluje se jí opět hranolovým odstupňováním hmoty.*

* Příkladem této architektury jest dům Vídeňského Bankovního Spolku na Příkopě (arch. Zasche); jeho skutečné umělecké hodnotě není tímto ničeho ubíráno.



Portál Scuola San Marco v Benátkách.

Lze říci, že za daných předpokladů byla touto dnešní architekturou dosažena jistá snadná soustava vyjadřovací, jež nemá již sama pro sebe nevyřešených otázek. Avšak naše cítění, které vždy dalším budoucím uměleckým skutkům předchází, připojuje mimoděk v úvahách k charakterisaci této soustavy přívlastky a výroky, které prokazují již rozdíl našeho vnitřního citového názoru a napovídají, že shledáváme-li na ní jisté záporné vlastnosti, že cítíme potřebu, aby architektura byla právě v těchže bodech kladná. Jestliže tedy považujeme současnou architekturu — jak nyní dospěla — za materialistickou, za málo skutečně poetickou, za hmotářsky plochou, značí to, že jsou v době již tytéž vnitřní hodnoty kladně rozvinuty, že hlásí se k výrazu a že jich na architektuře postrádáme. Tuto obměnu cítění lze pozorovati i na předmětech, jež si naše láska v historii architektury vybírala: jestliže v souhlase

s hranolovou architekturou byly do nedávna z historických architektur sympatickými jí sourodé doby, na př. Řecko, primitivní stavitelství italské, renaissance, počínáme zabývat se gotikou a barokem, které dříve byly nám vzdáleny; vidíme je nyní v pravém slova smyslu, kdežto dříve jakoby jich pro nás nebylo. Upoutávají naši pozornost živostí ducha, kterým hmota jest u nich pronikána, a pak dramatickostí výrazových prostředků, jimiž vytvořeny jsou jejich tvary; obé, co nás zde udivuje, stalo se patrně zatím novou podstatnou součástí, o niž naše cítění bylo rozšířeno; zároveň shledáváme, že hranolová soustava a její prostředky plnému vyjádření toho již nevystačují a připadají nám chudými; zdá se, že hlásí se v nás těmito úsudky o materialistické soustavě opět — duch a vůle k abstrakci, pro niž jsme měli na severu vždy tolik základu a smyslu.

★

V tomto uvažování, kde umělecký tvar hmoty a umělecké tvoření jest pokládáno za klad, musí nás zajímati a musí se objevovati jeho protiklad: přírodní stavební tvar hmoty a přírodní tvoření, existuje-li nebo možno-li je myšlenkově zkonstruovati.

Lze říci, že prvou vlastností a silou, jež přísluší hmotě v neživé říši přírodní, předpokládáme-li, že jest sama mimo všechny pohyby vesmíru, atmosféry a povrchu zemského, jest tíže. Tíže jest síla směřující k vyrovnání všech hmot — kdyby nebránilo tomu tření — do veliké uklidňující vodorovné plochy, v dalším postupu pak do vodorovných vrstev na sebe kladených, tak, jak čas by je přinášel: nejčistším tvarovým výkonem tíže jest hladina vodní, náplavy stlačené ve vrstvy; těmto vodorovným útvarovým plochám přísluší svislý směr tíže (dráha volně padajících těles) a obě dohromady tvoří podstatnou tvarovou dvojici přírodních hmot; příroda v nich se vyčerpává, pokud není zde jiných mísících se vlastností a sil hmoty a života. Kdyby na hmotu takto dle zákona tíže uloženou působila znovu tíže (na př. váha horních vrstev) a kdyby hmota svou soudržností atd. nevzdorovala, odlomila by se vrstva hmoty v lomové ploše kolmé k jejímu povrchu; takové čisté lomy za šťastně zjednodušených okolností v přírodě skutečně přicházejí a lze jich výsledek — hmotu deskovitě ve svislých a vodorovných plochách ohraničenou — považovati za přírodně formovanou hmotu.

Všecky jiné v neživé přírodě přicházející tvary, jež jsou geometricky složitější, vznikly za součinnosti třetí síly: šikmý pád deště je zpříčiněn přistupující složkou větru; podobně závěje, výmoly, strže skal, jeskyně, propadliny, sopky jsou vesměs tvary kladně anebo záporně utvořené z neživé hmoty jinou v ni vnikající silou, která hmotu deformuje a uchyluje z přírodního tvaru, v němž byla uložena. Nejkrásnějším případem jest krystalisace: zde mísící se síla (krystalisační síla) jest tak nepoměrně proti tíži silná, že — lze téměř říci — tíže hmoty na krystalisaci vůbec nemá vlivu; krystalisační síla zdá se být jakousi tíží hmoty do vnitř hmoty úsilně soustředěnou a tak silnou, že uskutečňuje se za každých okolností v soustředěný svět pro sebe. Všechny tyto tvary mají již jako hlavní znak oproti přírodním prátvarům (omezovaným stále soustavou kolmého dvojploší) znak šikmých ploch, skloněných k základním plochám přírodním; šikmost jest pak rovnováhový tvar, vzniknuvší a zůstávší z nerovnováhy zlomením vyrovnané. Jestliže tedy svislé a vodorovné dvojploší jest tvarem klidu a osamocené rovnováhy hmoty, předcházely šikmo utvářeným tvarům dramatické děje a složitější svazy více sil.

Pohled na plochu roviny, na hladinu moře nebo kolmé stěny skal vyvolávají — výtvarně — představy nulového, mrtvého klidu a trvání, kdežto šikmé útvary v přírodě, srázy, zříceniny, propasti, sopky vyvolávají pocity dramatické, směrově hnuté, zostřené a zahrocené; povahy obou skupin pocitových pak jsou vlastně jen úměrné a souřadé dějům, které

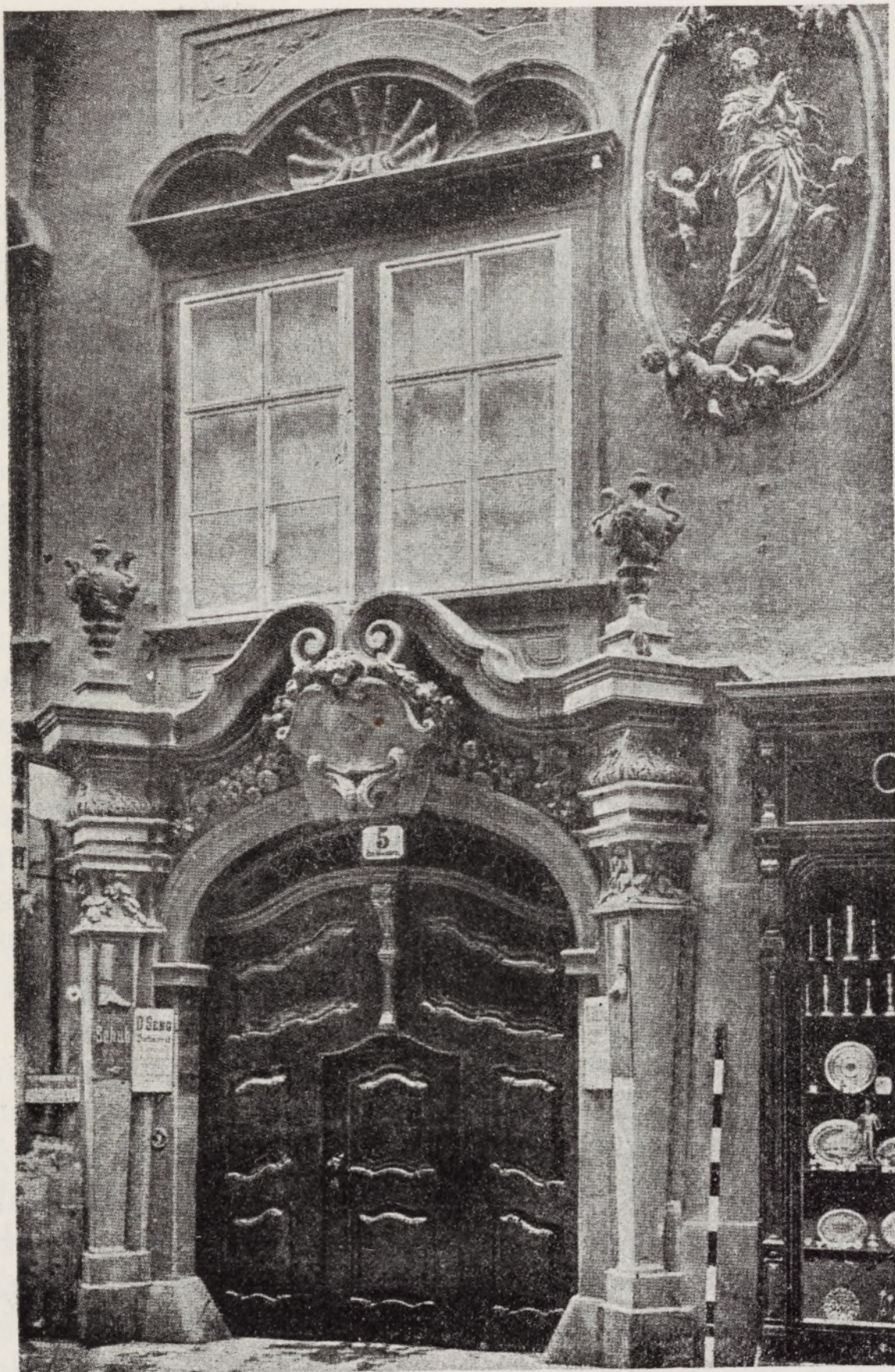


Jižní portál chrámu sv. Jakuba v Hoře Kutné.

jim předcházely a které je stvořily. Tímto poměrem mezi přírodním prátvarem klidu a tvarem zdramatisovaným jsou dány prostředky, jimiž hmota výtvarně se zmáhá; neboť umělecké úmysly, ač jde v nich o složitější psychické sestavy, v zásadě jsou tímtež, čím je do přírodní hmoty a jejího přírodního útvaru se mísící a do ní vnikající, jí hýbající síla. Vyplývá z toho konečně tento závěr o prostředcích uměleckého vytváření: má-li býti mrtvá hmota výtvarně překonána, t. t. oduševněna, aby se v ní cosi dělo, stává se to soustavou třetí plochy, která k přírodnímu dvojplášti přistupuje.

Zde naskytá se krásná paralela mezi prostředky lidského konání a prostředky uměleckého tvoření: klíny, šípy, kůly, nože, páky, které hmotu fysicky přemáhají, jsou vesměs šikmými plochami.

★



Portál domu ve Vídni (I., Tuchlauben).

Příčinou prvních počinů lidských staveb a krytů byl úmysl člověka vzdorovati jistým přírodním silám, dešti, sněhu, slunci, všeobecně s hůry přicházejícím; jest tedy tato činnost směřující svisle vzhůru od povrchu zemského opačna působení tíže, a je tedy skutečně jedinou úlohou této počáteční stavební soustavy řešiti u hmoty otázku tíže a překonati tuto; aby hmota nebyla uvedena tíží v pád, třeba postaviti proti ní ložnou plochu, hmotnou podporu — tedy útvar, který opět vykazuje ukázněně již přírodní soustavu kolmého dvojplášť. Stavební materiál vyhovuje tomuto strojnému předpokladu prakticky nejlépe — je-li vůbec dle zásady kolmého dvojplášť formován — ve stavební hranoly; nabízí se v přírodě často sám již v těch užitečných tvarech (ložný kvádříkový kámen, desky kamene) anebo jest otesáváním, formováním (cihly) přizpůsobován. Přirozeným sčítáním

a řazením těchto hranolových stavebních jednotek ve zdi, pilíře, stropy vychází nutně celek stavby, není-li jiných než praktických úmyslů, opět jako útvar stvořený dle hranolové soustavy; mohou se zde uplatnit ovšem již jistá rozhodnutí vzájemných poměrů, jisté prostorové a rozvrhové myšlenky; v celku však uzavírání hmoty v hranolech jest přijímáním její materiálnosti.* Geometrický tvar hranolu pro hmotu pak vyšel z užitečnosti, z techniky, nikoli z myšlenkových, uměleckých a filosofických závěrů.

Jakmile k tomuto čistě technickému vytváření materiálu a stavby připojí se přemýšlení o podstatě hmoty, o tom, je-li nutná, jak a kde se citu jeví, že snáší síly a tlaky, značí to, že materiálnost hmoty není již tak výhradně uznávána, že jsou zde pochybnosti a citové názory na hmotu, jež, jakmile stanou se činnými, změní se v sílu vnikající pod hranolový povrch hmoty nebo měnící jej všude tam, kde nezdá se vyhovovati. Přemýšlející a citící duch touží vesměs po oživení nebo vyjasnění hmoty dle svých představ, sráží se s materiálností mrtvé hmoty jako v ni vnikající síla a vyrovnává se s ní tím, že otesává rohy, hrany, vniká do hloubky hmoty všude tam, kde hmotu neuznává a s ní necítí; tyto změny, jež umělecký cit k ní připojuje, jsou nepřirodního původu, tedy ne už — pravidlem — vyvozeným z dvojplaché soustavy (pak byly by jen korekcí rozměru stavebního hranolu ubírající mu na délce, šířce atd.), nýbrž opravují a mění hmotu ve smyslu zdramatisování především za pomoci elementu třetího, šikmé plochy. Tělesem, které lze z těchto dramaticky řazených šikmých ploch utvořit, jest pyramida, jež jest vrcholným tvarem duchovně abstrahované hmoty, z matečního přírodního hranolu. Neboť myslíme-li si ležící hranol ničím nezatížený a do něho nad jeho základnou vepsanou pyramidu, jest pyramida filosofickou náhradou jehlanu: dosahuje téže výše při téže základně, má všechny jeho tři hlavní rozměry, ale jest méně hmotná, neboť nemá zbytečné hmoty, a jest více soustředěna ve smyslu výšky.

★

Architektura oproti přírodnímu stavění jest vyšší činností; spojuje v sobě — všeobecně — činnosti dvě: vyhovění lidskému účelu a umělecké vyjádření, t. j. abstrakci hmoty. Proto její celek spojuje v sobě i dvě soustavy tvoření: technické hranolové dvojplaché stavění a abstraktní přetváření hmoty trojplachou, ať již šikmou nebo křivkovou soustavou. Dle toho, který z obou podnětů architektury má převahu, utváří se i její celkový charakter.

Primérní stavitelství, ať kterékoli a z kterékoli doby, nemají téměř šikmých elementů a jsou si tvarově — přes odlehlosti zeměpisné, časové a národní — velmi příbuzny. Z přírodního stavitelství vychází celá jižní skupina evropské architektury: Mesopotamie, Malá Asie, Egypt, Ostrovní Kultury, Řecko atd., které stvořily pro všechny své pozdější renaissance základní tvarovou mluvu; protože v této slohové skupině abstraktní snahy se již uplatňují a zejména i sama skladba hmot v poměrech k sobě jest primérní činností zušlechtěna nebo i zidealisována, možno označiti ji za naturalismus krásného vidění přírody. Ve vrcholném typu — v řecké architektuře, jest již řada stavebních elementů abstraktně přetvořena: patky a hlavice sloupů, schodový profil architravu, římsa, konsoly atd. vesměs již jsou vykloněny ze svislého základu stěn a sloupů, takže obalové tečné plochy jich profilů svírají s lícnými plochami stavby šikmé úhly; sloup z původního pilířového a válcového tvaru mění se v abstraktnější, více cítěný tvar kuželovitý (v dorském slohu), později do-

* Materiálnost jihu projevuje se nejen ve tvaru, ale i v jiných jeho hodnotách. Velkost na př. byla uskutečňována a představována fysickou velkostí uměleckých tvarů: kolosy atd. v Egyptě, obliba ve stavění kameny největších rozměrů, zvětšování měřítka chrámu, jestliže jednalo se o významnější chrám, atd.

konce dvojkuželovitý (entasis). V celku však omezovala se zde abstrakce vesměs jen na přechodné článkové členy vložené všude tam, kde hlavní strojné hranolové hmoty se stýkaly a na sebe dosedaly; povšechná obrysová skladba stavby zůstává v mezích klidné hranolové soustavy.

Starý Řím, jak známo, převzal slohovou mluvu Řecka a Malé Asie, aniž by na poměru obou soustav mnoho měnil; pozdní císařský Řím vykazuje však zejména v architektuře císařských vill stupňování dramatického výrazu základních mass (zalomování, dokonce prohýbání průčelí), takže právem zve se římským barokem.

Barok porenaisanční italský a zejména severní znamená ve skupině jižní architektury další odklon od přírodního k abstraktnímu. Převzatý základ antických tvarů a soustavy, jejich klidná hmotovost a nehybnost nesouhlasily s duchovním životem barokních století, a způsob, jakým byly přetvářeny, osvětluje dobře cestu abstrakce. Barok, jak známo, přidával a nasazoval, stupňoval výraz všech tvarů dalším přidáváním a vršením hmoty: patky a hlavice sloupů, kladí a římsy jsou prudčeji profilovány a více vykláněny i v jednotlivých člancích i v celku; desky architrávů a v římsách jsou sešikmovány a objevují se i kuželovitě zúžené pilastry, konsoly a pilíře. Vedle tohoto prostředku stupňování výrazu na samotném původním tvaru objevil však barok jiný, že stupňování logicky postupně vzrůstající prostředek k abstrakci: otáčení a hýbání celými tvary z jich původní klidné antické polohy do poloh šikmo a dramaticky proti jádru stavby se stavících: sloupy a pilíře v portálech a věže v průčelích kostelů staví se šikmo na uhlopříčnu, jakoby hmota stavby byla ožila a vyvřela ven nebo stáhla se zpět hýbajíc vší dříve plochou skladbou architektury. Je to v zásadě nejabstraktnější myšlenka a možnost, nechat působit živé, modelující síle, aby znovu celá průčelí přemodelovala zdvihy a tlaky ven a dovnitř základu stavby.*

Jestliže barokní abstrakce záleží v sesilování a oživování hmoty a v hýbání hmotou, jest zásada severní skupiny architektury opačná: překonává klid a materiálnost hmoty, tím že se hrouží do ní, že hmoty ubírá ve směru třetí šikmé plochy.

Způsob tohoto vnikání do hmoty je nejlépe patrný na vývoji pilíře v lodi katedrálního systému. Pilíř tento jest v počátcích ještě zcela čtyřhranný, primérní; postupně jsou jeho hrany víc a více zkosovány, jeho charakter roste stále více v obou směrech dosedajících naň kleneb a žeber, až ve vrcholné gotice jest čtyřhranným, na uhlopříčnu postaveným pilířem ideálně a abstraktně nahrazujícím původní zbytečně hmotný pilíř čtyřboký. Tutěž přeměnu doznávají všechny jiné původně hranolové členy stavební: pasy, žebra, opěrné oblouky atd. Portály se svými šikmými boky jsou ve stejné zásadě výtvarně prohloubené otvory do massy průčelí; kdyby jich boky byly přímo kolmé dle dvojplošné soustavy do hloubky zdi, znamenalo by to zrušení, vykrojení vší hmoty v tomto místě, kdežto šikmé boky zachovávají výtvarně hmotu zdi. Gotika poznala jasně a osvojila si výtvarné prostředky abstrakce až do posledních důsledků: jehlany, jimiž její stavby ve fiálách, hřbetech střech a hrotech věží končí, jsou správným abstraktním omezením stavby. Jsou pro to krásná vysvětlení: kdyby věž končila hranolem, mohl by tento růsti vzhůru do nekonečna; nahradíme-li jej však stejně vysokým jehlanem, jest ukončení uskutečněno a nepochybně; jinak: jehlan jest plastickým vyvýšením a rozřešením horní plochy hranolu věžového, z níž jakoby byl vyzvednut. Hmota jehlanu končí bodem, bez možnosti dalšího pokračování.

Východ, počínaje již Egyptem, má země časově dlouho a jednosměrně rostlých kultur;

* Jak barok směřoval k abstrakci, dokazuje, že v největším jeho rozvoji sáhnul pojednou ku gotice — pokusil se o její renaissanci — a skutečně goticky chtěl stavět (barokní gotika).

duchovní podmínky dlouho strádané a sčítané dospěly tam proto ještě k duchovnějším abstrakcím hmoty v architektuře. Egypt v pyramidách a chrámových stavbách, které i ve stěnách a pylonech atd. mají rozhodně šikmé abstraktní elementy; Indie má architekturu abstraktně stupňovanou, opakovanou a sčítanou plastiku, pod níž vlastní stavební podstata mizí a architektura stává se jakýmsi sochařstvím. Čína a Siam na svých nám podivných stavbách namnoze porušují i poslední přírodní dvojplachý tvar své stavební kostry; pagody Siamu jsou jakýmsi krápníkovými skupeninami tvarů, a střechy chrámů a paláců v Číně prohýbají se a zvedají v cípy na obloukovém a zvlněném trámoví. Jest to architektura v největších vzdálenostech od přírodního stavění a stává se již druhou svou možností: plastickým stavebním projevem.

K r o n i k a a p o z n á m k y

Otakar Theer: Úzkosti a naděje.

(Básně. Nákl. J. Otty.)

Oba základní zdroje, z nichž čerpána jest inspirace nové knihy Theerovy, naznačeny jsou již ve slovech titulu. Poukazují k hlubokému, ideovému rozporu, který již ode dávna pro lidstvo zeje mezi světem fikce a skutečností, mezi životem a smrtí, nebem a zemí. Dualism ten, jak povědomo, živil především literaturu romantickou; u romantiků vyznačoval se útočností, revoltou, byl činorodý, věčně nespokojený, věčně usilující o sjednocení. Proto bouřil, filosofoval, byl široký a dravý. Jeho jednotlivci trpěli a vzdorovali za celé lidstvo (odtud titanism). Jinak se projevuje týž princip u literatury z konce minulého století, t. ř. dekadentní. Gesto klesá, na místo odboje nastupuje resignace, passivita, pocit marnosti. Jednotlivec ztrácí povědomí souvislosti, úmyslně se uzavírá vnějšku, světu, žije sám svým marným životem ve snech a vzpomínkách, a tyto vzpomínky a sny staví v protivu ke skutečnému životu, k zájmům davu, lidstva. Pravidelným symptomem bývá umění chápané jako refugium osobní výlučnosti.

Z téhož přibližně ovzduší zrodila se i přítomná kniha poesii. Theerův vniterný rozkol

má osobní intenzitu, jest jednostranný, soustředěný na jeho subjekt a jeho subjektem ovšem i vymezený. Nepřesahuje sféry autorových zájmů. Vztah subjektu k vnějšímu světu a hlavně negace vnějšího světa jest lyrickou pružinou knihy. Projevuje se různě: v protikladu umění a života, lásky a zklamání, skutečnosti a vzpomínky atd. Ale všimněte si: antithesa jest důsledným a jediným základem jeho lyrismu. Jest schematem, jest pointou jednotlivých piéc; negací předešlého zaobluje se celá kniha, jednotlivé básně, někde i strofy (Tragická cesta na př.); jest to v doslovném smyslu tvárný element básnický.

Tím nabývá Theerova citovost jednotného charakteru, ostře vykrojeného z celkové oblasti dnešního citového a ideového zmatku. Citovost nenáladová, nedojmová, vnitřně nutná a logická. Není vzduť, aby nebylo celkovou souvislostí odůvodněno a vysvětleno. Jest v tom veliký pozitivní dar této knihy: v její zásadní jednotnosti, důsledně vypracované, dobyté jakoby z mramoru. A přece pozorný čtenář postřehne, že tato lyrická povaha básní, třeba jednotná, jest v mnohém a mnohém ohledu inspirace vlastně záporné, nevychází přímo z nitra, nýbrž teprve z konfliktu světa vnitřního a vnějšího, jest cosi jako

negativní otisk básníkovy srdce. Jeho já svírá celý jeho citový fond uzavřeným kruhem; uzavřeným a zakletým kruhem. Veškeré světové dění, vlnění, příboj i odboj redukuje se mu na otázku jeho osobního poměru a vztahu k světu. Jest to básníkovy právo a bylo by absurdní horliti proti subjektivismu lyrické poesie. Ale subjektivism má obecnou cenu tam, kde obohacuje, kde objevuje v hlubinách vlastního srdce nové zdroje citové, kladné hodnoty, kterými pak zalévá zprahlé nitro. Nevylučuje to negativnosti. Ale proti záporu nutně stavím sen, víru, fikci, vzpomínku, vůbec nějakou realitu vyššího stupně, odhmotněnou, abstraktnější. Realitu, vyznačující se především jednou schopností: schopností synthese. V tom jest po mém názoru smysl a cena lyrismu jakožto uměleckého prvku.

Theerova kniha ovšem tíhne také k tomu- to pomyslu. Vedle úzkostí, jak napovídá titul, jsou i naděje. Konkrétně se to uskutečňuje jím. ve dvou posledních básních knihy: Osvo- bození a Monologu srpnové noci. Leč básně ty v rámci knihy jsou spíše nápoděmi než přesvědčujícími a hotovými útvary. Proti zatrpklé a jakoby definitivně vryté reflexi předcházejících básní vyznívají příliš silným kontrastem, protikladem. Dlouhý a úporný dramatický proces, který v ostatní části knihy bylo možno sice tušit, který však v pevně zkonstruovaných slokách ztuhl již v tvrdý krystal, zvrací tu náhle dosavadní směr básníkovy lyrismu. Nemýlíme se asi, vidíme-li v tom jádro příští knihy. Ta snad dopoví pak to, čeho byly „Úzkosti a naděje“ ná- povědí.

Jan Thon.

Novák a Suk.

Vnější i vnitřní společné znaky obou komponistů způsobily, že jejich jména od počátku jejich dráhy byla stavěna souřadně vedle sebe; časem vznikly u obou z příbuzných premiss různé závěry, avšak základní

podmínky, bohatost, originalita a disciplinovanost invence v nejširším smyslu slova zůstaly přece stejné. Proto snad zůstávají někdy ignorovány hluboké rozdíly, jež dělí dnešní vývojová stadia obou, časová rovnoběžnost spolu se stejností základny svádí k tomu, aby byla považována za skutečnou parallelitu. Druhému extrému, povážlivějšímu, dospěla však ona část kritiky (nejostřejší formulaci podává dr. Helfert v „Novině“), jež z přirozeného rozdílu vyspělých, stejně uměleckých individualit odvodila důvody k rozličnému h o d n o c e n í Nováka a Suka.

Náhodné seskupení novinek v letošní saisoně stačilo by samo o sobě, aby vyvolalo přirovnávání obou skladatelů, kteří jsou všeobecně uznáváni za hlavní reprezentanty moderních snah v české hudbě. „Pan“ a „Bouře“, „Asrael“ a druhý smyčcový kvartet jsou rozsahem, intencemi i jich naplněním nejzávažnější díla posledních etap Nováka i Suka, takže z nich můžeme vyčísti vše, co v profilu obou je dnes charakteristického, bez obavy, že některý náhodný rys, jenž v menším díle by mohl úmyslně být zdůrazněn (Exotikon!), skreslíme i v celkovém náčrtu; leda že bychom přibrali ještě „Pohádku léta“, aby srovnávací materiál byl úplný. — Naprostá různost hudebního výrazu je ihned zřejma; je tak důsledná, že stěží by bylo možno nalézt sebe nepatrnější frási, jež by mohla býti oběma společna. Melodické motivy Novákovy dávají přednost periodicitě, vlastnost, jež mu zůstala z období slováckého, a stejně i v práci s nimi nalezneme časté členění na korrespondující dvoutaktí; pozorujeme-li důsledky této techniky pro způsob stavby, nalezneme nejprve při malém měřítku sekvence, tak charakteristické pro rozvíjení myšlenky u Nováka, při zvětšeném pak zejména v gradacích transponování celého rozsáhlého oddílu do vyšších tónin, tedy jakousi sekvenci ve velkém. Tím stává se melodický detail i melos celé



Installace sálu Skupiny Výtvarných Umělců na výstavě v Obecním domě města Prahy.

skladby srozumitelnější průměrnému posluchači, u něhož alespoň přibližná pravidelnost caesur je nutnou podmínkou melodičky vůbec, a tak lze si vysvětliti, proč většina obecnstva snáze chápala poslední díla Novákova nežli Sukova. U Suka totiž je zřetelnost caesury často vědomě rušena dissonující harmonií, jeho témata sama jsou již spíše jednodílná, a v jich rozvíjení převládá nesouměrnost; souvisí to těsně s jeho harmonií; je nesmírně pohyblivá, i v rychlých tempech, uvolňuje značně vztah k tonalitě, a způsob melodické práce zřídka jí dává pří-

ležitost, aby opakovala několikrát za sebou nebo aspoň brzy stejný postup na různých stupních. Nevyčerpatelnost a novost harmonických útvarů je specifickou předností posledního období Sukova, jeho invence na tomto poli předčí jednotvárné pikanterie Debussyho, a vyrovná se smělosti Straussově. Novákova harmonie je pádnější, zachovává tonalitu i v menších oddílech, a je proto při prvním dojmu zřetelnější; také stupnicovité progresse v basu a uvádění význačnějších postupů akkordických po způsobu sekvence pomáhá této přehlednosti. Představíme-li si



Installace sálu Skupiny Výtvarných Umělců na výstavě v Obecním domě města Prahy.

vše, co jsme shledali při melodice obou autorů, aplikováno na několik současných hlasů, dostaneme charakteristiku jejich polyfonie. Novákovy hlasy v přísné důslednosti postupují souběžným širokým tokem, Sukovy se náhle setkávají v neočekávaných střetnutích, různě se kříží, rozcházejí se překvapujícím nějakým obrátem, přerušují linii intermezzem, zase znovu navazují, při naprosté zákonitosti svého rozvoje (zřejmě po důkladném poznání díla) zachovávají zdánlivou těkavost. Rhythmika Sukova je složitější, užívá dosti často potrojně kombinace,

jež u Nováka je poměrně vzácná; její detaily jsou rozmarnější, její povšechný ráz mosaikový, kdežto Novákovu techniku v tomto oboru by bylo lze přirovnati pro určitost, jednoduchost a kompaktnost větších celků k malbě freskové. V instrumentaci užívá Suk rád mnohonásobně složených barev, málo kdy pracuje skupinami nástrojů (smyčce, dřeva atd.), většinou osamostatňuje každý jednotlivý nástroj a kombinuje pak tyto atomy orchestrace co nejrůzněji; Novákovy barvy jsou primérnější, v jich spojování převládá příkrý kontrast nad pozvolným pře-

chodem, za to jsou plochy každého tónu rozsáhlejší a jeho určitost větší. Nejvíce společného v zásadě, a právě proto nejvíce různého ve výsledcích nalezneme při architektuře posledních děl Novákových a Sukových: nedávají si formu určovatí přejatým schematem, tvoří ji volně dle vnitřní nutnosti toho kterého díla, dbajíce při tom jen základních zákonů hudební formy. Převládajícími prostředky jsou u Suka dynamika, rytmus a barva, kdežto Novák udržuje souvislost v první řadě motivem melodickým.

Spojíme-li s uvedenými znaky výrazu ještě známé vnější podněty posledních děl i způsob, jak jich bylo využito, dostaneme celkovou charakteristiku obou skladatelů. Je však nutno předem určití některá omezení. Předně je platnost její jen dočasná, neboť Novák i Suk jsou uprostřed své dráhy, možná, že příští dílo vyvrátí mnohé z toho, co se dnes zdá býti definitivně správným. A vedle toho nutno zdůraznit: velikost tvůrčí síly, umění výrazu i hlavní směrová příslušnost je u obou stejná, co je dělí, jsou jen rozdíly individualit. Proto je možno státí jednomu z nich blíže nežli druhému, ale nelze hledatí v jednom záporný protějšek druhého. — Sukův vývoj šel klidnou cestou od Dvořáka k osamostatnění, opouštěl přejatý výraz a získával vlastní, při tom neznal těžkých problémů, neboť naskytly-li se jaké, byly hravě rozluštěny technickou dovedností, a jiných konfliktů, nežli ryze hudebních nelze naléztí v jeho dřívějším díle; náhlý přelom nastává při tragické události, jež se Suka dotkla tak hluboce, že přeměnila celou jeho uměleckou bytost. Tento subjektivní moment musíme znáti, chceme-li rozumětí překvapující změně; prudký náraz jakoby rozsvítil v nitru smutnou zář, jejíž paprsky od té doby svítí po celém okruhu Sukova tvoření. Logickým postupem vyvinuly se z jediného základního citu smutku nové citové prvky, jejich stupnice se každým dílem rozšiřuje, a vystihování jejich modifikací a souznění je dnešní

doménou hudby Sukovy. Novák šel jinou cestou, přinucen okolnostmi i povahou. Hned od počátku nalézal i hledal si překážky, a na náraz reagoval raději zápasnickým gestem, nežli vnějším klidem. Tak dospěl k jakési krizi nervového rozdráždění, v podstatě blízké poslednímu období Sukovu, ač způsobem řešení naprosto odlišné. „Toman“ je vrcholem té periody. Odtud však učinil již Novák závěrečnou ideí „Bouře“ a „Panem“ nový krok, jenž znamená rozbití hranic subjektivity; nechce mluvití již jen za sebe, nýbrž za všechnu generaci. Subjektivita mu sice dává materiál, on však promítá jedinečnost fakta do kategorie pojmu, a jen toto prostředí vnímáme v hotovém díle. Podřizuje se vědomě vyššímu celku, a nalézá v něm pak svou samostatnost zmocněnu; je to v dnešní hudbě zcela nečasové, „Pan“ stojí v příkré protivě ku většině moderní produkce. Lze z něho snad tušití, že další vývoj obou skladatelů půjde cestami ještě vzdálenějšími, než byly dosavadní, snad se pak změnití hlouběji jich poměr, ale soudíme-li z dnešního jejich díla, musíme uznatí, že vnitřní bohatství i tvárná síla obou jsou stejně mocny.

V. Štěpán.

Postavení Futuristů v dnešním umění.

S novými pojmy a názvy, jež k nám občas docházejí jako bludné ohlasy z nového umění cizího, známého u nás z větší části jen z pověstí a z postupných nesoustavných zpráv, zachází se s obzvláštní neodůvodněností; příčinou této nekritičnosti je jednak nedostatečná informovanost a nepochopení nových stránek, úkazů a konečně i tak zv. výstřelků vyrůstajících ve vývoji moderního umění, jednak skutečný nedostatek dobré vůle: je tu často úmysl poukazováním na cizí výstřednosti sesměšnití domnělé výstřednosti umění domácího. Při tom ovšem není ani toto cizí ani domácí umění dostatečně chápáno po všech jeho význačných strán-

kách a v celé jeho podstatě, takže námitky, jež jsou nad ním pronášeny, postrádají všech známek objektivního uvědomělého soudu, jsou buď nedočkavé nebo schválně krátkozraké a přispívají jen k zvýšení všeobecného zmatku, který tímto způsobem bývá jakoby soustavně vyvoláván a podněcován mezi veřejností a umělci. Proto je nutno všimati si i takových průvodných ukazů, jež se vyskytují souřadně vedle hlavního proudu uměleckého vývoje a přiřaditi je k ostatním poznatkům již více méně běžným, tím, že se snažíme stanovit k nim svůj poměr, byť někdy třeba i negativní, který se takto, jestliže vznikl jasnou a správnou poznávací cestou, stává kladným poznatkem, jenž není bez živého významu hlavně pro umělce výkonného. Je-li takový umělecký nebo případně neumělecký zjev včas registrován a pokud možno přesně zjištěn co do své povahy, nemůže se již potom snadno státi zmateným a stále zaměňovaným pojmem ve výtvarnické i kritické terminologii a v dalším usuzování i srovnávání, a zabrání se tím nejlépe nevhodnému a škodlivému dilettantismu nezodpovědných úsudků pronášených z povšechné nevědomosti a neznalosti. Posledním příkladem je právě umění Futuristů, známé u nás pouze z posměšných poznámek aplikovaných se zcela obyčejnou a běžnou tendencí na nové umění domácí.

Italští Futuristé (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini) vystoupili na veřejnost nejprve r. 1910 ohnivým manifestem v Turíně a posledně výstavou v Gallerii Bernheimově v Paříži v lednu tohoto roku. Příznačná pro ně je národní stránka jejich povahy, veliké sebevědomí a vyzývavá emphase vlastní Italům, zjevná nejvíce ve zmíněném manifestu, v přednášce malíře Boccioniho z roku 1911 v Římě i z projevů básníka Marinettiho, který se ještě s jinými přidružil k těmto snahám. Podkladem tvorby Futuristů není theorie, nýbrž zcela význačný a do jistých důsledků rozvinutý názor. Vychá-

zejí od předpokladu všesvětového dynamismu, který má být v umění podán jakožto dynamický vjem a pocit, a styl, který má z tohoto názoru vzniknouti, bude stylem pohybu, uměním naprosto novým, o naprosto nových námětech; jejich obrazy, jež vyjadřují pocity absolutně moderní, jsou výsledkem pojetí ethických, esthetických, politických a sociálních přítomnosti a budoucnosti. Také věda brzo osvobodí umění od akademické tradice a umění vstoupí přímo do života, aby konečně bylo zadostučiněno intelektuálním potřebám dnešku, jež námi zmítají. Pojmy harmonie a dobrého vkusu jsou tyranií.

Tímto základním předpokladem obecného dynamismu, který má být odpovídající formou vyjádřen také v obraze, rozcházejí se Futuristé podstatně od mladých pařížských umělců, s kterými se ostatně v některých bodech stýkají. Tento odklon výslovně akcentují tím, že na rozdíl od nového francouzského tradicionalismu přinášejí požadavek co největší modernosti a neodvislosti od všeho umění starého; pařížští malují nehybné, statické stavy přírody, což je vede ke kultu minulosti a k následování Poussina, Ingesa, Corota a j. a posléze k maskování akademismu; tam, kde zůstávají nejvíce neosobními a kde pro ně námět obrazu nic neznamena, pro Futuristy malba a pocit jsou dvě nerozlučitelná slova a obraz je ovládán příkazy vyššími z individuální intuice.

Názoru Futuristů na klassický tradicionalismus je dlužno přiznati plnou pravdivost, neboť skutečně vůle dáti obrazu solidní konstrukci nemusí ještě přímo vésti k tradicionalismu.

Jak se může projevovati v mechanismu obrazu tato snaha po vyjádření dynamických dojmů a pocitů? Především je nutno hledati to, co vzájemně se váže a snoubí mezi konkrétní vnější scénou a mezi abstraktním vnitřním dojmem. Pohyb jakožto

pojmem definuje se po jeho dvou stránkách obvykle asi takto: pohyb abstraktní časový (v čase) jakožto rychlost ubíhání představ, pohyb abstraktní prostorový jakožto dislokace prostorových tvarů. (Pohyb prostorový však není jen dislokací prostorových tvarů nebo postupným připojováním se nějakého tělesa k různým bodům předpokládaného nehybného prostoru. Tím bychom si nijak nevysvětlili, co je to pohyb v uměleckém díle, příkladně v architektuře. Trendelenburg: Pohyb vytváří formu věcí.) Po těchto dvou stránkách nacházíme v obrazech Futuristů (v těch, kde je jich názor dostatečně jasně uplatněn, aby ho bylo možno zjistiti) nejprve požadavek současnosti neboli simultánnosti duševních stavů v uměleckém díle; dále má být obraz dle nich synthésou všeho, nač se pamatujeme a co je vidět, má obsáhnouti i to, co existuje mimo tělesné rozsahy prostorových objektů, co je na pravo i na levo i za námi a nikoliv jen malý čtyřúhelník života uměle sevřený jakoby do divadelního dekoru. Má to býti tedy souhrn, nebo určité, zákony výrazu řízené a podmíněně řazení duševních zážitků, představ, pocitů a aktů mysli a vůle, vztahujících se k určitému námětu. Zde by se mohlo říci, že takový obraz nemůže nikdy být dostatečně komposičně vyřešen v uzavřenou jednotu, že znamená naprostou komposiční destrukci, jež nemá mezí a ukončení. Je tu však do jisté míry obdobný případ umění Picassova, jehož prostorový názor, spočívající ovšem na jiných předpokladech, rovněž vůbec nepřipouští běžnou obrazovou komposici, a který by, kdyby spočíval jen na theorii a jejích čistých důsledcích s vyloučením všech složek malířského obsahu, také nedovolil ukončení a uzavření spodobených objektů do daného čtyřúhelníku, jehož všechny čtyři rohy mají býti naprosto vyplněny. Zde není ovšem možno mluvití širě o Picassovi, ke kterému se vrátíme při jiné příležitosti, ale může zde býti prozatím řečeno

aspoň to, že prostorové nazírání Picassovo i umění Futuristů i přes to, že mají málo společného, mohou se dokumentovati obrazy plně uzavřenými a vyjádřenými obsahovými jednotami. Tím, že dané představy nacházejí se v zorném poli vědomí, je sujet, nechť již je prostorově rozvinován a znovubudován jako u Picassa, nebo roztržtý a rozmetán do prostorových a psychických složek, vždy nutně omezen a ukončen.

Vyjadřování představ nacházejících se v zorném poli vědomí nemusí nutně vésti k obvyklé empirické perspektivě, tak zvané centrální; tak shledáváme u Picassa (naproti Derrainovi, Frieszovi a j.), že zorný bod divákův či jeho oko není jako dosud předpokládáno před obrazem v jednom nebo někdy nejvýše v několika bodech, nýbrž přímo vnitř obrazu. (Vztažná perspektiva z jednoho předmětu v obraze ke druhému.) U Picassa je tento předpoklad nutným důsledkem nového prostorového nazírání, u Futuristů je to zájem malířův o to, aby divák byl silněji účasten na psychickém obsahu a dění zobrazeného námětu, tak, aby měl podíl na akci v obraze, „aby byl také jaksi nucen bojovati se zobrazenými osobami“. Zde je zřejmo, že tyto snahy Picassovy o abstraktní illusi prostoru v obraze nesledují stejné účele jako u Futuristů.

Nyní tu jsou ještě další důsledky pohybového názoru Futuristů. Chtějí vyjádřiti dynamický vjem, zvláštní rytmus vlastní každému objektu, vliv, jaký vykonává jeden předmět na druhý nikoliv jen reflexemi světelnými (jako v impressionismu), nýbrž protiklady linií, jejich vzájemným soutěžením a změteným prokládáním ploch čili plánů v obraze dle zákonů vzrušení, jimiž je obraz ovládán. Pohyb a světlo ničí materiálnost těles. (Zde je nutno poznamenati, že skutečně světlo již někdy v impressionismu a pak v neoimpressioni-

smu stávalo se abstrahujícím činitelem a principem souvisejícím s jistou d i s p o s i c í k změně prostorového nazírání, jež v tomto období trvala a posledně byla zase znovu do určitých důsledků uvedena u Picassa; tento názor, k jehož rozvedení a prokázání nezbyvá zde dosti místa, bylo by nutno opřítí revisí a jaksi novým pojetím prostorového nazírání impressionismu a neoimpressionismu; dalo by se zjistiti v obrazech počínaje i Monetovými Stohy až pak i přes Signaca, hlavně Crosse a pak vůbec dále. U Futuristů světlo deformuje, protíná a přesekává objekty, jež jsou tak převáděny do určitých prostorových plánů.) Empirický prostor s jeho empirickými vzdálenostmi neexistuje, rovněž tak neexistuje neprůhlednost těles, jak si dokazují i ze spiritismu, mediumismu, X-paprsky a některými psychologickými fakty. „Fysický transcendentalism“ malíře Boccioniho je vyjadřován tak zv. liniemi – silami, jež jsou počátky a pokračováním rytmů věcí, jež takto směřují k nekonečnému. Současnost p r o s t o r o v ý c h a p s y c h i c k ý c h pocitů v obraze projevuje se u nich prostorově a časově jakožto rozčlenění a dislokace předmětů, roztržštění, víření a rozptýlení detailů osvobozených od běžné logiky, směs, chaos a nárazy rytmů třeba naprosto protikladných.

Všechny tyto odpoutané a změtené faktory měly by ovšem v konstrukci obrazu býti uvedeny odpovídající formou v současnou jednotu a v chápatelný výraz. Futuristé si skutečně také kladou a stanoví jisté své požadavky nové harmonie, vnitřní logiky a výtvarné metody. Tak mají na př. u nich skvrny, barevná pásma a linie, jež nijak neodpovídají realitě, ale jež jsou podřízeny zákonům vnitřní matematiky, hudebně připravovati a stupňovati divákovu dojmutí. Linie mají svůj symbolický smysl; vedle funkce přepisovati v obraze pojmy konkrétní mají také úlohu symbolicky vyjadřovati duchové a psychické pojmové abstrakce, ja-

ko smutku, radosti, bolesti, napětí atd., což je ostatně velice správným a nejšíře přijatelným předpokladem, který vychází z nové umělecké nutnosti.

Možnost silnějšího pohybu v obraze je dána také jistou ekonomii ve způsobu prostorového vyjadřování (jež je ostatně význačným společným znakem nového malířství vůbec); přehlíží se symetrie, na př. podají-li na obraze třeba pravé rameno člověka, nepokládají za nutno podati také rameno levé. Neexistují u nich tedy v obraze předměty úplně rozvinuté dle své stále rovnováhy (jako u Derraina a tak zvaných Kubistů), nýbrž často je jeden motiv náhle přeříznut druhým, zase ne úplně rozvinutým. Jsou dány jenom nejhlavnější značky motivu, buď počáteční, střední nebo konečné. (Toto připomíná nejprve přibližně asi tak zv. impressionistickou hudbu Debussyho; je to však též jistým moderním psychologickým vztahem a širší vlastností a dispozicí, trvající i v mnohých jiných projevech moderního uměleckého chtění.)

Ve skutečnosti nemají obrazy Futuristů jednotné formy. Snad proto, že toto umění vzniklo v mladé Itálii, kde moderní umění XIX. století jakoby dlouho nenalézalo životních podmínek a dispozicí, máme nad nimi dojem zmatené nevykvašenosti. Je tu možno zjistiti něco z metody neoimpressionismu s některými jeho důsledky (vědomý požadavek divisionismu, požadavek vrozeného komplementarismu a j.), jinde zase jsou to ještě vlivy již přeshlého secessního období, pak zase běžné špatné malování realistně-poimpressionistické a konečně také někde více i méně uplatněné poznatky z Picassovy metody rozkládání a znovubudování prostoru. U obrazů, kde je názor Futuristů nejvysloveněji vyjádřen, můžeme shledati význačné formové odlišnosti od ostatního současného nového umění, ale právě tam také se nejlépe k němu přiřazují důslednosti, s jakou po svém způsobu vyjadřují

mnohé úkazy z toho, co by se mohlo nazvat tradicí umění XIX. století. Vždyť skutečně ani umění Picassovo není reakcí na impressionismus, z něhož si přináší některé zcela podstatné složky své povahy.

Uvádím pro jasnější představu ještě některá ze jmen jejich obrazů: Drkotání drožky, Pohyb měsíčního světla, Vzpomínky jedné noci, Vlak v rychlosti, Elektrické světlo, Vzpomínky z cesty, Hlasy mé světnice, stavby duše: Ti, kdož odcházejí, a Ti, kdož zůstávají, Město stoupá, Ulice vniká do domu, Současná vidění, Síly ulice atd. Josef Čapek.

Výstava S. V. U. Manes: H. Böttinger.

Tato výstava je souborem práce desítekletí mladého člověka, ale nenacházíme tu značných postupných změn nebo rozdílů mezi pracemi staršího nebo novějšího data, jež by sahaly až k samotnému kořeni umělcova založení a vývoje. Jestliže mezi jeho obrazy z pozdější doby nalezneme mezi jinými také připomínky třeba i na Feuerbacha, nemohou pro nás znamenati jednu z postupných stanic nějakého umělcova vývoje; jsou čistě vnějším, vnitřně nijak nepodmíněným obohacením nebo vymožeností, kterou Böttinger pouze přidává k svému umění, jež již před desíti lety vyznačovalo se dojmem hotovosti, znalosti a rutiny, kterou mu dala akademie. Vidíme, že zůstává stále stejný, klidný, tlumeně mdlý a úměrný beze všeho posvěcení, hledání a touhy, a že tyto povrchní reminiscence někdy na Feuerbacha, někdy na Preislera, pak zase na Corota nebo na Hynaise nebo i na Bonnarda nepřidávají se nijak organicky do uměleckého vývoje, že do něho nevrostly, nebyly stráveny, ale že jsou vlastně jen jakýmsi kořením, vkusovými obměnami, kterými Böttinger propůjčuje svému již ustálenému umění nové facetty a zajímavosti. Vliv je vždy vlastně něčím podstatnějším, je přimknutím se k příbuznému, je prožitím a vzorem, který se stává něčím osudovým a nutným, co se pak staví a prohřeje vlastním teplem.

Umění Böttingerovo je zcela přirozeným důsledkem a úkazem, který se nutně musel dostavit a který se v různém současném umění projevuje pod několika podobou. Je to jistá atelierová kultivovanost, pouhé zaměstnávání se uměním, jež je zcela dobře možno vyřaditi z oblasti umělecké vůle, pevného chtění a názoru. Tato atelierová kultivovanost je dosti širokou vlastností, kterou se vyznačuje také větší část jeho generace; je to zdání umělecké noblessy, distinguovanosti, pseudoidealistický nebo sentimentálně náladový závoj zakrývající všednost pojetí. U Böttingera

vidíme whistlerovské odstínění všech tónů do šedé, nebo do převládající některé lomené barvy, nebo do zlatových tónů, cítíme estétství Whistlerova atelieru s pikantními barevnými skvrnami japonského dekorativního haraburdí, jež ovládá zajímavými detaily celou takovou tvorbu. Japonské předměty, jež mají propůjčovati malebné skvrny interieurovým pozadím, mohou býti u jiných obrazů stejně nahrazeny skvrnami nebe, stromů, barevných skvrn odloženého šatu a p. Barevný dojem obrazů musí zde býti dříve ve skutečnosti zaranžován a proto tu shledáme skutečný nedostatek vzájemné vnitřní nutnosti činitelů barevných nebo konečně i ostatních v obraze, který se takto stává nelogickou snůškou věcí, ale nikdy jednotou. Nic se zde nedomýšlí a nic se nerozezvučí plným uvědoměným tempem, a proto vše dopadá prázdně a suše.

Tím ovšem není toto umění ještě nikterak vymezeno. Jeho význačnou vlastností je také jistý druh velice nápadně vyslovovaného idealismu, který chce za každou cenu vzbuditi zdání lepšího světa, čehosi jemnějšího, co okrašluje velikou illusivní reálností zobrazených věcí. Tím je také divák nejvýše uspokojen; obdivuje schopnost realistní napodobivosti a při tom se cítí povznášen uhlazeným idealismem, který se nad tím vším vznáší a který vše tvrdě stírá a prosycuje krasoduchou sladkostí, jež tuto skutečnost zobrazených věcí klade zase do jiné, jakoby jemnější atmosféry ideálního světa. V pravdě je takový idealismus stejně hrubou vymožeností malířského štětce a vkusové atelierní tradice jako ona schopnost reálné napodobivosti. Nevychází z názoru nebo povahového založení a je něčím umělým, neorganickým a neživotním, což je zřejmo i z toho, že se sentimentálně přidružuje vždy k hrubě realistickému a hmotnému nazírání; mezi obojím zejí ovšem nutně značné rozpory a protiklady. Zevní svět se tu nemění vnitřním výrazem v dílo, jež se řídí svým vlastním zákonem, realita se zde nepřehodnocuje uměleckou formou, je jen okrašlována, maskována a nalíčena. Proto je toto umění nesouroudou složeninou hmotného napodobivého nazírání a idealismu vyvozeného z takového umění, v němž si obsahový idealismus skutečně ještě odpovídal s uměleckým nazíráním a vyjadřováním věcí vnějšího světa. Méně zvrácené, protože nejupřímnější, je toto umění tam, kde v něm je vloženo něco z dobové sentimentality generace.

Je nutno promluvit blíže o figurálních kompozicích Böttingrových. Na akademii umění dá se modelu do ruky lebka, pak se to namaluje a obsahový obraz je hotov. Zde postaví se třeba nahý hoch k husám, nebo se postaví několik figur ke stromu nebo strom k figurám, do poetických krajinných míst, k říčce, k moři a pod. Nahé ženy nemají jiného smyslu než reality, nemají co činiti se soustavou a smyslem díla, jež má býti výrazem nějaké představy, ani s rytmem a s celým formovým tepem. Vše je vyjadřováno popisným způsobem, každá podrobnost a maličkost volá o po-

zornost, vše je pak těžké, materialistické, bez radosti skladby a barvy. Jen místy zdůrazňuje něco barvou, ale je to jen snaha o zevní malebnost; přes své realistní nazírání někdy přebarví rty, tváře nebo vlasy, šat nebo cokoli jiného, a tak obdrží obraz místy trochu cukrovějšího, veselejšího a jakoby erotičtějšího rázu. Ale to jsou čistě povrchní malebné upomínky snad jako na Renoira, Bonnarda nebo na něco podobného; o vlivu, jak bylo již řečeno, zde není dobře možno mluvit. Komposice, kde nese jakýsi ráz pravidelnosti v obraze, je vyvozena pouze z náhodné přírodní situační symetrie stromů v krajině, nebo dokonce figur a pod., není tedy skladbou a soustavou, ale spíše aranžováním a sdružováním objektů. Proto není potom vůbec dobře možno mluvit u Böttingera o nějaké vnitřní hudebnosti nebo melodičnosti linie nebo barvy v obraze; linie nebo barva je připoutána s čistě popisnou tendencí k objektu a více se s ní v obraze neděje; není tedy nikdy uvedena do výrazového vztahu nebo souzvuku s linií nebo s barvou jinou. Je to vytváření bez tvůrčího výběru, kde se nikdy neshrnují, nepodřazují nebo nevyzvedají jisté prvky ve hře obrazu. Komposice je něco hlubšího, podstatnějšího, co spíná celé dílo; je to jistý způsob celkové skladby a soustava díla vůbec. Je určující jednotou niterného v obraze, tvárným rytmem celého díla a je spjata svým bytím se všemi jeho prvky. Komposicí je vlastně každé dílo a jest jí v jistém smyslu i portrét, poněvadž každé dílo je formovou skladbou. Tímto názvem uvykli jsme si jmenovati díla nejvíce básnického vzletu nejméně vázaná okolnostmi (na příklad portrét je jimi nejvíce vázán), kde se může nejvíce rozezvučet nitro, které se tu dává nejceleji, nejryzeji, kde zní tvůrčí úmysl a vůle autora jako v symfonii v největším bohatství forem.

Vystavené podobizny mají pouze popisnou cenu podobnosti. Někdy je tu něco z Velasqueze a Whistlera v postojích a v jistých podrobnostech povrchu, takže podobizna tím obdrží jakýsi vážnější vzhled, který však není výsledkem důsledného výtvarného zmožení a celkového promyšlení, nýbrž jen vzpomínkou na uvedené vzory, ze kterých ostatně Whistler rozhodně nezasluhuje té pozornosti a pokorné úcty, která se mu dnes stále ještě na různých stranách přináší. Stejně tak i karikatury jsou pouze popisné, přehánějí jen různé tělesné znaky, takže vlastně jsou jen směšnými podobiznami a nikoliv karikaturou. V. Špála.

Úvaha korektivní.

V poslední době mnoho se na různých místech mluví o tak zv. novém umění, že prý má výlučně zastávat jakési theorie nebo jistá abstraktní dogmata. Ve skutečnosti však veškeré poměry umělecké i literární

nejsou zdaleka tak hotové, aby se mohlo s nějakým napřed vypracovaným úhrnem zásad přistoupiti k dílu a jenom pak v malém uplatňovati to, co bylo předem ve velkém vymyšleno. Jediná zdravá a možná cesta dnes je počínat od malého, od jednotlivých poznatků, a ponechat celou theorii budoucnosti, jež ji dodělá a zkonsumuje. Rozumnému a dobře smýšlejícímu člověku však bude jasno, že ve všech těch poznatcích je něco základně společného, co není teorií, nýbrž vnitřním směrem, a je-li vůbec tento směr schopný života, tedy že se kryje s něčím živým a duchovým, co je obsaženo v celém současném životě.

Stává se ovšem často, že nový směr zrovna se hlásící k životu předstupuje ihned s manifestem, ve kterém se rozvine celý morální program, vyznání víry i heslo boje. Těm však, kdo postrádají takového proklamovaného hesla v nynějších mladých snahách, je nutno říci: každé kredo i heslo by bylo předbíháním a zužováním vývojové možnosti tohoto umění. Nejlepším znakem víry v životní schopnost nového umění je důvěra, že jeho pracovníci je budou stále rozšiřovati novými otázkami a poznatky a stále budou klásti jeho hranice jinam a dále; opravdu tedy nejedná se o shodu a vzorný souhlas v úzkém obvodu několika dogmatických ideí, nýbrž o stálý pohyb cestou poznatků. Mnohým se ovšem zdá, že tato poznávací snaha svědčí o jakémisi racionalismu, o neživotním a neradostném charakteru tak zv. mladé generace umělců; přemnozí v tom vidí převahu theorie nad životem, nadvládu abstraktní úvahy nad konkrétním smyslem pro krásu, přirozenost a skutečnost. Ale metoda poznávací je pravým opakem pouhé theoretičnosti a abstraktní spekulativní úvahy: každé pravé poznání rodí se z konkrétního smyslu, z praktického přirozeného citu; jenže tento cit se podstatně vztahuje k jednoduchému, pozitivnímu a hlavně ovšem k správnému. Pravé a jasné

poznávání pak vede samo sebou k theoretickému ovládnutí poznatků; tím tedy jest dán onen kritický živel v moderním umění, který je neprávem pokládán za všeobecnou spekulativnost, mathematicnost nebo abstraktní dogmatiku nových snah v umění.

Naproti tomu jiní docela opačně soudí, že základem dnešního mladého umění je nezodpovědná divokost a sensacechtivé novotářství. Proti takovým usuzovatelům není ovšem jiného prostředku než čekat tak dlouho, až toto umění pro ně přestane být sensací a novotou, až si zvyknou na jeho existenci; teprve potom budou nuceni zaujmouti k němu vážné stanovisko ve smyslu odporu nebo shody. Ten však, kdo je poněkud informován o pohybu umění v 19. století a je schopen dívat se na věci pragmaticky, pozná snadno, že toto divoké a udivující umění naprosto se nezrodilo v jednom okamžiku a z jedné hlavy; jeho vývojové antecedence a dispoice zaujímají celé minulé století, a cesta od nich není překotná, nýbrž postupná a nepřetržitá.

Má-li se tedy nové umění u nás vžít, má-li opravdu žít a nésti v sobě další život, je nutno, aby postupovalo bez kvapu a anticipování cestou poznatků. Nyní však existuje u nás mnoho lidí, kteří buď ze zlé vůle nebo někdy z nedorozumění předbíhají, totiž chopí se jednoho poznatku, najdou si na něj název, název nafouknou na theorii a z theorie udělají zbraň, kterou obrátí proti tak zv. novému umění; ještě častěji však nestarají se ani o poznatek, nýbrž chytí se jenom slova a kriticky jím argumentují. Tak vynořilo se v poslední době najednou mnoho názvů, jež nedělají nic více a nic méně než že veřejnost desorientují, kalí vodu a uměle vyvolávají strašidla teorií, dogmat a tendencí, což nejspíše je s to odepřítí tomuto umění souvislost se širokým životem a učiniti z něj chimérickou záležitost několika zaujatých spekulativních mozků.

Ale u zodpovědné kritiky lze se jen diviti

takové snaze, býti co nejdříve hotov s nějakým pohyblivým úkazem, zbaviti se ho zařazením do těsných mezí názvu a vrhnouti na něj úzce koncipovanou theorii. Nekritické je pojímání dnešní umění jinak než jako předmět v pohybu; nekritické je chtít zastaviti cestu poznatků v některém bodě; nekritické a falešné je definovati, totiž ohraničovati nové hybné a rozmanité snahy výtvarné i literární zevně a nehledati vnitřní princip, příčinu toho, proč se tuto něco mění a chce se jinačiti. Ale kritika, jež stojí mimo vývoj, nepracuje ani tak poznáním jako pojmy. S pojmem se ovšem lehce bojuje, pojem lze přemáhati pojmy; ale živý úkaz, ne pouhý pojem, je nutno poznat, assimilovat a přemoci jenom vývojem. Pojmová kritika nemůže platně odmítat, oddiskutovat, odraisonnovat nějaký úkaz vývoje, mimo nějž stojí; jenom ten, kdo nějakým úkazem sám projde a vlastním pohybem se dostane za něj dál, jej platně překonává.

V dnešním uměleckém snažení však nejde jenom o poznatky: poznatky konec konců nejsou než fixní body na iracionální dráze. Především je tu pohyb, jenž není přímočarý, nýbrž elastický, vícerozměrný a široký; a všude dnes vidíme jeho vlnění, v literatuře, malířství, architektuře, hudbě atd. Je tu tedy pohyb, neklid a napětí; je tu vnitřní vzrušení, nějaký probuzený a dosti neurčitý cit, jež nelze nazvat: je to smysl pro jinakost, pro moderní nebo nové umění. Míru toho vzrušení, té potřeby změny můžeme poněkud zjišťovati; vidíme ji v tak zv. výstřednosti moderního umění, v jeho prováděné krajnosti a nemírnosti; avšak jelikož je tu takové vzrušení a takový vzbuzený smysl, nelze dnes už nebo nelze dnes ještě klásti meze novému umění. Všechny pojmové hranice byly by falešné, neboť vyměří snad rozsah některých úkazů, ale nevymeží a neurčí vzrušení, jež je vyvolalo.

★

Aby se vidělo, kam zachází snaha kritiky

anticipovati v mladém hnutí uměleckém všeobecné theorie a programové abstrakce, stačí citovat řadu názvů, jež přišly v oběh u příležitosti posledních úkazů pohybu v umění. Jsou to jména jako expressionismus, novotradicionalismus, protitradicionalismus, novoprimitivismus, kubismus, tetraedrismus, cylindrismus, futurismus, novoklassicismus nebo novoidealismus atd., pod kterými snad máme si představovati samospasitelná dogmata stojící proti sobě v zásadních protikladech a absurdních sporech. Povrchnost takovéto terminologie je možno co nejprostěji ukázati: V moderním umění tkví jistá potřeba jednoduchosti; i byly různé projevy této potřeby hnedle pojmenovány: novoprimitivismus, tradicionalismus, nebo (při geometrickém zjednodušování) kubismus, tetraedrismus či cylindrismus, a zmatek je hotov: citová potřeba mizí pod bláznivými theoretickými hesly, kritika triumfuje nad zmateným babylonským uměním, a publikum, chápajíc se nadhozených slov, užije jich pak jako potupy a nadávky.

Stačilo na tomto místě přinésti Greca, a hnedle se mluvilo o Grecovské horečce, o kultu Greca, o Grecovském směru; byl citován Schiller, a soudilo se na kult Schillera, byl přinešen Paul Ernst, a hned se mluvilo o novoklassicismu a jeho formální dogmatice zanášené k nám do Čech. Jmenovitě německý novoklassicismus, hlavně Ernst, stal se najednou předmětem mnohých řečí, od nichž bylo lze zprvu čekatí poznání tohoto nového úkazu literárního, jehož význam je nutno ještě nadále zdůrazňovati. Ale potom se začalo souditi, že na tomto místě projevu se snaha zaváděti Ernsta a německý novoklassicismus k nám jako stanovisko, jako program či dokonce jako směr; proto je nyní nutno opravit takové falešné domněnky.

Vedle svého návratu k minulým krásným kulturám, vedle svého racionalistického idealismu, vedle své formální pravidelnosti ob-

sahuje novoklassicismus něco, co činí z něj symptom moderní literatury. Ernst ovšem je renaissanční novellista a tragik v duchu antickém; Eulenberg a Vollmoeler ovšem vracejí se k Schillerovi, jiní k Hebbelovi a tak dále. Ale v jejich návratech jsou čisté a symptomatické impulsy, jichž nelze ještě ohraničiti, neboť nelze ohraničiti a nějak nazvatí modernost. Jistě kus moderního smyslu nalezneme v Ernstově formové ekonomii, jež zjednodušuje novellu i drama až na přímočarou a tvrdou konstrukci, v jistě jeho hranatosti, jež se podobá primitivní přísnosti formy; moderně cítíme i jeho suchost a jakýsi druh duchové reálnosti. Ale ani tyto prvky modernosti nemůžeme pokládati za jediné možné a samospasitelné; významné však je, že jsou, a je nutno mnohonásob se jimi zabývatí. Ale ani Ernst ani novoklassicismus ani kterýkoliv jiný jedinec nebo směr nemůže býti vyhlašován za konečnou stanici, do níž by se měl dnes stočiti celý pohyb umění. Klassická pravidelnost není to, co by ukojilo moderní smysl pro umění; a byť byla jistota klassické formy skutečnou jistotou, je přece příliš krátká pro neklidný cit, jenž vzrušuje střed našeho života potřebou nového umění.

Novoklassicismus je průvodním, jenže nazpátek zatočeným úkazem tohoto neklidu; proto místo vyšetřovati jeho konce a meze, je lépe hledati jiné možnosti nové literatury a nalézati všude jisté stejnosměrné vzrušení, z něhož snad má a může skutečně vznikati nové umění.

K. Čapek.

Výstava spolku Deutsch-Böhmischer Künstlerbund,

pořádaná Krasoumnou jednotou pro Čechy v Praze.
(Rudolfinum.)

Tato výstava se v podstatě valně neliší od výstavy Verein deutscher Künstler in Böhmen, nedávno v Rudolfinu pořádané; není mezi nimi žádného značného názorového nebo ideového rozdílu a jsou to nejvýše kvalitativní stupně u jednotlivých umělců zastoupených buď na jedné nebo na druhé straně, jež mohou

buditi dojem nějakých rozdílů; v pravdě však tu nějaké zásadní rozdíly neexistují. Ve spolku Deutsch-Böhmischer Künstlerbund je ovšem možno nalézt více oficiálních jmen, více umělců, jejichž modernost, dnes již dokázaně bezvýznamná, je na širších stranách nyní teprve zase uznávána.

Celá výstava nepřináší nic, co by ji něčím významnějším povzneslo nad úroveň ostatních běžných prací. Z nejmladších je tu Willi Nowak, k němuž bylo dříve připínáno tolik nadějí, a stojí tu ještě hotovější a zavřenější do vymožeností vyvozených ze starých mistrů, dnes ještě více stranou od organického vývoje než tehdy, kdy mu to již počalo být vytýkáno. Jeho dnešní, jinak technicky velice dobře malované obrazy vycházejí cele z Fragonarda, Bouchera, Poussina a Corota v myšlence, v námětech, pojetí i ve všech výrazových prostředcích. Nowakovo zaujetí jde až tak daleko, že technicky napodobí barvou i patinu starých obrazů. Je to jakási sentimentální hra, jež leží velice stranou od všech vnitřních nutností moderního umění; takové překládání cizích nebo minulých věcí do němčiny nacházíme u Němců dosti často, třeba v jejich ještě trvajících lásce pro biedermeyerovské vzkríšené umění a ve hře s uměním, která z toho vznikla. Zde jsou výsledky jen o něco lepší, ale metoda je stejná. K Nowakovi se přiřazuje Alfred Justitz, k jehož vzrušeným scénám stály modelem obrazy Daumierovy a Géricaultovy.

Z prací Emila Orlika je dlužno uvést jednu krajinu, jež může být dobrým příkladem, jak je možno pod nepovolanými rukama uvést nejlepší umění k nejmělkčímu malování. Nejprve máme tu velice nápadný povrchní dojem Cézannea; v konstrukci je však tento obraz zcela bezkosterný, jenom vnějšně dekorativně omaskovaný čímsi z barevného povrchu Cézanneových krajin. Je to táž zdobivá metoda, jaké Orlik užíval u svých dekorativních obrazů, a sladká povrchní mazlivost unylého malířského vtipu. Obrazy F. Thieleho působí význačným dojmem syrovosti, protože je v nich nedůsledně používáno impressionistického rozkládání světla a barvy. Výsledek je barevný, ale barevnost je pouze přilepena na objekty, jakoby za často existovala impressionisticky rozložená nebo stupňovaná již přímo na předmětech samotných a jakoby teprve potom byla popisně malířem přenesena na

plátno; nejvíce je připoutána třeba u portrétů k drobným předmětům barevných nebo zlatých sošek, muší a pod. Soubor prací Bedřicha Gärtnera je velikou směsí za často zcela nesourodých věcí a prostředků. Jeho dílo chce být jakousi epickou hymnou venkova, působí však v plastikách pouze čistě realisticky, v obrazech jako velké strakaté ilustrace. Obrazy vyznačují se tvrdou německou popisnou kresbou, lokální barvy každého jednotlivého objektu jsou jen vyzdvíženy a přehnány a světla je použito jako malebné akcesorie nejpochybnější jakosti; všech těchto obrazových faktorů je vzhledem ke Gärtnerovu hmotnému nazírání na vnější svět užito zase úplně hmotně; proto se snaha po epičnosti, nemohouc se vysvobodit z čistě popisného, projevuje tvrdostí a křičící strakatostí přehnané reality.

F. Metzner vystavuje sochy, z nichž některé jsou určeny pro Válečný pomník národů v Lipsku. Dojem monumentálnosti nebo lépe řečeno jakési velikosti vyplývá zde pouze z rozměrnosti spracovaných mass; tělesné formy jsou přehnány do plastičnosti hmotnou plastickou stylisací, která se úzkostlivě přidržuje povrchu lidského těla a která popisně vyráží ven nebo prohlubuje jeho anatomickou strukturu. Postoje figur jsou převedeny na strohou a obyčejně bizarní symetričnost, ve stylisovanost pohybu, jež může nanejvýše jen vzbudit dojem podivnosti, ale nikdy monumentality. Vnitřní konstrukce těchto soch vychází hlavně jen ze znalosti školské anatomie, jinak jsou tyto postavy konstruovány jen z vnějšku na vnějšek; nic nevyrůstá z vnitřního pohybu. Nedůležitým odborným poznatkem o materiálu, tvrdém kameni, jenž si diktuje jednoduché hladké formy, údy postav složené k tělu, nesložitost pohybu atd., určena je ona tupá symetričnost, pravidelnost a naprostá státnost Metznerových soch, jež ale v pravdě nemá co dělat s rovnováhou.

J. Č.

Poznámka redakce.

Pro nával látky odložen byl článek V. Štěpána „Prostředky hudební formy“ do čísla příštího. Též článek v Kronice u příležitosti úmrtí V. Mrštíka vyjde až příště.

Reprodukce arkýře Hrádku Smíšků z Vrchovišť a portálu sv. Jakuba v Kutné Hoře vzaty jsou z připravované knihy „KUTNÁ HORA“ a byly nám s ochotou zapůjčeny „Novou Edicí“, která monografii v nejbližší době vydá. Knihou počíná se řada publikací, věnovaných nejkrásnějším starým městům a památkám českým, řada monografií, zpracovaných a redigovaných odborníky a tím vyhovujících vysokému měřítku, jichž publikace podobného rázu vyžadují.

★

Literatura odborná.

August L. Mayer: El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken. 50 vyobr. Delphin-Verlag, München 1911. 4 M. — August L. Mayer: Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte. Klinkhardt-Bierman, Leipzig 1911. 20 M. —

Baron Dr. Heinrich von Geymüller: Architektur und Religion. Gedanken über religiöse Wirkung der Architektur. 1. sešit pozůstalých spisů, vyd. E. la Roche a Josef Durm. Kober-C. F. Spittlers Nachfolger. Basel 1911. — Curt H. Weigelt: Ducio di Buognisegna. Studien zur Geschichte der Frühsienesischen Tafelmalerei. (79 vyobr., 67 světlot.). W. Hiersemann, Leipzig 1911. Kunstgeschichtliche Monographien XV. Cena 36 M.

Knihy redakci zaslané.

K. Neumannová, Praha: Jos. Pèladan: Srdce v očištění. Román. — Soukromá nakladatelství Václav Hlaváček: Melodie mládí. Verše. Nakladem autora. — Karel V. Prokop: Jánošík. Drama o 5 dějstvích. V komisi knihkupectví A. Píši v Brně. — Nakladatelství Dra Ant. Hajna: Jaroslav Pasovský: Kniha královská.

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. ZAŘÍZOVÁNÍ BYTŮ. ZAVĚŠOVÁNÍ ZÁCLON, DEKOROVÁNÍ A OPRAVY NÁBYTKU.

Kancelář kamenných lomů

Džbán, Podbaba, Bulovka, Ladví a Dáblice. - Nejtvrdší material nejlepší jakosti pro stavby betonové a štěrkování

Schneiderová-Polnerová,
Praha VII, Bělského tr. čis. 696; II. patro



NOVÁ EDICE

Svazek XI.:

RODINNÉ LISTY KARLA SABINY.

23 neznámé dopisy dceři a zeti. Vydal Jan Thon. Se čtyřmi reprodukcemi světlotiskem podle starých fotografií.

Upraví F. Kysela.

Tištěno bude v Dělnické tiskárně.

Svazek XII.:

NICCOLO MACCHIAVELLI :

MANDRAGORA.

(V tisku.)

Posledně vyšlo:

DOPISY JOSEFA MANESA JINDŘIŠCE SLAVÍNSKÉ.

Prospekty knih vydaných i chystaných
zašle

NOVÁ EDICE
PRAHA II.,
MYSLÍKOVA ULICE 15.

KAVÁRNA U N I O N

Ferdinandova tř.
roh Perštýna.

Největší počet časopisů a denních listů k dispozici.
Středisko umělců.
TELEFON 2957.

FR. BOBEK A. ŠTĚTINA

malířství pokojů,
lakýrnictví a
natěračství

PRAHA V.,
MIKULÁŠSKÁ TR. 25 N.

Rohový dům u mostu
Svatopluka Čecha

Obchodní dům Tržnice nábytku
společenstva truhlářů v Praze
z. d. s r. o.

Veškerý nábytek
v hojném výběru.

PRAHA I., Příkopy 27, Velký Bazar
I. a II. poschodí.

Kreslicí papíry. Pausovací papíry a
plátna. Světlotiskové papíry. Barvy
a veškeré malířské potřeby
doporučuje levně

Bělský & Jeschek
v Praze, Václavské nám. 772.

Raďte žádat cenníky!

PRAŽSKÉ NÁŘADÍ TĚLOCVIČNÉ,
POTŘEBY HASIČSKÉ A
HADICE DODÁVÁ

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

PETR NEDVĚD

PRAHA II., SOKOLSKÁ TŘ. 36
VLASTNÍ VÝROBA MEIDIN-
GERSKÝCH KAMEN A REGU-
LAČNÍCH, NÁSYPNÝCH,
STOLOVÝCH SPORÁKŮ.

JOSEF BOUČEK

MISTR TESAŘSKÝ PRO-
VÁDÍ VEŠKERÉ STA-
VEBNÍ PRÁCE
V PRAZE I. ČÍSLO 867
TELEFON 561-II. POŠT. SPOŘ. 29.976

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, Dr. 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.

ALOIS WEYROSTEK

MISTR DLAŽDIČSKÝ
PROVÁDÍ BEZVADNĚ
VEŠKERÉ DRUHY DLAŽEB
ZA CENY VELMI MÍRNÉ.
PRAHA II., ČÍS. 1219.

RYDL & THON

SVIJANY-PODOLÍ

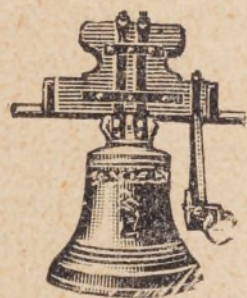
UMĚLECKÁ TOVÁRNA PROVÝ-
ZDOBU INTERIEURŮ, STAVEB,
HŘBITOVŮ ATD. Z KAMENINY,

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

ROZPOČTY ZDARMA A FRANKO.



Arnošt Diepold



zvonař v Praze-I.,
Anežská ul. č. 12 n.

Doporučuje se k dodávce
nových a k opravám zvo-
nů starých v cenách nej-
levnějších.

ZÁVODY PRO UMĚLECKO-PRŮ-
MYSLOVÉ PRÁCE KOVOVÉ

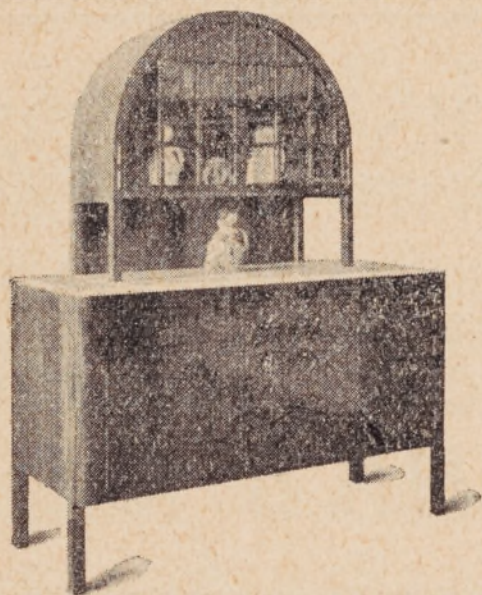
FRANTA ANÝŽ

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 TRÍDA
ČÍSLO 22. TELEFON 305/IV.

Otevřené výstavy.

Místo	Výstava	Pořádá	Otevřena
Praha	Deutsch-Böhmischer Künstlerbund	Krasoumná jednota Rudolfinum	březen-duben
Praha	Výstava ruského umění	Manes, Pavilon pod Kinského zahradou	březen-duben
Vídeň	Členská jarní výstava	Secesse	15. břez.-15. červenec
Berlín	Členská výstava	Stará Secesse	24. duben-konec srpna
Berlín	Výstava grafiky a plastiky	Nová Secesse	březen-duben
Berlín	Výstava Kokoschky a jiných moderních malířů	Časopis „Sturm“	březen-duben
Mnichov	Edvard Munch	Thannhauser, Moderne Galerie, Arcopalais	—
Mnichov	Jarní výstava Secesse	—	od 1. března
Kolín n. R.	Posmrtná výstava Hans Brühlmann	Kölnischer Kunstverein	—
Amsterdam	Mezinárodní výstava	—	13. duben-8. červen
Benátky	Mezinárodní výstava	—	23. duben-31. říjen
Paříž	M. Vuillard	Galerie Bernheim jeune	29. duben-11. květen
Paříž	M. Bonnard		27. květen-8. červen

RÁMCE

na obrazy všech druhů do-
dává nejlevněji ve velkém i
v malém velkovýroba rámců
a zlatolišt

Antonín Šponar,
Praha, Jungmannova tř. 8

Úprava obrazů. Oprava sta-
rých rámců. Založeno 1870.
Vlastní výroba lištů.

JAN HLAVÁČEK ŽÁVOD MALÍŘSKÝ

PROVÁDÍ VEŠKERÉ
PRÁCE SPADAJÍCÍ
DO OBORU MALBY
INTERIEURŮ

PRAHA ČÍSLO 715-I.
DLOUHÁ TŘÍDA
(ROH RYBNÍ ULICE)



Zbraslavské šamotárny - mimo kartel

Kancelář a sklady: Praha, Havlíčkovo nám. č. 6. - Telefon č. 5122

Klub Za Starou Prahu

směřuje vši svou činností k ochraně domácích památek uměleckých, kulturních i přírodních. Usiluje, aby v době dobového přerodu a rozvoje moderního života, které vnášejí v dobu nové potřeby a požadavky o uplatnění, neutrpělo naše prostředí, v němž žijeme, nenuťných ztrát na svém zevnějšku. Povahou nových objevujících se kulturních, sociálních, hospodářských, zdravotních hodnot není přece naprosto požadováno zničení starých, uměleckých památek; byly by, kdyby to požadovaly, úbytkem kulturního majetku. Lze najít způsob, aby rozvoj doby postupoval bez ztrát; ochranné snahy, které v Praze sleduje „Klub Za Starou Prahu“, nacházejí jinde již obecného a nejširšího uznání, neboť přinášejí způsoby a metody pro technické, vědecké a hospodářské zachování památek pro národní majetek. Tato ochrana vychází i ze širší potřeby, aby nově vznikající města a sídliště byla esteticky stejně cenná a byla novým obohacením ve smyslu celkové krásy.

„Za Starou Prahu“ Věstník Klubu Za Starou Prahu

informuje podrobně a konkrétně o těchto snahách; uveřejňuje všechny akce a počiny k zachování památek směřující a Klubem podniknuté. Náznorně na příkladech a protipříkladech, plánech a fotografiích, tedy v nejjasnějším ilustrování, podává vyčerpávající přehled těchto snah v Praze a v království. Vychází měsíčně v rozsahu 8 stran bohatě ilustrovaného textu. Členové Klubu za roční příspěvek (činní 6 K, přispívající 10 K) dostávají Věstník zdarma. Přihlášky do kanceláře Klubu (denně 3–6 hod. odpoč.), Praha I., „U Vejvodů“. Telefon 384-IV. Klub udržuje rozsáhlou čítárnu odborných časopisů, jedinou toho druhu v Praze, pořádá každou neděli vycházky po Praze a památkách českého venkova.

Práce malířské
pro skupinu výtvar-
ných umělců
provádí

**FRANTIŠEK
ZATOČIL,**
malíř,

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

NÁBYTEK

V PROVEDENÍ SOLIDNÍM
ZA CENY LEVNÉ NABÍZÍ

JOSEF FUCHS

TRUHLÁŘ

PRAHA-I., UL. KAROLINY SVĚTLÉ Č. 15.

STREJC

PRAHA

RÝSO- VADLA

NÁHROBKY

KAMENICKÉ PRÁCE

STAVEBNÍ, DE- KORAČNÍ ATD.



F. PALOUŠ

V PRAZE VII.

ČÍSLO POP. 877-881.

ROZSÁHLÁ TOVÁRNA, VLASTNÍ
LOMY, MODERNÍ STROJE, SKLAD
VŠECH MATERIÁLŮ.

TELEFON ČÍSLO 3219.
ZALOŽENO ROKU 1886.

SKLAD POMNÍKŮ: NA FLOŘE:
U OLŠANSKÝCH HŘBITOVŮ.

Kostelní a salonní okna



J. Vlasák, Praha

I., Malé Staroměstské n. č. 8

Stálý přísežný znalec c. k. zemsk. soudu.
Odborný učitel Techn. průmysl. musea.
Vyznamenán pochvalou Jeho Veličenstva
císaře rakouského. Poslední vyznamená-
ní Praha 1908. „Hors concours“.

ŽENSKÝ LÉKAŘ

MUDr.
AD. LUKL

Král. Vinohrady,
roh Purkyňova n.
a Karlovy tř.
Ord. 9.=10., 2.=3.

ATELIERY

uměl. prům. a závod
štukatérský
KRAUMAN,
PICCARDT,
ŠIMONOVSKÝ,
Praha III., Říční 539.
Veškeré práce staveb.
Umělý kámen 30 dru-
hů. Veškeré práce
architektonické.

CHCETE SVŮJ BYT ZNOVUZŘÍDITI NEB DOPLNITI?

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,
nákrety, 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. Orli.

Vlastní výroba dětských kočárků a smyrenských koberců.

Umělý kámen

pro celé fačady i detaily těchže, práce sochařské a
štukatérské provádí umělecko - průmyslové atelier

Jindřicha Čapka, Praha I.,
Veleslavínova 95 — Telefon 5017.

Vzorky umělých kamenů stále k volnému prohléd-
nutí. Práce figurální prov. ak. sochař M. Kocourek.

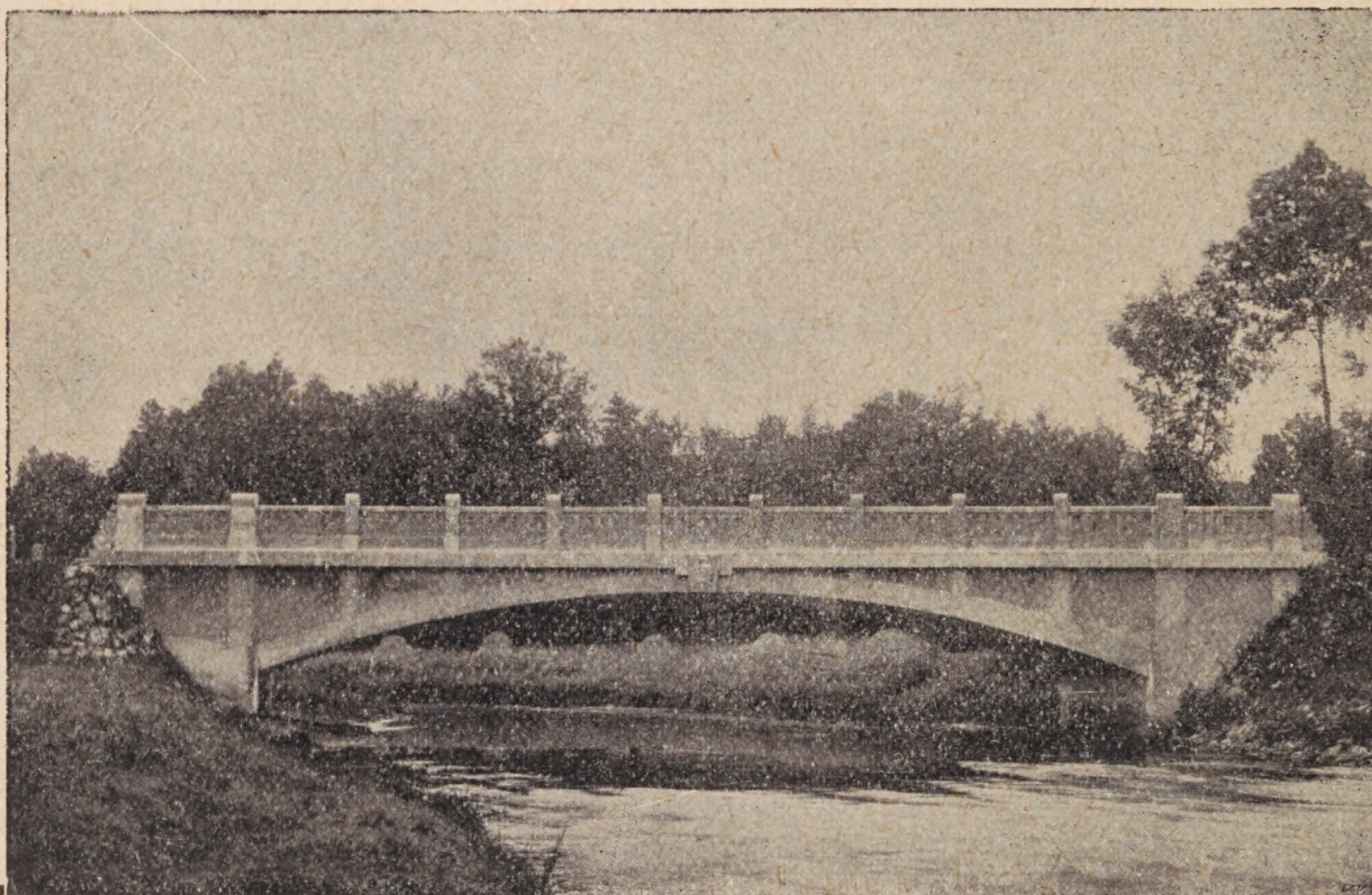
HRŮZA A ROSENBERG

PRAHA

TELEFON 1732

OLOMOUC

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



PODNIKATELSTVÍ BETONOVÝCH STAVEB
A TOVÁRNÝ STÁVEBNÍCH VÝROBKŮ.
PRÁCE ŽELEZOBETONOVÉ A BETONOVÉ