

UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

ČASOPIS SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ.

Vydáním a nákladem Tiskového družstva Skupiny
Výtvarných Umělců v Praze.

Řídí PAVEL JANÁK a FR. LANGER s redakčním
kruhem: EMIL FILLA, VLAST. HOFMAN, FR. KY-
SELA, V. V. ŠTECH, V. ŠTĚPÁN.

REDAKCE a ADMINISTRACE Uměleckého Měsíčníku a KANCELÁŘ Skupiny Výtvarných Umělců v PRAZE I.,
FRANTIŠKOVO NÁBŘEŽÍ 20, denně od 9–1, 3–7 hod.

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.
Rukopisy nevyžádané se nevracejí, není-li přiloženo zpáteční poštovné. Reprodukovati přílohy a otiskovati
články z Uměleckého Měsíčníku možno jen se svolením redakce, zprávy a poznámky jen s přesným udá-
ním pramene. Za práce podepsané odpovídají autoři.

Zodpovědný redaktor Pav. Janák, Praha 51-I. — Za náklad a vydávání odpovídá Jos. Chochol, Praha IV.-240.
— Reprodukce grafického ústavu Jana Štence, Praha I., Salvatorská čis. 8. — Tiskem Dělnické knihtiskárny
v Praze-II., Myslíkova ul. 1959.

REVUE MENSUELLE DES ARTS, ORGANE DE
SKUPINA VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ (GROUPE DES
ARTISTES), PRAGUE.

Rédaction et administration: Prague I., Františkovo
nábreží 20.

Directeurs en chef: PAVEL JANÁK et FRANT. LAN-
GER. Rédacteurs: EMIL FILLA, VLAST. HOFMAN,
FR. KYSELA, V. V. ŠTECH, V. ŠTĚPÁN.

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. 7. (DUBEN.)

ROČNÍK I. 1912.

SOMMAIRE No 7.

Ire ANNÉE.

TEXT:

Zdeněk Kratochvíl: Stanovisko karikaturistovo.
Václav Štěpán: Prostředky hudební formy.
V. V. Štech: Mikuláš Aleš.

KRONIKA:

František Langer: O tragické passivitě. — Jan Thon: Vilém Mrštík. — Emil Filla: Plastická výzdoba nové radnice. — Lad. Šíma: Výstava Míru Iskusstva. — Zdeněk Kratochvíl: O ilustrační grafice.

VYOBRAZENÍ:

Perský akvarel (1). — Th. Th. Heine: Karikatury (5). — Mitsunaga Fujiwara: Kresba (1). — Z. Kratochvíl: Karikatury a kresby (11). F. Kysela: Původní dřevoryty (2). — Mik. Aleš: Kresby (2) a obálka (1).

TEXTE:

Z. Kratochvíl: La vue du caricaturiste.
V. Štěpán: Les éléments de la forme musical.
V. V. Štech: Mikuláš Aleš.

CHRONIQUE.

ILLUSTRATIONS:

L'Aquarel perse (1). — Th. Th. Heine: Carricatures (5). — Mitsunaga Fujiwara: Dessin (1). — Zd. Kratochvíl: Carricatures et dessins (11). — Fr. Kysela: Gravures sur bois (2). — Mik. Aleš: Dessins (2) et couverture (1).

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

VZORNÁ ÚPRAVA TISKŮ. NEJNOVĚJŠÍ DRUHÝ PÍSEM.

TIEMANN	EHMCKE	BEHRENS
SORBONA		BERNHARD



Perský aquarel

Obálka, XVI. století.

München, 16. Oktober 1911

16. Jahrgang Nr. 29

SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 M. 60 Pfg.

Alle Rechte vorbehalten

Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine

In Oesterreich-Ungarn vierteljährlich K 4.40

Copyright 1911 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H., München

Cäsar und Viktor Emanuel

(Th. Th. Heine)



„Wo haben Sie denn damals in Afrika die Lorbeeren gepflückt? Ich finde nur Rastuspflanzen.“

Bilder aus dem Familienleben

Nr. 37

Der Bräutigam



„Er wird ein guter Ghemann sein, er ist schon etwas kränklich.“



Fragment z YAMAI-ZOŠI. Kolorovaná kresba.

Mitsunaga Fujiwara

Niccolo Macchiavelli
Mandragora
Komedie o 5 dějstvích

Nové vydice svazek XI.



Zdeněk Kratochvíl: Stanovisko karikaturistovo.

„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
ist dem Tode schon anheimgegeben;
für keinen Dienst der Erde wird er taugen
und er wird doch vor dem Tode beben,
wer die Schönheit angeschaut mit Augen.“

August von Platen.

„Líbezně zvířátko uděláme z Vás . . .“

Karikaturistům se ledacos odpouští, jelikož rozšířena je domněnka, že snad karikatura jest uměním tendenčním, stojícím ve službách buď politiky nebo některé morální ideje a trestajícím přestupky proti nim; neodměňuje-li dobré, že alespoň napadá zlé; liberálnější pak domnívají se, že úlohou karikatury jest bavit obecenstvo žerty a šprýmy — anebo staviti době zrcadlo před oči, aby se viděla ve své malichernosti, pošetilosti nebo směšnosti.

Dlužno doznati, že většina karikaturistů skutečně vyhovuje pouze těmto požadavkům, anebo že jich ani nedosahuje; dále, že ani nejlepší z nich, stojící v službách týdenního listu, nemohou býti bez těchto druhořadých požadavků denních aktualit. Ale náš dnešní zájem ponechá tento druh karikatury stranou; vynasnažíme se stanoviti theoretické požadavky karikatury ideálního druhu, a nenalezneme-li pak ani půl tuctu jmen, takto vyhovujících také v praxi, podaří se nám snad postaviti jakési kritérium a určití, v jaké míře ten nebo onen případ, z nichž zmíníme se pouze o třech (Daumier, Busch, Heine), se tomuto kritériu blíží.

Srovnání s ostatní výtvarnou produkcí ukazuje, že karikatura, jako umění ilustrační, opírá se z větší míry o požadavek světového názoru a dovoluje tedy zachovávat přirozenější pořad věcí, jak ve světě přicházejí, než obraz nebo socha, v nichž převládá nutnost, aby měly vlastní vnitřní konstrukci; ale tento rozdíl podmíněn jest spíše formální stránkou věci a nevysvětluje podstaty věci; domněnce, že karikatura rozlišuje se od obrazu tím, že má býti tendenční, propůjčujeme tedy platnost jen v druhé řadě, a to u zboží druhé třídy, o němž se nebudeme šířiti. Rozdíl vězí jinde.

Karikatura čisté račy — jest, právě tak jako socha nebo obraz, výtvarnou (nebo literárně-výtvarnou) syntésou buď osobního nebo dobového světového názoru — však s vyloučením platného tam pojmu věčnosti hned předem. (Rozdíl na první pohled může býti nepatrný; na venek se také dobrá karikatura od jiné ilustrace příliš neliší; kresby osob s nepřírozně velkými nosy, ušima, vyvalenýma očima atd., jež mohou i v ilustraci přicházeti, nejsou přes to karikaturami.) Pojem věčnosti možno, zcela všeobecně vzato, chápati s dvojího stanoviska. Předně se stanoviska spíše uměleckého možno říci, že každý, dokonale stylově a synteticky uzavřený výtvar, nedopouštějící již změn a dalšího zdokonalení, řadí se k výtvarům věčně trvajícím, nepodléhajícím ani možným změnám vkusu a světového názoru. Jiný světový názor může sice vytvořiti podobné, věčně platné dílo, ale výtvaru prvního překonati čili zmařiti nemůže, už proto, že buduje jinou logikou a jinými prostředky. Pojem zmaru jest v tomto prvním případě překonán formovou dokonalostí; s tohoto stanoviska se ani výtvarně a názorově dokonale uzavřená karikatura z věčně platných výtvarů lidského úsilí vyloučiti nedá. Za druhé lze pojem věčnosti pochopiti se stanoviska spíše lidského; dovede-li individuum povznést se nad krátký výměr vlastního trvání, překonává pojem zmaru věrou v nekonečno a pokorným přijetím ži-

vota; smrt s tohoto stanoviska poznána jest věčnou přehodnotilkou a obroditelkou lidstva i ostatní přírody. Karikatura neguje tento druhý pojem a staví individuum před neodvratný, ať blízký či vzdálenější konec. Vede-li poznání věčnosti člověka k smírnému a pokornému, altruistickému přijetí života a rozvíjení jeho citových možností — a ovšem, žene-li v krajních případech také k absolutnímu splynutí s všehomírem, k stlačení vlastního já na pouhé nic vzhledem k ohromnosti kosmu, anebo alespoň k ztrátě smyslu pro aktivní, praktický život — lze dáti veršům, postaveným v čelo této stati, plně za pravdu; krása v nich míněná jest, také vzhledem k době, kdy vznikly, identická s pojmem věčnosti, poznáním na základě krajního citového vypětí. Negace věčnosti činí naopak z člověka dravce; jeho zjitřený intelekt ničí jeho citové možnosti, a ovšem, v krajních případech zatvrzuje jej k absolutnímu sobectví. Kdo řekl krása, řekl smrt; kdo řekl země, řekl vražda. Říše karikatury jest z tohoto světa. Pokud jest karikatura přechodným stavem mezi oběma zde vytčenými krajnostmi, jest intelektuelní vraždou v oblasti citu. Není snad nutno podotýkati, že krajnosti zde vytčené jsou pouze theoreticky myslitelnými důsledky; v praxi jsou přirozeně dalekou cestou a marným voláním — a naše úvaha není ničím, než snahou o vymezení této cesty. Ale přece snad by bylo možno namítnouti, že vylučujeme-li pojem věčnosti z některého individuálního anebo dobového světového názoru, nemusíme ještě dojít ku karikatuře, čili že definice tato jest neúplná, prostě z té příčiny, že většina malířů nebo sochařů pracuje také s vyloučením zmíněného pojmu, a tak dobře, že jich díla nemohou býti nazvána karikaturami. Nic není pravdivějšího, ale věc má se jinak. Žádné umělecké dílo není myslitelné bez obou výše vytčených pojmů, jež se v něm prostupují a doplňují, vyplývajíce téměř jeden z druhého; utíká-li tedy malíř z „všedního“, „nízkého“, „praktického“ a „šeredného“ života, nedbá-li bolesti, ošklivosti a smrti a odchyluje-li se od tohoto života směrem ke kráse idealisací typů, musí již předem usilovati o náhradu životu za tuto odchylku darem věčnosti nebo nekonečnosti. Nikoli nedbáním, necítěním, nýbrž překonáním ošklivosti, bolesti a smrti tvoří se umění.

Karikatura neguje věčnost předem, čili odchylka od skutečnosti děje se hned od počátku jiným směrem, směrem k tak zvané šerednosti. Literárně dal by se smysl této odchylky naznačiti takto: Čím jsi ohyzdnější, tím jsi nám milejší, neboť ohyzdnost jest čestnou jízvou v životě tím bohatším, čím bojovnějším; v rozporu jest život, v harmonii a smíření smrt; krása jest květem minulosti, šerednost kořenem budoucnosti atd. Theorie, již si každý může rozpřísti dle libosti, učící, že vyšší typ jest vlastně vyšší dravec. Náhrada, již jest životu za tuto deformaci přinést, jest řád v šerednosti, synthesisa skepse.

Bylo řečeno, že karikatura jest synthesesou. Stanoviti jest relace této synthesisy k hlavním mocnostem života, jakož jsou:

Smrt. Nejenom umělec, i karikaturista musí přeplouti Lethe; pojem smrti nutno zde ovšem bráti relativně, jenž dle schopnosti a chuti té které individuality může býti prohlouben a rozšířen. Umělec takto získaný pojem smrti překonává zároveň získanou věrou v nekonečno a novým kladem životním, ovšem o nějaký stupeň spirituálnějším; karikaturista smrt neneguje čili nepřekonává vůbec, dopřává jí ve své arabesce plné platnosti a poukázkám na věčnost nevěří.

Naše božství, předtucha vyšších a krásnějších možností, nikdy nepřestávající pokoušeti lidstvo sliby a zárukami lepšího bytí — jest provokováno obrazy naší bídy, hanby a šerednosti, v nichž jest nám dobře býti, takže znechuceno ulétá. Z ideálu stává se tedy agent provokateur.

O věčnosti bylo již řečeno, že jest negována předem; někdy ovšem, ukáže-li karikaturista typ anebo figuru v celé její hanbě a nahotě, otevře na ni okno, jímž se dívají hvězdy. Činí tak nejčastěji Daumier, ale ani zde není věčnost elementem smírným; nekonečno slouží jen za černé pozadí, zejíci jako hrob nad konečným individuem, poznamenaným smrtí; linie a barvy vlají jako roztrhané záclony vyraženým oknem směrem k neviditelným hvězdám. Čili: ani zde není věčnosti.

Na šemu srdci ponechána jest funkce výzkumná nebo výzvědná (v nepřátelském táboře citovém), neboť intelekt proniká pouze ledví; z výtvarného resultátu, arabesky, jest vyloučeno úplně; ba, zdá se, jakoby karikatura v prvé řadě mířila proti tomuto prostředníku mezi zemí a nebem; a některá karikatura není než chechtotem pozůstalého intelektu nad mrtvým srdcem.

Z umění, daru nebes, dluží si karikatura výtvarné zákony; ale je-li nutno považovati karikaturu na konec za činnost protiuměleckou, omlouvá se tato půjčka formulí, že účel světlí prostředky. Obrazy visí mezi nebem a zemí; ale nechť si linie spějí v sebe ohnivějším tanci vzhůru, nechť si barvy zapalují se vzájemně k sebe nádhernějšímu záření: pravověrný karikaturista uvidí vždycky skrze tento odhmotněný zázrak skobku, jíž jest to všecko pojištěno proti pohybu dolů a těší se, že i ta pověstná dematerialisace potrvá jen tak dlouho, dokud material, jímž jest pořízena, neshnije. Je-li umění stálým opojením životními klady, jest karikatura systematickým střídlivěním pomocí životních záporů. Jelikož karikaturista operuje v podstatě prostředky uměleckými a slouží zároveň zemi a běžnému životu, domnívá se býti hoden pozornosti obou říší; té se mu také dostává: neboť nynější buržoa v něm vidí půl umělce, a umělec půl buržoy, kritika (ovšem dokonalých reprezentantů obou stavů), nedopouštějící námitek.

Humor, host oněch luhů, se nedovoluje. Humoristé (a tím jest na př. Ad. Oberländer), dluží si zmíněnou již odchylku karikaturistovu, ale nad tímto světem *au dessous* roní pak slzy smíření *sub specie aeternitatis*. Dovoleno jest povýšení smrti na výsměšný, nikdy na humoristický element.

Ironie bývá často původcem karikatury, ale v konečných, račových produktech se vyskytovati nesmí. Neboť ironie a sentimentalita jsou jedno a totéž; správněji řečeno, jest ironie stravující se sentimentalitou.

Pojem dobra a zla v karikatuře neexistuje; sympatií a antipatií karikaturista nemá. Ať jde o scénu politickou nebo rodinnou, nevězí vtip v útoku na jeden ze účastněných táborů, nýbrž v momentním osvětlení a vysvětlení situace jinak dosti komplikované.

K soustrasti, i u diváka, nesmí býti zavdána příčina; přilévá se ukřutnosti, až to nebolí, čili až jest opět zjednána rovnováha.

Dle toho, co zde bylo výše řečeno dalo by se souditi, že v karikatuře není vývojových možností; ve skutečnosti přes to existují; dovoleno-li na uměleckém termometru srovnati neproduktivní, průměrný život s bodem nulovým a schopnost exaltace a imaginace stupňovati nad nulu, vzhůru, dány jsou vývojové možnosti karikatury směrem pod nulu, k střídlivosti a ukřutnosti; s diferenciací prostředků, jež zůstávají vždycky uměleckými a stylovými, nemá to ovšem co činiti. Možnosti variací na jednom zaujatém bodě jsou ovšem nekonečné, jakož ukazuje Daumier stále novými druhy zvířat, cenících a sežírajících se pod vyhořelým nebem; Busch, provádějící stále nová tatramanství na půdě nejhlubší skepse, Heine se stále novými, výtvarně uzákoněnými urážkami.

Tolik o světovém názoru, karikaturu podmiňujícím; o nutné schopnosti typisovati a

generalisovati atd. nebudeme se šířiti, za to nutno jest říci několik slov se stanoviska výtvarného. Dovede-li někdo několika silně podtrženými, vyjádřenými znaky vystihnouti charakter osoby nebo i typu, jež stenografií, ekonomii prostředků a zveličením charakteristických zvláštností působí třeba až komicky, není ještě karikaturistou. Dovedl-li by si tuto schopnost zachovati i pro štětec, mohl by malovati průměrně obstojné portréty. Dovede-li někdo vymýšleti symbolická znázornění bídy, lakoty, války, hříchu, bigotnosti, caesarismu atd., a třeba velice dovedně a vtipně je umí načrtávati, zajisté se uplatní jako aranžér živých obrazů při národních nebo demokratických slavnostech, ale rozhodně ne v karikatuře. (Kupka.) Světový názor výše naznačený musí totiž vězeti netoliko ve zobrazených osobách nebo symbolech, nýbrž také v arabesce, t. j. ve spádu a toku linií, ve vzájemných vztazích linií, v jich zakřivení, zahrocení, vazbě atd.; nejenom v dramatické akciúčastněných figur, nýbrž i valeurů a kontrastů černých a bílých ploch, event. barev. Dobrá karikatura musí mluvit stejně jasně, obrátíme-li ji vzhůru nohama. Schopnost poznati mezi skizzami nebo kresbami karikaturu jest schopností výtvarnické grafologie, t. j. souditi z písma, a v druhé řadě z obsahu.

Nutno jest zmíniti se ještě o fysiologickém účinku karikatury. Smích jím není; smějeme se humoristům, a smíchem se osvobozujeme a usmířujeme. Karikatura jest však, jak již řečeno, intelektuelní vraždou; zvířátko v nás cítí se tímto faktem, jehož skrytost a malé dimense nestraší nebo neuráží, polehťáno, takže vycení zuby. Delší účinek, myslitelný jen u národů nesentimentálních, Angličanů, Američanů nebo snad moderních Němců, byl by chechtotem. Dokonalých reprezentantů karikatury jest málo; všeobecně známi jsou z nejstarších Goya a Daumier, z moderních W. Busch a Heine. Zmiňujeme-li se pouze o nich, děje se tak proto, že skutečně vedle tohoto sousedství ostatní mizí.

Wilhelm Busch, pessimista a skeptik, s rukou geniálního vzletu a šermířské parátnosti. Jeho linie netrhá nebo neotravuje (jako na příkl. barva u Heineho), ale přímo láme vaz. Arciž jeho sféra není široká a arabeska ve větších rozměrech byla by improvisací; ale právě touto ekonomii sil a čistotou prostředků dosahuje v karikatuře klassičnosti. Celé Německo se chechtalo skorem po půl století jeho celkem nečetné produkci; ale když mu u příležitosti jeho osmdesátých narozenin nabízeli místo mezi nejlepšími — Karl Scheffler (jenž se stále ještě bojí Boha) se opřel. „Wilhelm Busch mohl přeletět Daumiera a zamáčknot Th. Th. Heineho . . .“ žaloval. „Jeho vtip trhá bytí“ (zerreißt das Dasein) . . . a — „ . . . v pravé míře Busche snést mohlo by jen velmi silné mužské pokolení . . .“

Th. Th. Heine, dle M. Graefa „novoněmecký naturel, studený až do toho srdce“, v době tohoto výroku (Entwicklungsgeschichte) sentimentální buržoa (návrat ztraceného syna, syčáka, o štědrém večeru, anebo vězeň, dostávající o témže dni hrozinku na chleba od soucitného strážce, cikáni pekoucí mopslíka, jehož majitelka spíná ruce, anebo ironisující linie na jeho kanapíčkách, biedermaierovských kostymech atd. jsou doklady); tedy sentimentální buržoa, jenž svého domácího mopsa (oblíbený symbol) ukrutnostmi na proletářských dětech vycepoval na buldogga, ukázav, v satirickém listě tímto jedině možným způsobem, sociální zvrácenosti své doby. Ukrutnosti na proletářských dětech jsou vlastně rány vedené do nejcitlivějšího místa jeho vlastního, z počátku silně sentimentálního srdce. Ovšem, již i jeho mops měl zuby, a Heine byl, srovnán s ostatními, nejdříve hotov, ale transformace trvala přes zdánlivou nehybnost osm i deset let. Ostrý, vražedný element pítvá jakoby břitvou v nahnívajícím organismu, jenž se po stranách řezu třepí; mnohá arabeska jest rozervaným bojištěm sentimentality a ironie.

Jedním z nejdokonalejších dokladů jest list zde reprodukováný; černá, zmenšená reprodukce ovšem nevystihuje pravého dojmu, v němž ostré, přes to ale vyvážené disharmonii bohaté stupnice ponecháno jest poslední slovo. Skutečně altruistické, v značné míře i sentimentální chápání situace mistrně vyváženo jest objektivním názorem studeného intelektu. Řekli jsme, že kreslířovu srdci ponechána jest funkce výzvědná; tento list jest toho dokladem; v pozdějších kresbách kloní se vážka na stranu intelektu a z posledních karikatur, čisté račy, jest vyloučena citová složka úplně. Již v prvních kresbách staví požadavek plošnosti ilustrace, kdežto Menzel, v ilustraci nejproslulejší předchůdce, užívá elementů plastických a modeluje. Plošný princip, pro naprostý nedostatek moderní tradice, překotnost produkce a nutnost zůstatí srozumitelným a jasným širšímu auditoriu, není vždycky u Heineho naplněn a někdy vypomáhá si způsobem ilustrátora typu Menzlova; ale raději zůstane plochým (na rozdíl od plošnosti, jež jest prostorovou) než by udělal „díru“. Ale přese vše zůstává jeho reorganisace ilustračního umění výtvarným činem, zejména proto, že jeho výtvarný princip jest principem abstrakčním, jež naplňuje přes konkrétnost motivů a moderní životnost typů.

M. Greafe praví, že jedině kreslířské kvality nebyly by učinily z něho velkého umělce; přes to ale není dnes ilustrace tak dobře dnešním požadavkům — (na př. plošnosti) vyhovující. Linie pohybuje se po ploše, čili zachovává stále plošné relace vzhledem k rámci kresby; není možno přes zdánlivou improvizovanost a ležernost — vypustiti, anebo jen zeslabiti, nebo zesílit kteroukoli linii — aby nebyla porušena plošná rovnováha, (a v lepších kresbách i prostorovost) celku.

Na kapitulu o veliké dovednosti technické, jež tvoří při ekonomii prostředků (linie a plochy, nikdy valeuru, tři barev, z nichž jedna jest vždy tiskařskou černí atd.) stále nové nuance, aniž se co opakuje, týden jak týden, není zde místa; za to o modernosti v uměleckém názoru řekneme několik slov: Umění jest takřka zpravidla květem minulosti; více starosti měla by umělci činiti otázka, má-li minulost, než, bude-li míti budoucnost. Rhythmus, očištěný sen, abstraktnost vise, ba i životní zkušenost jsou dědictvím po skutečném životě předků, jehož se umělci dostává setrvačností; dá se proto říci, že umění není nikdy moderní; moderním jest život. Mimo mírný nádech empirový nebo biedermaierovský nevzal Heine od minulosti a tradice nic, jelikož i to brzy zmizelo, lze říci, že nevzal vůbec nic a protloukl se moderním průměrným životem, jehož rytmem tvoří a jež v mezích karikatury povznáší ku stylu i abstrakci, jako pravý self-made man. A přes to nebyla jím porušena kontinuita citění (jako u Busche), nýbrž změněna: analyzujeme-li v jeho arabesce, nalezneme — dětinské srdce člověka z konce 19. století, roztrhané trošku Dostojevským, trošku blagou, trošku altruismem a trošku „příkazem sociální solidarity“; rány ovšem postupem času vypáleny a dnes se nosí jako „Ehrensmiss“. Jeho skepse jest relativní, Buschova absolutní; možno, že budoucnost nezařadí Heinův odkaz do karikatury, nýbrž — nikoli mezi nejvyšší — ale jistě mezi nejčistší dokumenty dobové.

★

Všemu zde řečenému ponecháváme platnost v mezích nadpisem vytčených; objektivnější hledisko ponechává karikatuře platnost také uměleckou — předně jako nezávislého projevu individuality určitého, zde naznačeného světového názoru, jenž se nedá vázati ani předpisovati — pokud ovšem prostředky vyjadřovací zůstávají uměleckými; a za druhé i s hlediska čistě užitého a praktického v uměleckém smyslu — ovšem v určitých obdobích. Sentimentální verše dekadentního básníka, položené v čelo článku, ukazují takové

období, kdy sentimentální element nabývá vrchu a hrozí rozvrátiti nejen stránku formální, ale i jejího tvůrce. V těchto dobách objevuje se ironie jako protijed (příznačno, že u některých individualit se sentimentalitou současně, na př. u Heinr. Heineho, vrstevníka Aug. Frh. v. Platen, jenž má se jmenovcem ze *Simplicissimu* mnoho společného) a vede přímo ke karikatuře, jako očištěnému důsledku.

Ostatně, kritický, ve vlastním nitru ničící pohled, jemuž karikaturista dává výraz formální, zná každý tvořící se umělec; ví, že několikrát bylo mu se „zničiti“ a přeroditi nežli přijal od života nový, kladný názor světový a zformoval jej k novému výrazu krásy. Očistnou tuto práci koná někdy celá doba a karikatura stává se tohoto procesu výrazem. Ovšem jen karikatura dobová, budující na podkladu zprvu passivní pak aktivní skepse (Heine), a nikoli karikatura nečasová, neaktivní, „absolutní“ — a za tuto cenu ovšem klassická (Busch). Šestnáct let jest v Německu *Simplicissimus* při práci a důsledky jeho učení jistě jsme již někde pocítili; u nás karikatury — celkem vzato — není, ačkoliv první předpoklad, vedoucí k výše vytčenému světovému názoru zde jest: nalézáme se ve stadiu, jež, právě proto, že nedovoluje si koketovati s „hvězdami“ a přináší velkou výhodu dokonalého sebepoznání, může vésti k vůli prosaditi se alespoň — v říši „z tohoto světa“.

Altruismus, sentimentalita, soustrast atd. jsou — lze říci — elementy trhající naše srdce, takže získává na objemu; moderní karikatura jeho cary vytahuje na venek, vypaluje je ironií a zatvrzuje je opět k původnímu, normálnímu stavu ve studeném ovzduší intelektu.

Ku konci jest nám upozorniti ještě na velice častý omyl se vyskytující v pojednáváních o karikatuře.

Nehledíme-li k otázce honoráře (v našem případě ovšem podružné) vede umělce ku kresbě karikatur potěšení ze současnosti a záliba v aktualitě. Doby politicky, nebo i jinak vzrušené lákají ovšem kreslíře větší měrou pro hojnost dramatických situací a konfliktů. Jde-li ale o to, aby byly různým způsobem komentovány na př. politické aktuality a otázky dne, odpadá stanovisko „sub specie aeternatis“ prostě z příčin logiky a vkusu, nehledíme-li ani k praktické neproveditelnosti podobného požadavku. Všecky důsledky z tohoto popření pojmu věčnosti (jak byl na počátku vyložen) snažili jsme se objasniti touto statí. Neděje se tedy odchylka od běžného způsobu vidění směrem k tak zvané šerednosti a akcentování pojmu „smrti“ (co pojmu nejhlubší skepse) z perversního potěšení, nýbrž z logické nutnosti, ostatně tak přirozené, že v satirickém listě nikterak nápadnou není. Tolik ke zmíněnému omylu.

A opět bylo by lze namítnouti, že velká většina karikaturistů pracuje také s vyloučením zmíněného pojmu, a přece, že nelze nazvati jich produkty uměleckou karikaturou. Nic není pravdivějšího; ale přes to, že opravdu v těchto karikaturách pojmu věčnosti není, není viděti, že by byl z nich zmíněný pojem kdy vyloučen, nechťsi i dříve, než kreslíř vzal tužku do ruky. Z této příčiny nelze na př. ani jinak velice dobrému Gulbraussonovi přiřknouti místo vedle Heineho a tím méně ovšem vedle Daumiera, u něhož jest pro pathetičnost výrazu tato naposledy vytčená okolnost nejnápadnější.

V. Štěpán: Prostředky hudební formy.

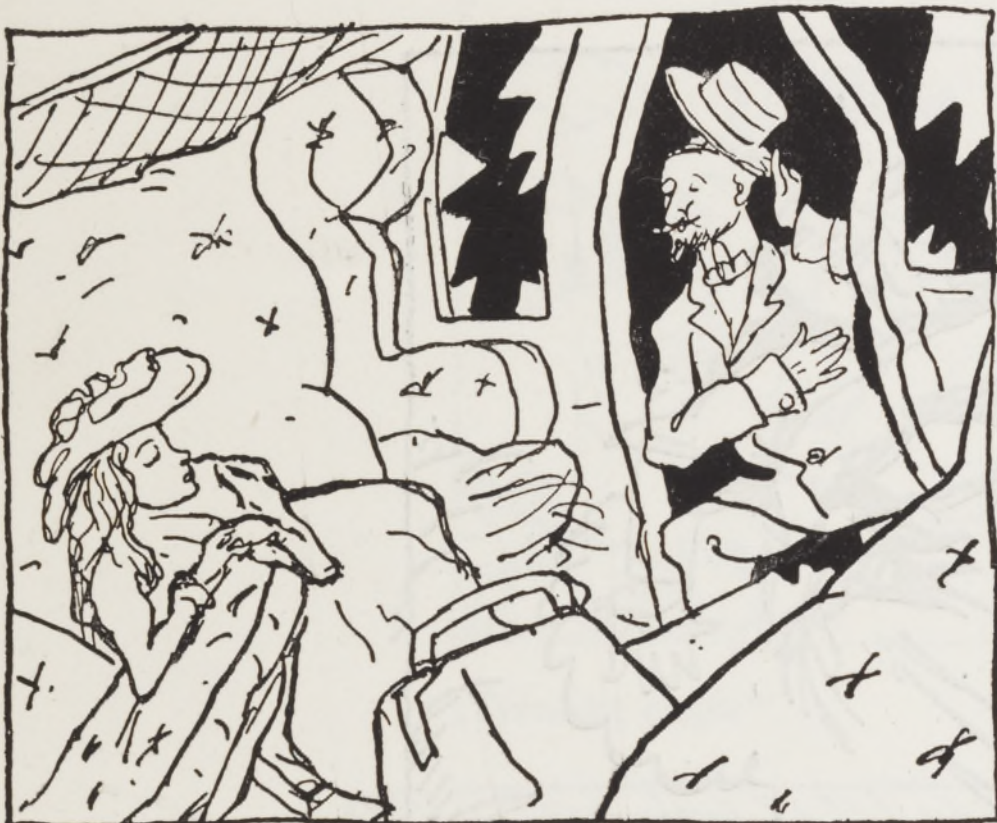
Slovo „forma“ má v hudební vědě dvojí určitý smysl. V esthetice užívá se ho pro označení všeho, co při hudebním díle vnímá sluchový orgán, tedy celé zvukové existence; v theorii je jeho význam užší, značí pouze stavbu díla, jeho členění, a způsob, jímž jsou

části semknuty v jednotu. Taková různost zavinuje mnoho nedorozumění; neboť lze často haněti „formu“, vytknouti, že soudržnost dílů je nepatrná, úměrnost v časovém trvání není zachována, že jiné výrazové prostředky, jež mohou podporovati působení uvedených dvou hlavních, působí spíše proti nim, a přece *esthetická* forma, při níž souřadně vedle architektury stojí melodická invence, pestrost a logika harmonických spojů i rozmanitost rytmiky, může míti v těchto prvcích tak značná plus, že převáží jeden nedostatek. Pro takové proměňování absolutních kritérií v relativní je nutno předem určití pojem. Mluví-li zde o formě, myslím vždy vnitřní rytmus, ovládající skladbu, sled velikých thesů i arsů, hudební architekturu.

Snaha, vyjádřiti vnitřním spojením, nejenom časovou nepřetržitostí, souvislost nějakého hudebního celku, objevuje se, třeba v primitivní podobě, již v církevních hymnách a sekvencích z prvních století po Kr. Při těchto pokusech, stejně jako na nejvyšším stupni formové raffinovanosti, jsou jediné dva prostředky, které umožňují, aby postupující tónový proud nestal se jen libovolným zvukovým vyplněním určité doby: opakování a změna. Tato dovoluje vzájemné spojování různých myšlenek, ono klade hráz vývinu, jenž by jinak musil býti buď nekonečným nebo neukončeným. Mezi oběma jest množství odstínů; moderní kompoziční technika zná motivické obměny tak vzdáleně odvozené, že zaujímají asi arithmetický střed obou krajností; ale v ohromné většině případů lze redukovati schema každého díla na střídavé působení odstředivé a dostředivé síly, na sledování zákonů kontrastu i návratu. Poněvadž melodie, rytmus, harmonie, síla a barva zvuku jsou hlavní pomůcky, jež skladateli dává fyzikální povaha jeho materiálu (tónu), může být rozčlenění docíleno pouze změnou nebo opakovaným užitím některého z vyjmenovaných prostředků. Při tom poznáme však brzy, že jejich tvárná síla je rozličné intensity, že vychází z jiných předpokladů, působí různým směrem, a že skladatelé také nesterpně — i v mnohosti i ve způsobu užití — jimi pracují. Na předním místě je melodie. Její moc ovládati seskupením tónů, častěji se vracejícím, nějaký celek, a vtisknouti mu určitý charakter, poznala se velmi časně, a v prvních pokusech o polyfonii, o vytvoření složitějšího útvaru nežli bylo obvyklé jednohlasé deklamování církevního textu, shledáváme se také s prvním pokusem o vyzkoušení tvárné moci melodie. Je to kanon, v němž melos jednoho hlasu, neukázněné a neznalé ještě své vnitřní logiky, se přenáší v určité vzdálenosti, půltaktu, celého taktu, i více, mechanicky do hlasu druhého, a třeba dále do třetího, čtvrtého atd. Soudržnost je tu minimální, neboť princip opakování jest užit jen v malých časových distancích, kdežto jinak je skladba ještě tvořena postupným přiřazováním nových myšlenek. Značně výše v kategorii kontrapunktických forem stojí fuga; v ní je jiný způsob, jímž lze užití melodického prvku, přísnější a účinnější. Nekonečná linie melodického dění je tu omezena, její úsek je autorem určen za osu, kolem níž se pak otáčí vše, co v průběhu práce vznikne. Charakteristická vlastnost motivu na tomto stupni je jeho pevnost, jež nedovoluje užití ho jinak nežli v úplnosti. Pružnost jeho intervallů je při tom dosti značná, připouští obrát, stejně absolutní rytmická hodnota jeho tónů, neboť je možno její zvětšení i zmenšení, ale vždy musí motiv býti citován celý. Obměny, jimž může býti podroben, patří do oblasti variace, jež zabírá vše, co leží mezi doslovnou repeticí a úplnou změnou. Teprve dnes se její hranice tak rozšířily. V 18. století je jimi určen hodně úzký prostor figurace, vybudované kolem daného schématu, nebo ony mechanické proměny, užití v polyfonní práci. Avšak charakteristická variace a některé novější prostředky uvolnily přísnost a umožnily jíti v odvozování daleko za onu mez, kde sluch při prvním vnímání poznává ještě vzájemný vztah. Přesným citátem

thematu, jeho variací a neodvislými mezihrami buduje tedy fuga svou architekturu melodickou. Zatím co v ní dospívá polyfonie nejsoustředěnějšího splnění svých formových možností, tvoří si homofonní styl jiné útvary, jež jsou pak půdou, z níž vyrůstá hudba 19. stol. Je to předně periodicitá, detailní stavba melodie, poznání souměrnosti, která řadí takty lehké a těžké, skládá z nich dvoutaktí a z těch opět dle obdoby předvětí a závětí čtyřtaktové korrelativní úryvky, jež tvoří dohromady základ melodické symetrie, a pro průměrného dnešního posluchače hlavní kritérium melodiky vůbec, osmitaktovou periodu. Postup k vyšší jednotce formové mohl se pak díti jednak pouhým přidáním nové, rovněž zaokrouhlené myšlenky (dvoudílná forma), nebo užitím obou známých principů, nejprve periodou novou, pak opakováním prvé (třídílnost), nebo konečně seskupením několika neodvislých melodií, při čemž stále znovu se vracející prvá má úlohu pojítka (rondo). Mannheimská škola přinesla v pol. 18. stol. poslední novum, thematickou práci. Základ její je variace, ne však celého thematu, nýbrž pouze jeho částí, z nichž se vyvinují třeba i periodické útvary nové. Sonatová forma, pro niž je střední díl, provedení, význačným, je v plném rozsahu uskutečnitelnou teprve teď, když volba motivu není již omezena požadavkem krátkosti, jako tomu bylo u fugy, a zároveň delší themata nemusí býti těžkopádně citována v celku. Nejjednodušší způsob je, že některý zlomek přenáší se na rozličné harmonie a vytvoří se z něho sekvence; vývojem dospěli jsme však dnes již tak daleko, že stačí postřehnouti stejný směr melodického postupu, shodu charakteristického intervallu, abychom poznali melodické odvození. Jen takovou složitostí je možná monothematická některých moderních skladeb, jež by jinak se nevyhnula jednotvárnosti. V dnešní hudbě vidíme na jedné straně, jak tvárná síla melodie je vyhnána na nejvyšší vrchol, jak sled několika tónů je tmelem, držícím několikavětou skladbu, na druhé však úplnou negaci, přesvědčení, že možnosti, jež na tomto poli byly, jsou vyčerpány minulými generacemi, a že nám nezbyvá nežli hledati jiný materiál, jímž bychom vyjádřili soudržnost skladby.

Nejprve naskytá se tu druhá pomůcka, již i všechno starší umění užívá, jakmile jeho prostředky jen poněkud se komplikují: harmonie. Ve starší polyfonní hudbě nevyvinula se harmonická logika ve formový princip, za to v homofonii je častý zjev, že nový díl nastupuje též v nové tonině. Podkladem této praxe je poznání, že sluch má schopnost seskupiti si příbuzné harmonie kolem určitého centra, a akcentujeme-li na počátku skladby dosti důrazně existenci nějakého takového středu, tonality, vstoupíme-li posluchači dojem, že určitý trojzvuk musí považovati za tonický, redukuje si pak sluch sám harmonie ostatních stupňů na funkce onoho základního, pokud vůbec může. A když skladatel náhlou nebo pozvolnou modulací zruší ono centrum a vztyčí na jeho místě jiné, podporuje taková změna velmi silně dojem nového, jež třeba máme z nástupu kontrastující melodie. Sčítací poměr, v němž jsou v tomto případě harmonie a melodie, může se však proměnit v odečítací, dáme-li působiti jen jediné z nich. Ve skladbách vybudovaných z jediného motivu není možno docíliti nutného kontrastu melodikou, alespoň ve starší době ne, kdy melodické proměny jsou poměrně nepatrné. Tu harmonie sama vlastní silou určuje meze jednotlivých dílů. Naopak zase hlavně v počátcích sonatové formy nedovede často skladatel z materiálu daného prvou frází vytvořiti celý díl, jemuž ale přece chce dáti úměrné trvání. Tu je obecný zjev, že k vstupnímu thematu se přidruží druhé, avšak stejné tonality, takže různost v jednom oboru je tu částečně rušena stejností druhého. Vedle pozitivní stránky má však forma v harmonii k dispozici i negativní; není vždy nutno určovati s naprostou jistotou základ, jenž má být uznán prvním stupněm toniny. Je možno buď rychlé



Th. Th. Heine: Karikatury, „Simplicissimus“.



„Tráva“

„Šibeničky“ 1906.



„Tyrolské elegie“

„Nová Edice“ 1910.

Zd. Kratochvíl: Ilustrace.



„Tyrolské elegie“

„Nová Edice“ 1910.



Fragment kresby 1911.

Zd. Kratochvíl

Illustrace.



Na zvráceném sloupu v krajině římské viděl jsem jednou seděti pasáčka a hráti na nějaký nástroj; a také dívku, která ležíc naslouchala té hudbě a zdála se býti jeho milenkou. — „Quale musica“!, zvolal jsem, abych s ní navázal rozhovor; avšak ona, stáhnuvši koutky úst, pravila, ta hudba sama v sobě že by nestála za to, odejít z kuchyně, ale: „dnes Vittore zase připadl na novou nuanci. A nová nuance v jeho hudbě znamená příchod nové nuance v jeho lásce. Zní-li jeho hra laškovně, dává mně rozpustilé hubičky; zní-li velebně, líbá mne na čele; zní-li jakoby neznala světa ni vlasti, obyčejně mne bije. Ale vždycky se mi zdá, že právě libánky slavívá se svou Musou; to, co připadne na mne, bývá jakoby z druhé ruky. — Čert vezmi ten nástroj!“

Zd. Kratochvíl

Illustrace s textem.



„Žižkovy kosti“

Leták „Nové Edice“ 1911.



„Herrmann Bahr a Jaroslav Kvapil“

Leták „Nové Edice“ 1910.

Zd. Kratochvíl: Karikatury z Letáků, „Nová Edice“ 1910 a 1911.



Mikuláš Aleš

Kresba.



Mikuláš Aleš

Kresba.

Storchův
zpěvní
věnec



NAKLADATEL
RUDOLF STORCH kněhkupec
v Karlíně.

střídání tonality, jež sotva dovoluje, aby některý trojzvuk upevnil svou převahu, nebo kolísání, užití jen takových sledů harmonických, jež dovolují výklad několikerý. Prvého prostředku užívá hudba starší zvláště tam, kde chce zdůraznit detailní práci na rozdíl od freškových ploch, jímž podkládá určitou tonalitu; tedy hlavně v provedení, středním díle sonatové formy. Moderní hudba, jejíž harmonie se uvolněním dissonance tak komplikovala, že je někdy sotva možno aplikovati její složité výtvary na pouhé dur a moll, obrátila poměr a spokojuje se při větším rozměru díla nelomenou barvou jedné toniny pouze tam, kde vědomě chce vyjádřit jednoduchost a naivitu. Zákon tonality není ještě theoreticky zrušen, jen nejsmělejší pozorovatelé (A. Schönberg) dovolují si to prorokovati; skladatelé většinou se jím řídí, ovšem v hodně uvolněné formulaci. Ale že nekonečné pásmo modulací Regerových nelze už často převést na funkce jedné toniny ani v detailu ani v nejširších mezích působnosti, je jisto. Mnohostrannost akordů (současná příslušnost k více toninám) zvětšila se nesmírně tvořením nových souzvuků, dříve neužívaných, a tím otřesena ještě více autorita jediné toniny. I této negace harmonické jasnosti užívá se někdy tam, kde právě neurčitý, kolísavý dojem má být vyvolán. V celku je dnes moc harmonie oslabena snad nejvíce. Klesla jednak společně s umenšením autority melodické, jednak ji učinil illusorní výboj modernistů, kteří právě na tomto poli zašli nejdále. V tom má na příklad Schönberg jistě pravdu, že u mnohých komposicí je snaha po ukončení v počáteční tonině zbytečným přežitkem staré praxe, jež naprosto neodpovídá neustálenosti harmonické v průběhu skladby. — Avšak princip melodický a harmonický jsou jediné dva, z nichž dosud forma je odvozována! V žádné komposiční nauce nenalezneme kromě nepatrných poznámek vysvětlení formu jinak, nežli prostřednictvím motivu a tonality. A přece někteří zříkají se více či méně obojího, aniž by se chtěli vyhnouti samozřejmému požadavku vnitřní souvislosti! Tu nezbyvá, nežli překročit hráz, stavěnou tradicí, a hledati, může-li hudební dílo dojít k jasnému a přehlednému rozčlenění také jinými cestami, nežli dvěma dosud známými.

(Dokončení příště.)

V. V. Štech: Mikuláš Aleš.

Jsme dnes tak obklopeni, ba proniknutí Alešovým uměním, že pro jeho stránku národní a kulturní jen stěží dovedeme vysvětliti a zařaditi výtvarnou podstatu jeho formy. Neboť jeho nynější forma je, při vší své popularitě, jakýmsi anachronismem ostře odlišeným od našeho dnešního umění, a teprve sledujeme-li ji k jejím počátkům, dovedeme zjistiti její příčinnou a vývojovou souvislost s tendencemi našeho výtvarnictví.

Sledujeme-li proud českého umění v devatenáctém století a hledáme jeho ideovou výslednici, vidíme ji v jeho postupujícím znacionalisování. Kolem roku 1800 je Praha umělecky úplně závislá na Vídni, ba je vnějšně skutečnou kulturní provincií německou. Národní vědomí projevuje se nejprve v empirové nazarénské formě jenom historickým nebo alegorickým sujetem, a teprve v souladu se sílením politického uvědomování a soustavného znacionalisování našeho života pokouší se odlišené národní vědomí změnit také formální, z Německa přejaté, prostředky výrazové. Zápas, pronikání a střídání cizích vlivů tvoří základ naší výtvarné historie devatenáctého století, jak Vídeň je zaměněna Düsseldorfem, Mnichovem, Brusselem, Paříží, Barbizonem a jak všechny tyto pravdy potkává v Praze stále živá touha stvořiti národní umění, typ, děj, krajinu, vyjádřiti jednolitou formou náš obsah. Pozorujeme-li tyto snahy, vidíme jejich nejplnější rozvíti a úspěch v generaci Národního Divadla, ve jménech Nerudy, Smetany, Myslbeka a Aleše. Ti stvořili poprvé po

předcházejících geniálních rozběhů a osamělých pokusech celou českou vlnu, zkodifikovali umělecky životní tendence národa, dali naší chudé tradici první klassiky.

Také Mikuláš Aleš stojí formálně na cizím základu. Z jeho olejů mluví německá romantika a německé historické malířství, Pettenkoffen, Makart, Matějka, Brožík, z jeho starých kreseb nazarénská linie, ze které tvořil, zbarviv ji a prohloubiv, u nás již Josef Manes. Ale v romantickém útoku a kypění ozývá se již osobní pud k velikosti, monumentalitě a pohybu. Mluví se u Aleše vždy o ideové příbuznosti s Manesem, ale tu nutno omeziti poukazem, že Manesovi se nedostávalo toho velikého rysu, že jeho umění je ve svých kořenech vždy příliš kultivovaně rokokové, intimní, ba městské a měšťanské, kdežto Aleš přinesl si do umění již z venkova silný vztah k půdě, přírodní venkovanství, jež zabarvuje jeho formu čímsi pudovým a nepostižitelně lidovým. V tom pochopujeme umělce, zdůrazňuje-li tolik a často vliv svého zvěčnělého bratra jakožto nejsilnější, neboť z jeho několika zachovaných kreseb mluví jasně onen ornamentální názor na přírodu vlastní umění Alešovu jako každému umění lidovému.

V pracích mladého Aleše ustupuje na čas tato stránka romantickému titanství, kterým ztéká vrcholná themata naší ikonografie. Touží po velkých cyklech, které by obsáhly národní minulost a allegorisovaly apotheosami její význačné chvíle. Cyklus Vlasti je vyvrcholením, jednotným a plným, této ohnivé potřeby pohybu a děje, monumentálních úloh a látek. Dnes jsou bohužel nepřístupny první náčrty Vlasti, jimiž Aleš soutěžil, proto nemůžeme přesně zjistiti rozsah vlivu, jakým působila naň italská cesta r. 1879, kde nejvíce obdivoval fresky Ghirlandajovy a Michelangelovy, snad i Rafaelovy, ale jistě nebylo konečné provádění kartonů s modely bez vlivu na uzrání a hotovější rozvinutí formy dosud nejisté a neklidné. Ukazuje to dobře vývoj komposice Žalova.

V nejlepších listech Vlasti, v Boji se saní, Domažlicku, Otavě, Žalovu vypjal se umělec na vrchol vůbec dostupný tehdejšímu českému umění. Z vyrovnané klassicistické krásy tvarové, z ušlechtilé, trochu neosobní typisace soudobého malířství, vytvořil soustředěný a sesílený děj, pohnutý, však jednotný a plný v osobách i krajině, srostlý v celek monumentální dekorace. Týž pathos linie a touž výraznost tvarů mají z pozdějších prací jen ještě „Živly“ — ba druhdy (Požár praerie) jsou, snad proto, že menšího měřítká, ještě silnější v životnosti kresby kypící tvarem, prostorové a výmluvné. Zde vidíme soustředění a vzepnutí umělecké vůle k vytvoření děje z postav oproštěných, povýšených na výši typu.

Toť vlastnost, již nutno u Aleše vytknouti. První stvořil českému umění typ, zkodifikoval výtvarně předešlé pokusy v národní představu bohatýra, venkova a jeho lidí, osob dějinných. Porovnejme s „Vlastí“ nejzralejší dílo Manesovo „Orloj“ — při vši dokonalé stavbě a kultivované formě je trochu genrem, idylou, nikoliv bezejmenným dějem, jímž jsou některé kartony Vlasti a některé listy Živlů, nad to pádnější a vášnivější ve výrazu.

Jdeme-li dále Alešovým dílem, ukazuje v následujících letech jakýsi přelom nebo aspoň obrát cesty. Jakoby se z něho znenáhla vytrácela vůle vyjít za sebe až k ideální monumentální dekoraci, překonati sebe vášnivým zápasem o živý děj v pohybu, neboť umělec stává se vypravovatelem, epickým líčitelem minulosti. Místo ideálních alegorií tvoří nyní vzpomínkové obrazy zidealisované minulosti. Je to glorifikace minulého venkova, zušlechtěného a ztypisovaného, tak jej známe ze Smetanovy Prodané nevěsty nebo Erbenovy Kytice, glorifikace naší minulosti viděné skly historického románu a současných ideálů. Umělec uvolňuje komposici, zmenšuje měřítko postav, jež nyní více splývají se svojí přírodou, rozkládá děj na volný tok výjevů vypravovaných s humorem nebo smutkem, nikdy však

lhostejně a bez zaujetí. Pomalu vyrůstá z Alešova pera celý uzavřený svět, v němž žijí všechny postavy národního nebe, jeho světci a démoni, poutní místa a svatyně, všechny výjevy drahé českému srdci.

Při tom proměňuje Aleš povlovně svoji formu, činí ji přirozenější a lehčí. Na místo tvarové modelace (z obrazů odvozené) čarou a stínem staví výhradně čáru, do níž převádí všechny objemy. Během času jeho čára se jemní a ostří, prohýbá, stává plastičtější a barevnější, lehčí a přirozenější, je už až čistým tvarovým písmem. Tato linie není nikdy prázdnou, chytí vždy sám životní nerv nebo konstruktivní podstata tvaru. Metodu ukazují nejlépe náčrty vzniklé ve chvílích nejbezprostřednějších bez jakýchkoliv formálních rozmyslů. V letmých črtách Beduinů zachytil umělec večer vzpomínku produkce, kterou ve dne viděl (as r. 1896). Jezdec a kůň nejsou rozlišení, rostou ze zmatených uzlů čar, jež jsou jakýmsi nabitými bateriemi síly, a odtud se rozvíjejí jednotlivé křivky do všech končetin pohybujícího se tvora. Obličej, šat, ba tělo samo je mu lhostejné, místo nohy ujíždí jenom klikatá linie jako vymrštěná kovová spirála pohybu. Z tohoto základního cítění životního pohybu vyvinuje potom člověka, z něho vytvoří i kraj, zjednodušený a přece celý ve zlomku a nápodobě. Proto má, jako nikdo v českém umění, takovou schopnost ovládnouti celý zástup, vzrušený dav, bitvu, proto kreslí tak dokonale koně.

V umělcově zápisníku z italské cesty je několik tužkových poznámek dle Michelangela a Ghirlandaja a pár genrů; pak mosaika v S. Clemente, cosmátský trůn v S. Lorenzo, rytíři Orcagnovi, šavle z Ambrasu a hojnost pozorování heraldických. Zaznamenává si znaky a štíty, popisuje barvy gondolových kúlů v Benátkách, zajímá se vážně o pořadí barev, podrobnou správnost částí zbroje, popisu znaků. Má doma celou jím kreslenou knihu znaků, jak je z nejrůznějších pramenů nasbíral, a víme od Al. Jirásky, jak pátral v mládí po přesném lidovém ornamentu. Postavme tento živý zájem (stejně silný je také Alešův interest přírodopisný) proti umělcově lhostejnosti k soudobému umění, a vidíme, jak v této heraldické zvědavosti a archeologické důkladnosti projevuje se hluboký základní niterný sklon. Pak zjistíme na mnohém umělcově akvarelu, dekorativní komposici, jak volba a kladení a celé podání barev vycházejí z tohoto heraldického smyslu. Pak vidíme lépe do kořenů jeho ornamentu odvozeného z prvků renaissančních a rokokových, jak živě a smyslně v něm cítí, jak je mu skutečným organismem, nikoli dekorací, a jak se mu nyní, když dosáhl formální dokonalosti a ryzosti, mění v ornament každý tvar, člověk či živočich, krajina nebo písmo, a jak nyní píše už čistým citem a ze vzpomínek a zkušeností celého života listy písní, říkadel, výstřihy krajin, ornamenty. Že nestala se při tomto sklonu jeho práce pouhou plošnou dekorací, že jeho linie nikdy neodumřela, bránil onen tuhý základ a schopnost jímati život a pohyb v samých jejich střediskách.

Nyní ocitá se Aleš nejdále od současnosti a nejdále od umění z něhož vznikla Vlast, za to snad nejbližší svému dětství a svému venkovu (a celá jeho tvorba vyhlíží pak jako stále vzpomínání na venkovskou mladost) je prostým a jen a jen životným. Je bez generace, protože se stal přírodní silou a kulturní mocí, bez formálních tendencí. Protože jeho forma je uzavřená a dokonalá toutéž krásou, jakou má lidové umění. Nevíme, jaké mocnosti utlumily touhu mladých jeho let po monumentalitě a velikých dějích, co působilo vnitřně, že nevytvořil cyklů, o nichž snil, ale vidíme, jak všechn ten vzmach proměnil se v čistou tvůrčí hru, takovou, z jaké vznikala národní píseň nebo lidový ornament.

Jako jsou u lidového umění subjektivní bolesti, žaly a radosti skryty v anonymním výtvoru, tak i u Aleše mizí na konec umělec ve svém díle. Jeho prvky a kořeny jsou nám

takřka nepochopitelný, a jistě nelze je analysovat přísně výtvarně, a mluvíte-li s umělcem, vidíte jej pracovat, zůstává jeho práce stále záhadou svou bezprostředností a upřímností. Mluví zde genius lidu, nečasová národní síla, a jednou budeme s úžasem vzpomínat, že viděli jsme ji takto z blízka, že tak těsně mezi námi se projevoval národ.

K r o n i k a a p o z n á m k y

O tragické passivitě.

(Ke Corneillovu Polyeuktovi.)

Překladatel Otokar Fischer dotýká se v úvodu k tomuto krásnému překladu zajímavé otázky trpitelů jakožto tragických hrdin. Tento problém jest příliš zajímavý, než bychom jej nechali přejít bez několika poznámek, které v nás vyvolal.

Všechny důvody, proč hrdina dramatu, jenž jest postaven pro svou stránku trpnou, nezdává se zpravidla dosti tragickým, jest možno shrnouti v jediný: tragika pádu heroova jest totiž měřena intenzitou odporu, který hrdina klade t. zv. dramatickým osudovým silám konečně jej překonávajícím. Je-li však hrdina trpítelem, tedy povahou převážně passivní vůči všemu vnějšímu působení, jest tento odpor minimální nebo žádný, odpadá tedy nejhmatatelnější míra pro hrdinovu životní velikost a oprávněnost, jejíž podlehnutí vzbuzuje dojmy tragické. Ovšem tato míra pro tragičnost jest jistě příliš vnější, scenická, než aby snesla tíhu důvodů, které ji vyvracejí a mluví pro stejnoprávnost aktivity nebo passivity hrdin: Na př., že není žádný normál pro passivitu a aktivitu. Ale jsou i vnitřní důvody, dotýkající se až filosofické podstaty dramatu: Passivita jest stejně proviněním proti osudovému řádu, jest stejně výšinem z rovnováhy a harmonie světové, který může býti odčiněn jen pádem hrdiny jako kterýkoliv aktivně tragický čin. Intensita trpění může býti stejně hodnotna jako intensita jednání. Dramatické napětí mezi podléhající a vzdávající se silou trpnou a silou osu-

dovou může vzbudit stejně velkou citovou integraci, zmnožení lidského v divákovi, katharsi, jako vzbudí spor v případech aktivní tragiky. Dokonce vzdálenost obou těchto působících sil podmiňuje sice méně dynamické ale za to rozlehlejší dramatické rozpietí než v tragice prvního druhu.

Ovšem na trpnou povahu jest nutno pohlížeti jinak než jako na povahu pouze negující. Passivní charakter, trpítel, mučedník (na př. Polyeuktos) projevuje svou životní oprávněnost tím, že se stává individualitou, vyjimečnou a vynikající postavou ve svém okolí, stavící se proti jeho řádům; tak projevuje silně vystupňovaný moment vůle v celém svém konání, a ztroskotává konečně, když jeho vůle naráží na nepřekonatelné překážky, nebo nestačí již, aby překážky překonala. Od tohoto okamžiku projevuje se životní síla passivního hrdiny tím, jak snáší svoje utrpení. Místo akce na venek vystupuje zde akce dovnitř, ovládání a svládnutí všeho vnitřního dění, citů, náklonností, pudů, vůbec veškerá akce ve sféře volní. (Hebbel: Ist das Leiden selbst nur ein nach innen gekehrtes Handeln!) Pád hrdinův pak vzniká jako následek jím vyvolané akce za účastenství jeho vlastní vůle. Tedy asi základní rozdíl mezi oběma povahami jest ten, že aktivní hrdina čin vyvolá, ale působí pak proti katastrofě, jemu hrozící, aby ji odvrátil nebo umenšil, kdežto passivní hrdina působí na sebe, aby jej katastrofa zastihla silnějšího a odhodlaného. Obojí jest stejně dramatické a lidsky důstojné.

Otázka této tragiky zasluhuje zvláště u nás

častějšího uvažování, protože, jak lze pozorovati, pokus o pasivní charakter vyskytuje se v dramatické literatuře domácí často (Posel, Hus). Rovněž můžeme mluvit téměř o jeho pravidelné přítomnosti ve slovanských literaturách (Pisemskij, Čechov), zvláště tam, kde se zabývají náboženským problémem (Vláda tmy). Vysvětlení tohoto zjevu jest ovšem záležitostí sociologie, nám pouze šlo o to, abychom zhruba naznačili jeho dramatickou možnost nebo oprávněnost.

Frant. Langer.

Vilém Mrštík.

(Několik poznámek.)

Význam Viléma Mrštíka jest dnes jasnější, než by bylo lze předpokládati u autora poměrně tak záhy zemřelého a tak mnohostranného. Přes veškeru pestrost jeho zájmů a rozmanitost jeho hesel můžeme dnes už zcela jasně přehlédnouti jeho dílo. Neboť Mrštík byl v jádře jednoduchý, nesložený člověk. Všechny otázky, které ho kdy zaujaly, všechny úkoly, které kdy na se vzal, zdály se mu býti jen otázkou odvahy, osobního nadšení a ráznosti, mnohem méně však metody, logiky a obzíravosti. Znal jen subjektivní nesnáze. Na této cestě viděl tedy jen cíle dohledné — třeba daleké, cesta k nim dlouhá, ale přece jen cesta. Jeho široký zájem současně obepínal literaturu, výtvarné umění, jevy společenského a politického života, a všude nalézal několik hesel, která — zdálo se mu — byla bezpečnými ukazateli cesty. Pro něho nebylo mučivých principiálních problémů, jeho skepse nikdy nezasahovala kořeny jevů. Co na tom, že čtenář poněkud nedůvěřivý a kritický často narážel na nejasnosti a rozpory? Dva díly sebraných jeho studií a propagačních článků (Moje sny. Pia desideria) při soustavném pročtení názorně to ukazují. Mrštík na př. často a s nadšením psal o výtvarném umění, ale těžko by bylo sestaviti jeho umělecké snahy v jasný systém. Vedle Aleše propagoval Sochora, vedle Úprky

i Bartoňka. — Kdysi před lety vyslovil čtyři základní postuláty, jimž obraz má vyhovovati: síla, originalita, život a pravda. V tom jest celý Mrštík! Neboť co jest síla, co originalita, jaký život a jaká pravda? Po tom se Mrštík neptal; sůžil si celý problém na těchto čtvero hesel a jimi se plně uspokojil.

Stejně zmatky nacházíme i v ostatních oborech jeho činnosti. Mrštík mnohé své snahy založil na přesvědčení o povahové a kulturní zachovalosti moravského života oproti Čechům — marno však pátrati, jak v jeho theoretických úvahách, tak i v jeho belletrii poblížší a přesvědčivé analýze tohoto názoru. Dokonce tam, kde tuto thesi učinil pramenem románové dynamiky (Santa Lucia), jest co nejchaotičtější a nej povrchnější. Jiří Jordán, typ moravského studenta, žíví v sobě svůj veliký sen o Praze a jejím životě. Praha ho zklame — ne ve své podstatě, ale tím, že nenašla pro chudého, nesmělého studenta hmotné podpory. Autorova metoda však připouští opět řadu námitek. Jest Jordánův mátožný, bezobsažný sen specificky moravským znakem? A pak: jak kausálně souvisí tíseň Jordánova s celou Prahou?

Těmito příklady jest, myslím, jasně naznačen charakter Mrštíkových ideí a hesel. Literárně — kromě činnosti překladatelské — spočívá význam Mrštíkův jinde. Vyšed ze zolovského naturalismu, nepřevzal jeho útočnosti a kvasivědecké hloubavosti. Mrštíkův vrozený sensualismus a jeho často a často připomínaný temperament směřovaly jinam. Téměř ve všech (a to v nejlepších) svých drobných prosách i ve svých rozsáhlých románech zabývá se co nejméně člověkem a lidskou společností. Několik málo postav, spíše schemat než charakterů, bez hloubky a vývoje, zalidňují jeho práce. Oč autoru vždy především šlo, byla nálada. Nálada vnější, hmotná, přírodní. Zdá se, jakoby byl vymýšlel své chudoučké děje jen proto, aby mohl uplatniti svoje pozorovací (a popisné) schopnosti. Optimisticky se tomu říkalo „vi-

suelní talent“, ač se necítilo, že v tom jest literárně naprostý odsudek. Psychologická analýsa (pochopitelná z daných předpokladů), nahražována mrtvým, statickým popisem vnějšího okolí, přírody, jejích nejdrobnějších detailů, atmosférických změn a p. Nic na věci neměnilo, že někdy přírodu lesů, polí a luk zaměnil na př. Prahou a její pitoreskností. Ne nadarmo nazval ji kdesi „povltavskou přírodou“. Bylo-li u nás potřeba přivést samoučelnou, neorganickou „přírodní líceň“ ad absurdum, stalo se tak dílem Mrštíkovým.

Trvalou zásluhou Mrštíkovou zůstane jeho systematické uvádění a překládání ruské literatury; také jeho podnět na záchranu starobylého charakteru Prahy přináší v mladé generaci definitivní výsledky. Jan Thon.

Plastická výzdoba nové radnice.

Z plastické výzdoby nové radnice mohou v seriosní umělecké kritice padati v úvahu pouze plastiky Mařatkovy. Tento mladý, vysoce nadaný sochař, jehož zvláště malé skizy nechaly nám změřiti hloubku, solidnost a čistotu plastické schopnosti, neměl v dílech, zdobících novou radnici, dostatečného štěstí a spolehlivé jistoty. Vinna je snad dosud Mařatkovi nesvědčící rozměrnost, neintimnost a nepřírozené umístění, zaviněné ovšem architektem. K těmto zevnějším příčinám, zabraňujícím plnosti a volnosti projevu, druží se však jakási vnitřní přerodná krise, jež je na Mařatkovi v posledním období patrna. Mařatka usiluje proti dřívějším bohatým, rušným a spíše intimnějším pracím, plným světelných a vibračních kontrastů, o vnitřní formové umírnění, celkové zjednodušení a ztišení, o plošnější a mohutnější výraz plastického povrchu. Tato nová tendence, tak protichůdná jeho dřívější snaze, nemůže se přirozeně vykáhati konečným a bezomylným výsledkem ani v nynější sochařské výzdobě nové radnice. Podobná vnitřní krise, nutná

v každém uměleckém vývoji, nepřipouští definitivního úsudku a jest nutno vyčkati, zda jest u Mařatky momentem nedokončeného zrání a ujasňování, či zda jej svede k osudným omylům a záměnám. Neboť na této cestě není nic snazšího, zároveň však vražednějšího než zaměnit si požadavek po klidném, mírném a jednoduchém za bezformový, mrtvý a fádní výraz, monumentální předpoklad za prázdné, nafouklé, těžké a hmotné vzezření.

O ostatní plastické výzdobě nové radnice je nutno na tomto místě pomlčeti, poněvadž celková její úroveň vymyká se jakémukoliv kritickému rozboru. Tato plastická výroba svou zjevnou šablonovitostí, tupou a bezútešnou formou noří se sama pod hladinu sebe menšího uměleckého úmyslu a formové jakosti. Jestliže však přes to dotkneme se zde Suchardovy plastické výzdoby, činíme tak jedině z nutnosti protestovat a varovat.

Kdežto každá podobná plastika rázu a kvality Suchardovy ničím nezastírá a nemaskuje svou vnitřní formovou chudobu a podává se i laikům ve své nemohoucnosti nahá, užívá Sucharda nejnemožnějších pozlátek, útočí na banální citovost divákovu a svou formovou omezenost hledí zaretušovat a zalépit všelikou náhražkou. A v tom jest jeho nebezpečí. Suchardovo postorové cítění jest tak minimálně vyvinuto, že v malířství marně bychom hledali podobného zjevu; jedině Haüslér, známý svými naturalisticko-stilistickými nechutnostmi, mohl by slouiti jeho malířskou obdobou. V jeho plastice není sebe menší stopy po jemnosti a poctivosti formové; formová kvalita nahrazena je svalovou nabubřelostí, zastřena blátivou rozbředlostí, smíšenou s naturalistickým ornamentem; plastické součástky slepeny jsou s tak banálním vkusem, že v tomto ohledu mohou rivalisovati pouze s Šalounovou výzdobou v Obecním domě. Materiální pojetí plastiky sochařů rázu Suchardova nejočividněji pronikne v reliefu. A tak vzorem neplastického

a nepostorového pojetí zůstanou i nové reliefy po obou stranách vchodu do nové radnice. Bezradnost formová z nich ztrnule zírání a uráží oko nechutností.

Jestliže přes všechny základní nedostatky Suchardovo dílo trpěno je v mezích umělecké produkce, třeba topřičítati ponejvíc jeho zneužívání sujetu národního charakteru; v neméně pak míře zavinuje tento stav publikum nedostatkem výtvarně usuzujícího smyslu a — neupřímnost a nesvědomitost kruhů odborných.

Emil Filla.

Výstava Sdružení „Mir Iskusstva“.

(V pavillonu „Manesa“, březen-duben.)

Věří se, že Rusko představuje pro nás, slovanského rodu, jistě největší kvanta a intensity v životních i duchových možnostech vlastní račy; zejména doufá se nalézt a nalézati v něm maximum a čistotu slovanského cítění. Těmto v Rusko kladeným nadějím jest právě otevřená výstava Sdružení „Mir Iskusstva“ opětně vážnou zkušeností, že ony možné ruské hodnoty skutečně snad existovaly by pro nás, až by se staly aktivními, až by se změnily v živé činy na př. umělecké (jak bylo a je tomu na př. v ruské literatuře); nevíme však o nich nic, pokud zůstávají utajeny jen jako naděje a dohady. Jestliže evropský západ jest právě ve výtvarném umění nyní opět velmi živý a přináší hodnoty s nimiž třeba se ať jakkoli vypořádati, je ruské výtvarné umění oficielní (ve svém průměru) téměř nepodněcujícím. S tohoto hlediska nemění na věci ničeho námitky a dohady, že výběr přítomné výstavy není dosti zastupující.

Tak lze upřímně říci, že celkový dojem z této výstavy jest velmi chabý; málo jest těch obrazů a umělců, kteří zasluhují zmínky a v nichž bychom něco pozitivního pro nás shledávali, a nacházíme naopak vyslovené prostřednosti a omyly. Jsou zde na př. N. K. Roerich a K. F. Bogajevskij, kteří —

dle našeho názoru a cítění — uzavřeli se dnešku a žijí pouze jakési minulosti. Zvláště obrazy Roerichovy jsou — dle nás — anachronismem, a ještě divně, nevnitřně skládaným ze středověkého byzantinismu, ze smyšlené doby předhistorické a jinak, a působí ještě více mělce svou povrchní úpravou. Anachronismus spočívá zde v samotných jimi líčených předmětech; neboť jsou to děje a historie pro náš cit neživé a ničeho více nepřinášející, takže nelze je nově citově říci na rozdíl od jiných rovněž starých dějů na př. biblických, mythologických, které jsou pro nás vždy obsahově žijícími, pro to, co trvale lidského obsahují. Roerich nezdá se nám víc než dovedným aranžérem scény a působí mnohdy jen divadelní machou a dokonce jako kulisou, což jest přece trapné zmatení výrazových prostředků. Nemaluje ani jednotně; ve Válečné výpravě zobrazuje moře, lodi, prapor jaksi dle byzantských předloh, avšak mraky a válečníky maluje zase naturalisticky. Ve Starém motivu člověk zabíjí šípem oběť — této však v obraze vůbec není — nelze se tu nezbaviti nesouhlasu, když věříme v obraze na nutnost jednoty a vnitřní uzavřenosti obrazu. Nedostatek umělecké logiky jest znatelný zvláště v barevném podání Obětiště; barvy nejsou zde věcí vnitřní nutnosti, ale vnější záležitostí. Bogajevského — poměrně nejlepší dílo ve velkém sále — Kunerský kraj jest lineárně a barevně alespoň přijatelný. Silným člověkem, ale nedokonalým malířem jest N. P. Krymov; zobrazuje nábožensky prožité pastoráty a má určitou přednost tam, kde maluje předměty vzpomínkově, tedy od reality uvolněněji. K. S. Petrov-Vodkin má cit pro linii a má také již úmysly vědomě vyplnit plochu dle určitého plánu; konečný výsledek jest dobrý v Předměstských divadlech, ale negativní pochybený v Čarodějce a v Aiše. Obrazy v zadním sále proti ostatním aspoň celkově oko neuráží a mají určitou barev-

nou harmonii. Jediný N. A. T a r g h o f f něco slibuje; učil se u Gauguina a Gogha, vytváří barvou prostor i podává s porozuměním formu; rušivě působí jen s obsahem obrazů nestejněcenná povrchní (mnichovská) virtuositu vedení štětce.

Shledává-li naše cítění a přesvědčení tolik výtek a rozdílů nejen oproti tomuto souboru obrazů, ale i oproti samotným základům tohoto umění, kde může být dokazována hloubka a pravost? Citové možnosti, jež se v Rusku doufají, nejsou v žádném proudovém spojení s tímto uměním; toto patří k evropské střednosti, jaká kdekoli se vyskytuje. Těm, kteří očekávali od průměru ruského umění jakýsi korektiv a protiváhu k umění západnímu, přinese jistě výstava zklamání; jestliže bude přece ještě dále ruský příklad doporučován a dokazován, nelze věru nemít podezření, že se to děje vědomě s vlastním obelháváním těch, jichž nejisté svědomí má zapotřebí jistého uchálení.

L. Šíma.

O ilustrační grafice.

Číslo toto jest věnováno grafice a ilustraci. První čtyři listy zároveň ukazují ilustraci v příkladně dobré souvislosti s písmem; japonské umění je vůbec převážně ilustrační i v malovaných objektech. Souvislost celkového, průřezného názoru světového a jeho umění jest u Japonce nejdokonalejší; směřuje také k neustálému vyrovnávání kulturního niveau, jež nevykazuje snad takových vrcholů jako staré umění evropské, ale také ne našich nížin. Umění japonské není zpravidla konstruktivní, i fragmenty (jakým jest také naše reprodukce, která jest výstřihem

z většího listu) ob stojí o sobě zcela dobře. Perská obálka knihy jest ornamentálnější i v ilustraci, jež tuhne již v nehybnější arabesku, než tomu bývá u Japonců, ačkoliv jakožto ilustrace vychází rovněž z literárního názoru a zachovává souvislost s písmem. Z nejdokonalejších moderních grafických titulů evropských (kromě anglických, jež vyžadovaly by samy o sobě zvláštního, širokého výběru*) uvádíme Aleše a titulní list Heineův ze „Simplicissimu“. Kresbu od písma těchto listů nelze trhati, tak se vzájemně doplňují. Uvádíme také oba umělce pro jejich nejširší a nejpopulárnější světový názor projevující se v nekonečných variacích, i pro jejich vyprávěcí schopnost kreslířskou, která z nich tvoří ilustrátory, a jež u žádného jiného není tolik vyvinuta. Zajímavé jest konfrontovati přítomný populární světový názor český a německý, jehož jsou oba výtečnými reprezentanty. Heine po vnější stránce korektnější, studenější, nebojící se pod pláštěm korektnosti časem ani úmyslné urážky, jaké by si český ilustrátor — neznající Heineovy sentimentality, ale také ne ukrutnosti, vlastností, které chodí ruku v ruce — nedovolil ani na stránkách satirického listu; Aleš, tatíček náš dobrotivý (neboť nesklenu vyššího nebe, než dovede unést země jím stvořená), čertovo kopejtko tančící na tvrdé půdě (neboť i kdyby se jeho nebe ztroskotalo, zbývá ještě jeho země), k níž lze vztahovati slova z „Kurenta“: „Země, zemičko, matko... nedáš-li chleba, dej kámen, i o kameni budu zpívat!“

Zd. Kratochvíl.

* Anglická grafika má jiné osobité zásady a hlediska, z nichž dle možnosti přineseme ukázky jindy.

Naiivní rozhovor.

(A. Sova.)

Jaroslav Křička.

(„O lásce a smrti“ op. 15. č. 2.)

Hravě, v tempu volného valčíku.

Skupina výtvarných umělců v Praze.
Ryl a tiskl Em. Starý, Praha-Smíchov.

Veškerá práva vyhrazena.

p

Chci-ti o sla-vno-sti říc',

p

hou-pa-ček tam na ti-síc.

p

p lichotně

Ve - zmeš si

mne?"

Já k ní děl.

Je - jí

smích

se zvonkem chvěl:

p *dolciss.*

poco rit.

Rozmarně.

Ne, mám rá-da ce-lý svět. Ne, jsem

8

accel. *tempo* *accel.* *tempo*

mlá - da. Ty chceš hned?

8

sim.

„Mo - žná snad.“

con Ped.

silněji.

Ne, já chci dřív

Rychleji.
espr.

p

p

— s ho-chem tím, jenž na mne kýv' — je - dno

mf

pp *f*

slu - vko pro-mlu-vit: chce-li se mnou k tan-ci jít?'

pp *f*

p

„Vše to mů - že, mů - že být. —

rit.

Volněji.

legato *p*

Prítlumené.

Po - dél ře - ky ce - sta,

stín... Ve - čer

chlad jde ze sí - tin. Ty má

Vřele. f

stále silněji a vzrušeněji.

sla - dká, kte - rá víš,

espr.

Vášnivě.

do - sti, do - sti tan-ce již." ,Ne - ní,

ne - ní tan-ce dost.' „Mo - žná.“ ,To je

p Volněji.

žár - li-vost.' „Bo-le-stí dnes ne-zdří-mne

ff fp p

con Ped.

mo - je srd - ce u - pří - mné. Zí - tra až v ně po - hle - díš,

pp rit.

p

Velmi zvolna. měkce.

ty mu ne-po-ro-zu-míš. Bu-de zá - řit v svě-tle mdlém, jak

espr.

p

Velmi zvolna.

po slun - ci za-pa-dlém. "8"

lunga

estinto

pp

Fed.

8 *
*

VÝHODNĚ NAKOUPÍTE
 KOBERCE
 PŘÍKRÝVKY
 CESTOVNÍ POTŘEBY
 SPORTOVNÍ VOZÍKY
 V OBCHODNÍM DOMĚ
JAN STOUPA V PRAZE II.
 JINDŘIŠSKÁ UL. Č. 1.

JAN HLAVÁČEK ZÁVOD MALÍŘSKÝ

PROVÁDÍ VEŠKERÉ
 PRÁCE SPADAJÍCÍ
 DO OBORU MALBY
 INTERIEURŮ

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



Kancelář kamenných lomů

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

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

Z redakce.

V 3. čísle letošního ročníku Díla vyzván byl V. V. Štech k diskusi. Nepokládáme za nutné této výzvě vyhověti vzhledem k tomu, že stalo se tak v Díle. — Dosavadní redaktor Uměleckého Měsíčníku Karel Čapek nastoupí studijní cestu; proto tímto číslem převzali redakci Pavel Janák a František Langer.

Ze Skupiny V. U.

Řádná valná hromada Skupiny V. U. konala se dne 13. dubna za přítomnosti téměř všech činných členů. Zprávy funkcionářů jakož i zpráva pokladní na základě podrobné revize, provedené úředním revisorem p. J. Šollem, byly schváleny. Návrh na změnu stanov, aby rok spolkový počínal 1. října a končil 30. zářím, což bylo by výhodným, aby účty mohly býti uzavírány vždy s ukončeným ročníkem „Uměleckého Měsíčníku“, byl schválen a bude zadán. Při volbách zvolen předsdou: J. Gočár, do výboru: V. Brunner, E. Filla, O. Gutfreund, P. Janák, F. Kysela, Z. Kratochvíl, J. Thon.

Vydání ohlášené knihy V. V. Štecha: „O projevu výtvarnou formou“ zdrželo se návalem prací v tiskárně; mimo to získání některých ilustrací vyžadovalo značného času. Kniha vyjde počátkem května.

Drobné zprávy.

V Lipsku bude uspořádána r. 1914 Mezinárodní výstava knižního průmyslu a grafiky ve velikém rozsahu; již nyní proponováno jest 400.000 m² výstavní plochy a je upsáno a zaručeno 550.000 M.

Mladé umělecké snahy v Německu, jež rostly a rostou souběžně, ač ne tak ujasněně a soustředěně, jako obdobné směry ve Francii, Rusku i u nás, byly dosud v celku bez publikační příležitosti. Většina uměleckých revuí německých (Deutsche Kunst u. Dekoration, Kunst) sleduje a slouží úplné dekorativní prostřednosti v umění nejlepší pak revue „Kunst u. Künstler“ je osobně a umělecky velmi podmíněčně uzavřena. Nyní za redakce Kandinského a Franz Marca (oba z nové Secesse berlínské) vydalo nakladatelství R. Piper v Mnichově I. svazek ze řady zamyšlených almanachů „Der blaue Reiter“ a přislubuje pokračování. Kniha literárně sestavena vesměs z příspěvků umělců a přispěli: Allard, Macke, Marc, v. Busse, Burljuk, Brüssow, v. Hartmann, Sabanejeff, Schönberg a Kandinsky. Obrazově obsahuje: bavorské a ruské lidové umění; primitivní, římské, gotické, egyptské, dětské umění; ze současných autorů reprodukováni jsou: Burljuk, Cézanne, Delaunay, Gauguin, Girieud, Kandinsky, Kokoška, Kubin, Le Fauconnier, Marc, Matisse, Münter, Picasso, Henri Rousseau, Schönberg, van Gogh. Výběr tedy je značně pestrý. Hudební přílohy jsou od A. Berga, A. Schönberga a A. v. Webern.

NÁHROBKY KAMENICKÉ PRÁCE STAVEBNÍ, DE- KORAČNÍ ATD.



F. PALOUSH

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.

Stavební a nábytkové
truhlářství, strojní vý-
roba dveří a oken

VÁCLAV
HANUŠ

PRAHA-II., Marian-
ská ul. č. 4 proti »Ná-
rodním Listům«
nabízí práce všeho druhu
do oboru toho spadající ve
vkusném, důkladném a lev-
ném provedení.

Práce
malířské

provádí

FRANTIŠEK
ZATOČIL,

malíř,

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

Založeno r. 1885.

Telefon č. 1994.

Nejstarší česká továrna na železná kamna a stolové
sporáky, jakož i ústřední topení a ventilace všech
soustav

Horák & Ullmann,
V PRAZE V., MAISELOVA UL. 42.

Jako specialitu vyrábí krby přesně dle slohu od jed-
noduchého do nejnádhernějšího provedení. Roz-
počty a ilustrované cenníky zdarma a franko.

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

Bělský & Jeschek
v Praze, Václavské nám. 772.

Račte žádat cenníky!

KAREL
ATTIL

majitel povozů

PRAHA II.
Na Slupi 451

ARCHITEKT
JOSEF
RABOCH
STAVITEL

PRAHA-I.
DUŠNÍ UL. 36.

PROVÁDÍ PLÁNY,
ROZPOČTY, ODHADY,
VYSOKE STAVBY, KA-
NALISACE ATD.

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. SPOR. 29.976

Bibliografie.

Michelangelo-Mappen: Die Bilder der Sixtina-
decke (19 tab.), v obálce M 5'—; Die Propheten und
Sibyllen (20 tab.) v obálce M 4'—; Das jüngste Gericht
(16 tab.) M 4'—; Calwey v Mnichově. — F. C. Willis:
Niederländische Marinemalerei, Klinckhart
a Biermann, Leipzig 1912. — F. R. Blau: Holz-
schnitt-Technik, Heitz, Strassburg 1912.

*

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 Cho-
chol, Pavel Janák, Zdeněk Kratochvíl, František Ky-
sela, 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: přispí-
vající nejméně 10 K, členové činní 10 K a zápisné,
stanovené výborem na 100 K.

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.



6 LETÁKŮ

SATIRICKÝCH K VEŘEJNÝM AKTUALITÁM, VYDALA NOVÁ EDICE,
PRAHA II., MYSLÍKOVA ULICE Č. 15.



Zdeněk Kratochvíl: Z letáku na H. Bahra a J. Kvapila.



V. H. Brunner: Z letáku na argentinské maso.

6 LETÁKŮ

- č. 1. vydáno na oslavu 50tých narozenin poslance pana JUDra Karla Kramáře. Kreslil Zd. Kratochvíl, text od Ed. Bassa.
- č. 2. vydáno na oslavu věrného přátelství Amise a Amila (t. j. H. Bahra a J. Kvapila). Karikatury a úprava textu Zd. Kratochvíla.
- č. 3. vydáno na oslavu jmenování J. E. hr. Fr. Thuna místodržitelem král. českého. Karikatury Zd. Kratochvíla.
- č. 4. vydáno na oslavu převezení argentinského masa do král. hl. m. Prahy. Karikatury V. H. Brunnera, text od Jos. Macha.
- č. 5. vydáno na oslavu nálezů Žižkových kostí v Čáslavi. Karikatury a text Zd. Kratochvíla.
- č. 6. vydáno na oslavu volebního kompromisu r. 1911. Karikatury Zd. Kratochvíla, text od E. Bassa.

Letáky jednotlivě stojí 10 hal., všech 6 čísel K — 50.

NOVÁ EDICE, PRAHA II., MYSLÍKOVA ULICE ČÍSLO 15

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.

ALOIS WEYROSTEK

MISTR DLAŽDIČSKÝ

PROVÁDÍ BEZVADNĚ
VEŠKERÉ DRUHY DLAŽEB
ZA CENY VELMI MÍRNÉ.

PRAHA II., ČÍS. 1219.

Zbraslavské šamotárny - mimo kartel

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

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“.

FR. BOBEK
A. ŠTĚTINA

malířství pokojů,
lakýrnictví a
natěračství
PRAHA V.,
MIKULÁŠSKÁ TR.
Č. 25 N.
Rohový dům u mostu
Svatopluka Čecha

STREJC
PRAHA
RÝSO-
VADLA

VÁCLAV FIŠNA

PRAHA II., PURKYŇOVA 5
ODBORNÝ ZÁVOD ČALOUNICKÝ.
SPECIELNÍ VÝROBA KOŽENÉHO NÁ-
BYTKU. ZAŘIZOVÁNÍ BYTŮ. ZAVĚ-
ŠOVÁNÍ ZÁCLON, DEKOROVÁNÍ A
OPRAVY NÁBYTKU.

PRAŽSKÉ NÁŘADÍ TĚLOCVI-
ČNÉ, POTŘEBY HASIČSKÉ A
HADICE DODÁVÁ

ÚSTŘEDNÍ PRODEJNA

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

Otakar
Skřivan,

továrna na parkety

PRAHA-
VINOHRADY

Založeno 1865.

J. POTZ
TRUHLÁŘSTVÍ

PRAHA II.
KLIMENTSKÁ
1235.

JOSEF HLAVÁČEK
DEKORATIVNÍ MALÍŘSTVÍ
PRAHA-II., POŘÍČ č. 10 N.

VYZNAMENÁN ČESTNÝM DIPLOMEM NA
VÝSTAVĚ ARCHIT. A INŽENÝRSTVÍ 1897.



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

ZÁVODY PRO UMĚLECKO-PRŮ-
MYSLOVÉ PRÁCE KOVOVÉ

FRANTA ANÝŽ

PRAHA-VII.

U PRŮHONU.



VLASTNÍ NOVÉ MODER. ZAŘÍZ. TOVÁRNÝ.

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, neprozvukná izolace,
terrazzo, beton, provádí

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

ŽENSKÝ LÉKAŘ

MUDr.

AD. LUKL

Král. Vinohrady,
roh Purkyňova n.
a Karlovy tř.

Ord. 9.=10., 2.=3.

V. J. HAVLÍČEK

TOVÁRNA NA ZPRACOVÁNÍ DŘEVA

PETROHRAD V ČECHÁCH.

*Dodává pro veškerá odvětví stavebního truhlář-
ství: dveře, okna, portály, lamberie, parkety, měkké
podlahy atd. Výhradná licence pro Čechy: Maye-
rova patentní okna, 30% úspory.*

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

ATELIERY

uměl. prům. a závod

štukatérský

KRAUMAN,

PICCARDT,

ŠIMONOVSKÝ,

Praha III., Říční 539.

Veškeré práce staveb.

Umělý kámen 30 dru-

hů. Veškeré práce

architektonické.

Továrny koberců a látek nábytkových

Filip

Haas a synové

PRAHA, NA PŘÍKOPĚ ČÍSLO 4

Moderní koberce,
nábytkové látky, čalouny, linkrusta.

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 STAVEBNÍ!
STROJNÍ POHON! :: NÁVRHY A ROZPOČTY NA
VŠECHNA PROVEDENÍ STAVEBNÍ!



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