

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 čís. 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.

TEXT:

K. Čapek: Básně.

Frant. Langer: Qui pro quo.

V. Štěpán: Prostředky hudební formy.

Vl. Hofman: Příspěvek k charakteru moderní architektury.

KRONIKA:

K. Čapek: Anthologie de l'Effort. — J. Borovička: Styl malého města. — J. Čapek: Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. — Pavel Janák: Výjimky ve vývoji. — V. V. Štech: Hedvičina sklenice.

VYOBRAZENÍ:

Řezaná sklenice, XIII. st. — Skříň, XVII. st. — Fa-
yenčová kamna, XVIII. st. — J. Chochol: Nábytek (3)
— Vl. Hofman: Architektonický náčrt. Nábytek (3)

TEXTE:

K. Čapek: Poèmes.

Frant. Langer: Qui pro quo.

V. Štěpán: Les moyens de la forme musicale.

Vl. Hofman: Contribution au caractère de l'ar-
chitecture moderne.

CHRONIQUE.

ILLUSTRATIONS:

Verre sculpté, XIIIe siècle. — L'armoire, XVIIe
siècle. — Poêle en fayence, XVIIIe siècle. — J. Cho-
chol: Meubles (3) — Vl. Hofman: L'esquisse d'archi-
tecture, Meubles (3).

NOVINKA
Péra ;Ly, To, Ato;

„GRAFIA“

NOVINKA — Japonské
nástroje ku psaní umě-
leckého písma.

ODBORNÝ ZÁVOD PAPÍRNICKÝ V PRAZE
MYSLÍKOVA ULICE ČÍSLO 15

NOVINKA — ;Skriptol;
černý inkoust ku psaní
písma.

TELEFON Č. 2134

NOVINKA — Moderní
dopisnice s vtisknutým
jménem.

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.

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“.

VRÁNA JOSEF

LAKÝRNÍK A MALÍŘ PÍSMO

PRAHA II., JERUZALÉMSKÁ 6n.
provádí veškeré práce v obor tento
spadající. / Zejména lakování top-
ných těles (radiátorů) k topení pa-
rou a vodou, zaručeně bez zápachu.

JOSEF BOUČEK

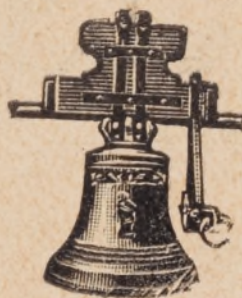
MISTR TESAŘSKÝ PRO-
VÁDÍ VEŠKERÉ STA-
VEBNÍ PRÁCE

V PRAZE I. ČÍSLO 867

TELEFON 561-II.

POŠT. SPOŘ. 29.976

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.

Otakar Skřivan,

továrna na parkety

PRAHA-
VINOHRADY

Založeno 1865.

J. POTZ

TRUHLÁŘSTVÍ

PRAHA II.
KLIMENTSKÁ

1235.

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!

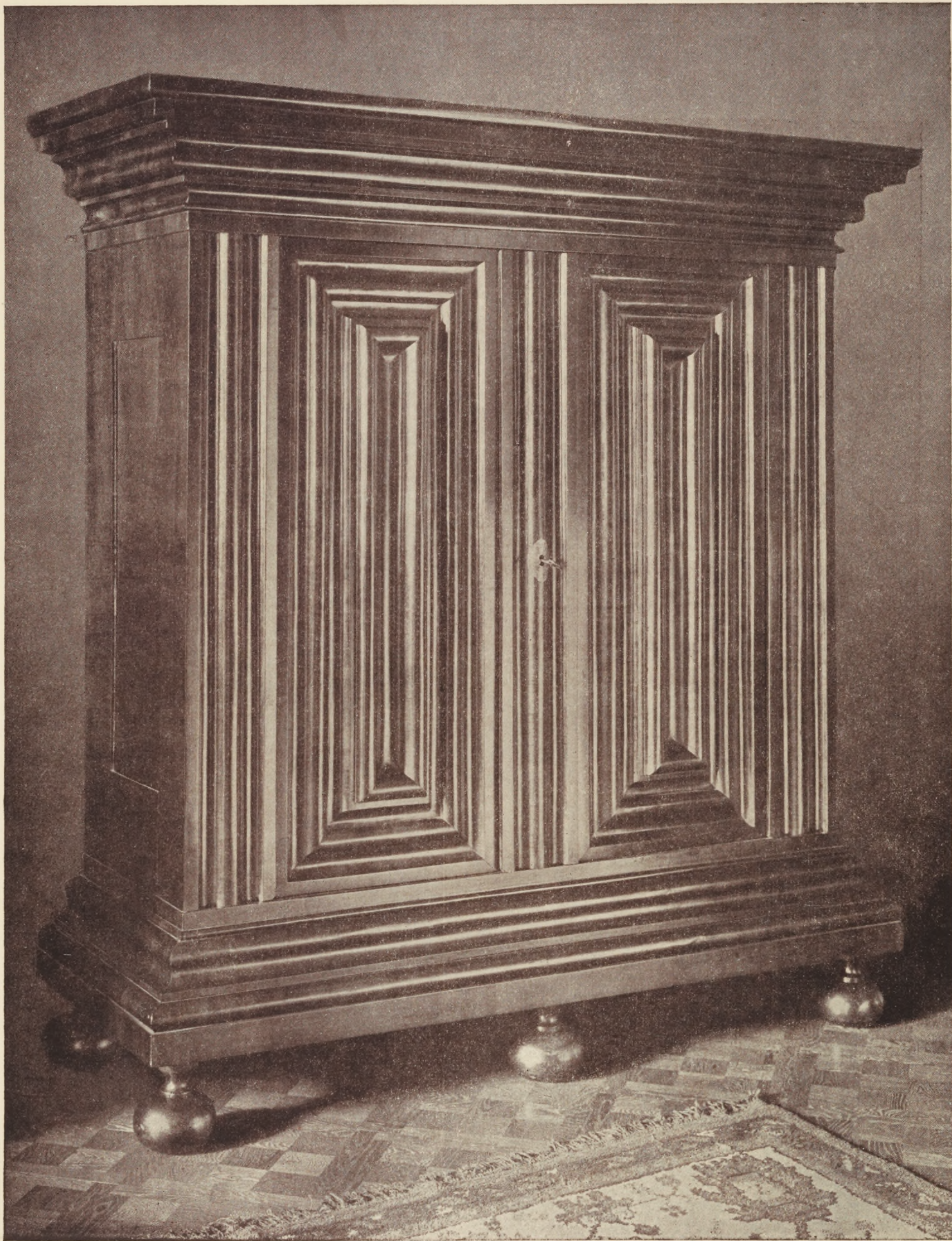
KAREL ATTL
MAJITEL
POVOZŮ

PRAHA II., Na Slupi 151



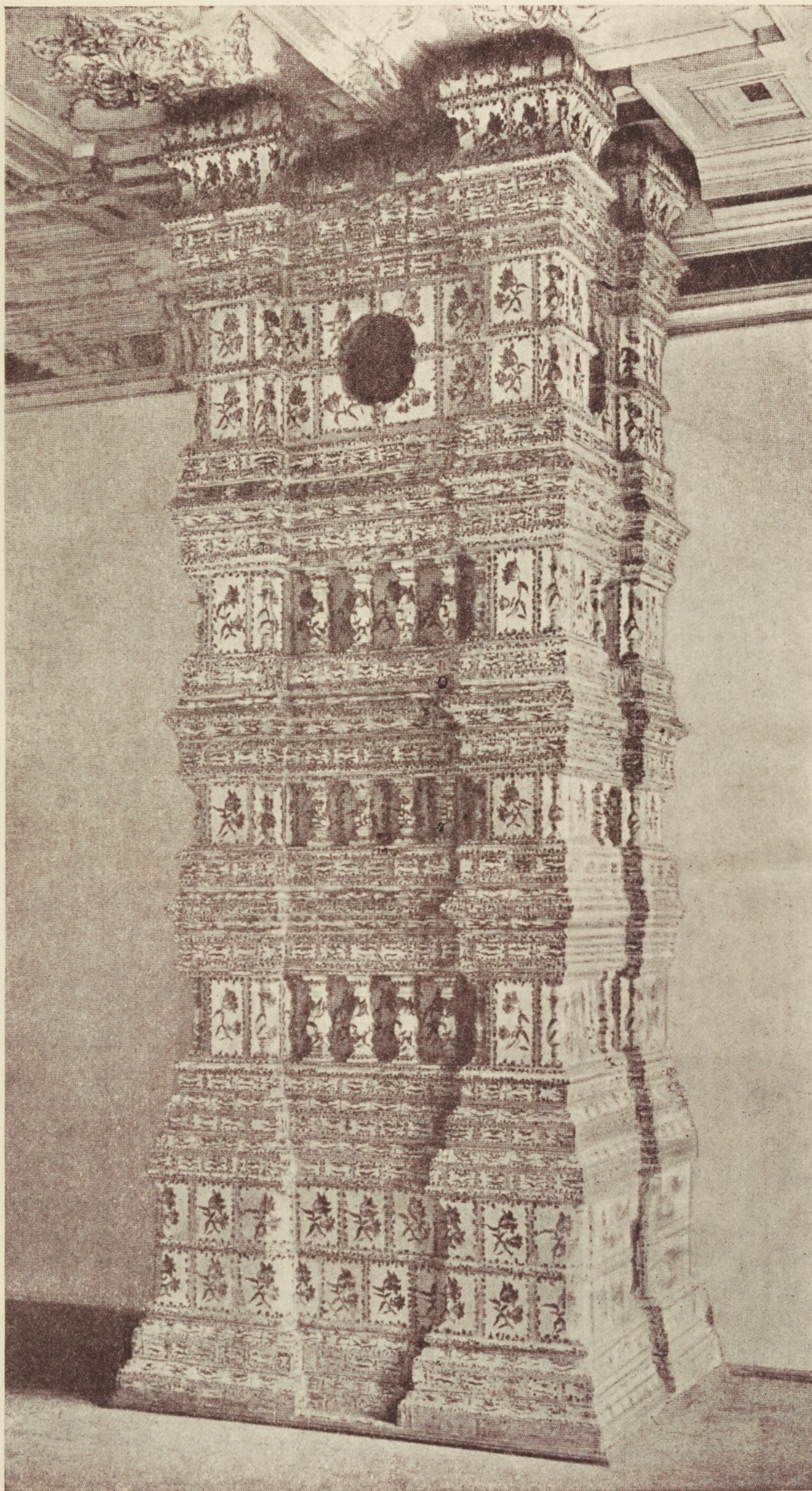
Řezaná sklenice, XIII. st.

V Berlíně, ve sbírce pí. von Röse.



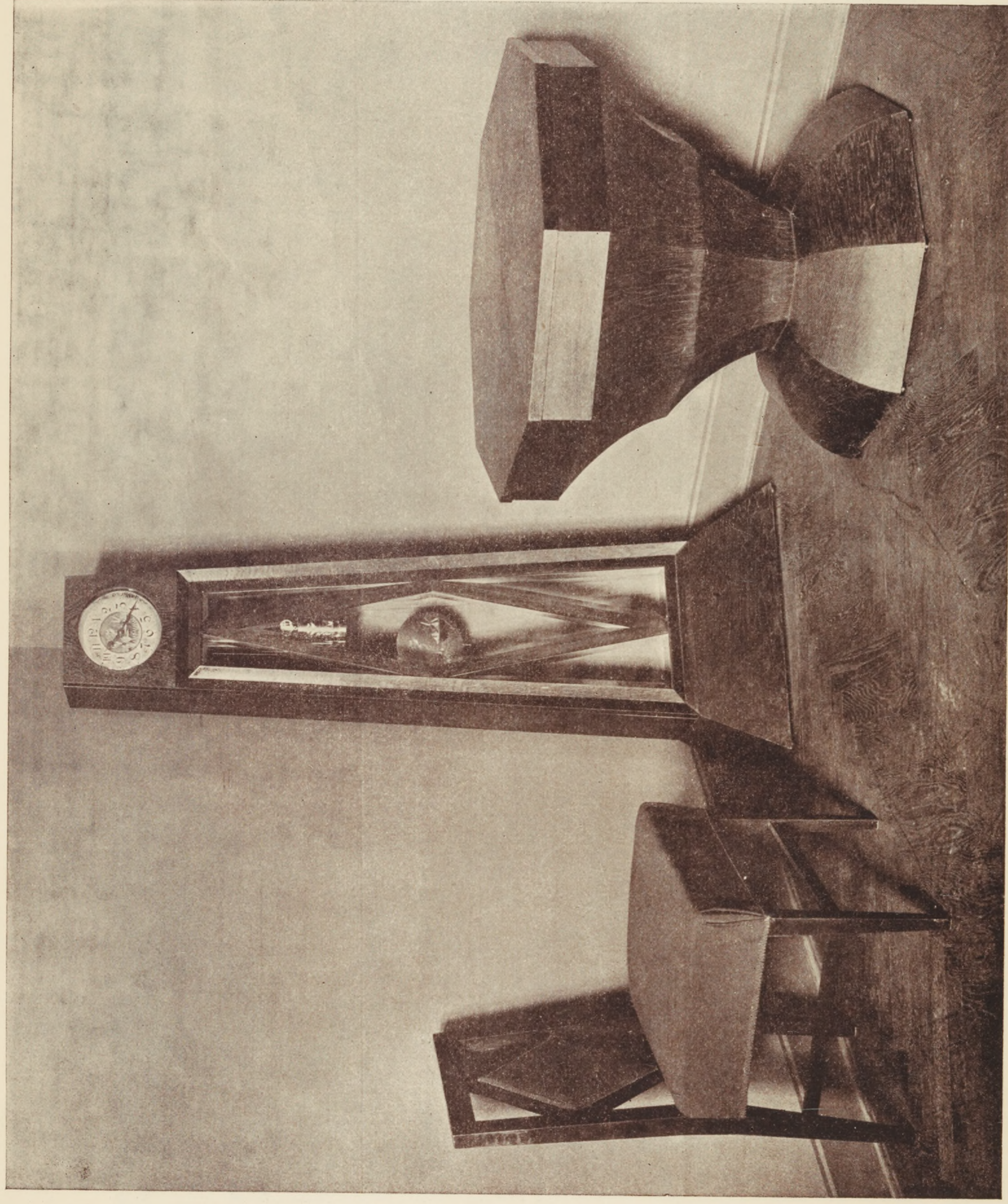
Skříň, XVII. st.

V Roudnici, v zámku kníž. Z. z Lobkovicz.



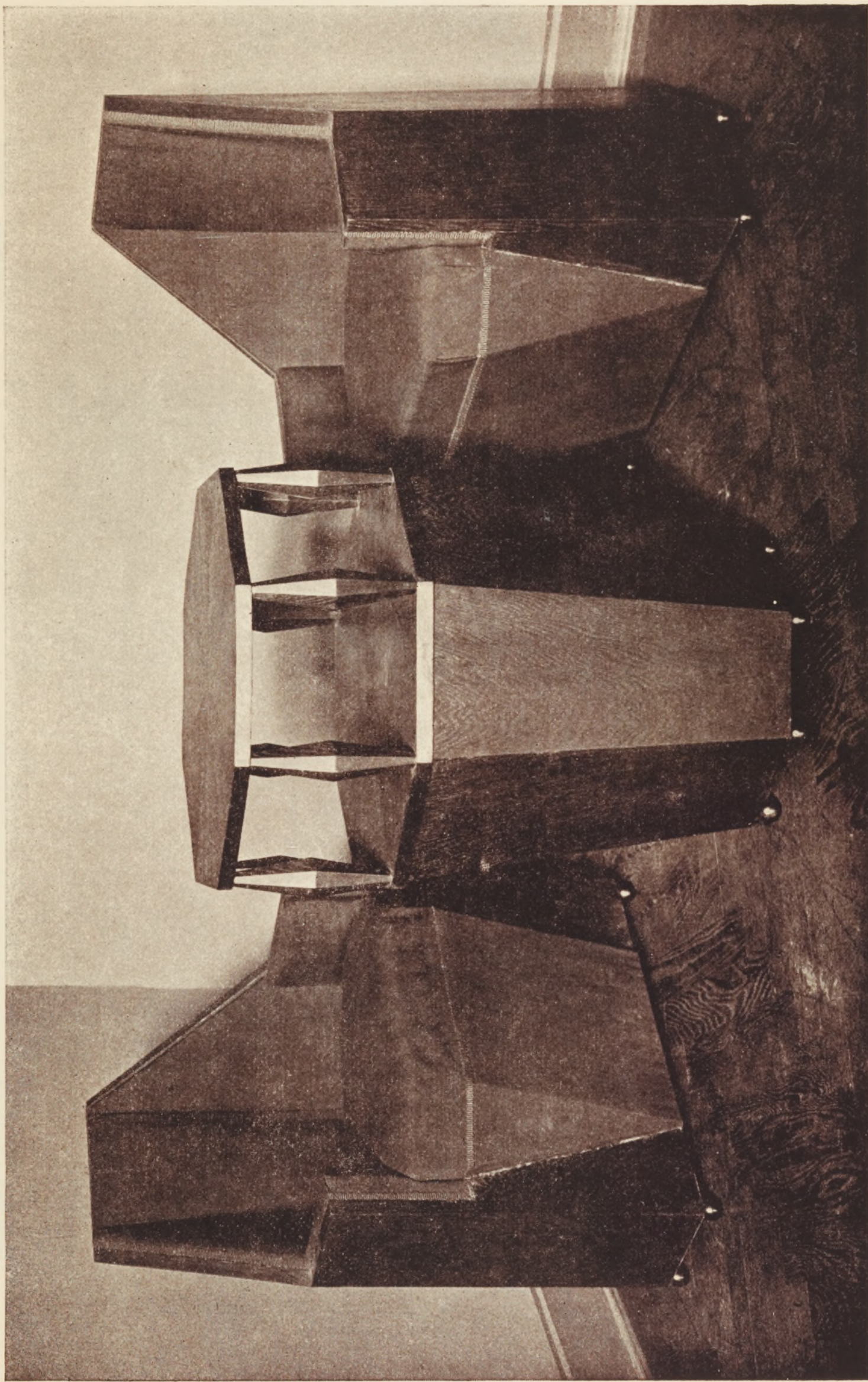
Fayenčová kamna, XVIII. st.

Nyní v Krakovském Museu.



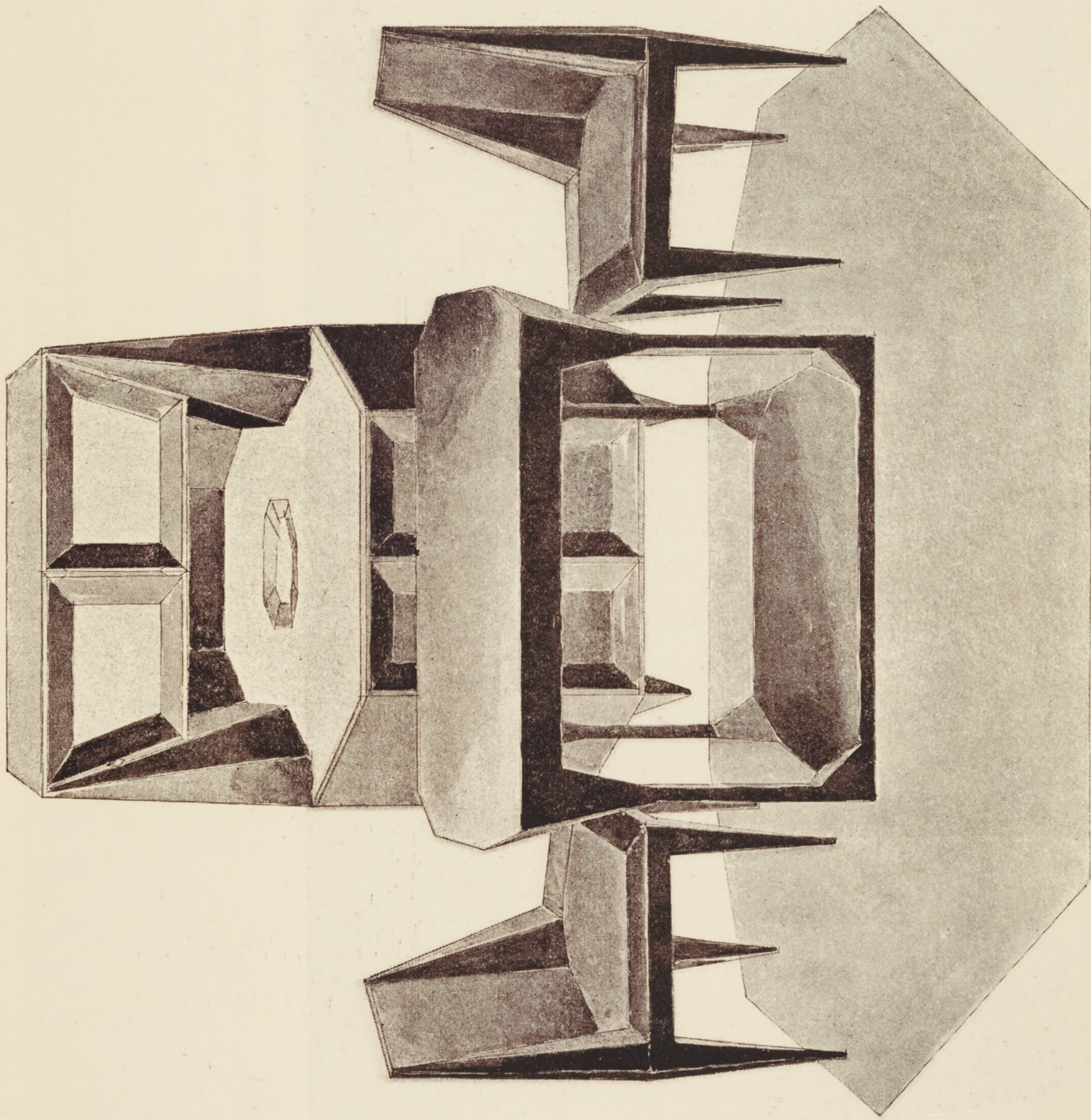
Josef Chochol

Nábytek společenského salonu. (Anglický Kroužek v Praze.)



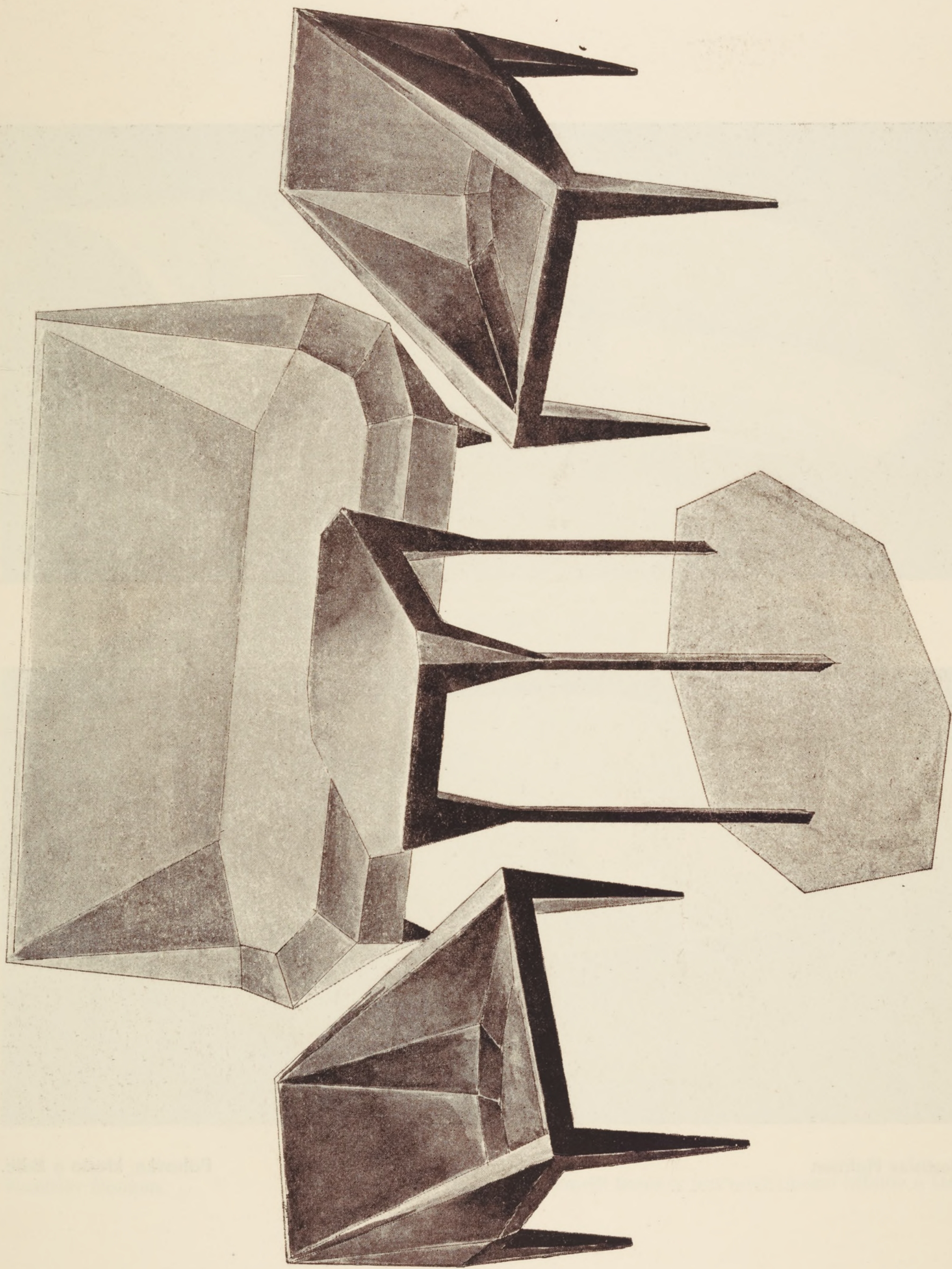
Josef Chochol

Nábytek společenského salonu. (Anglický Kroužek v Praze.)



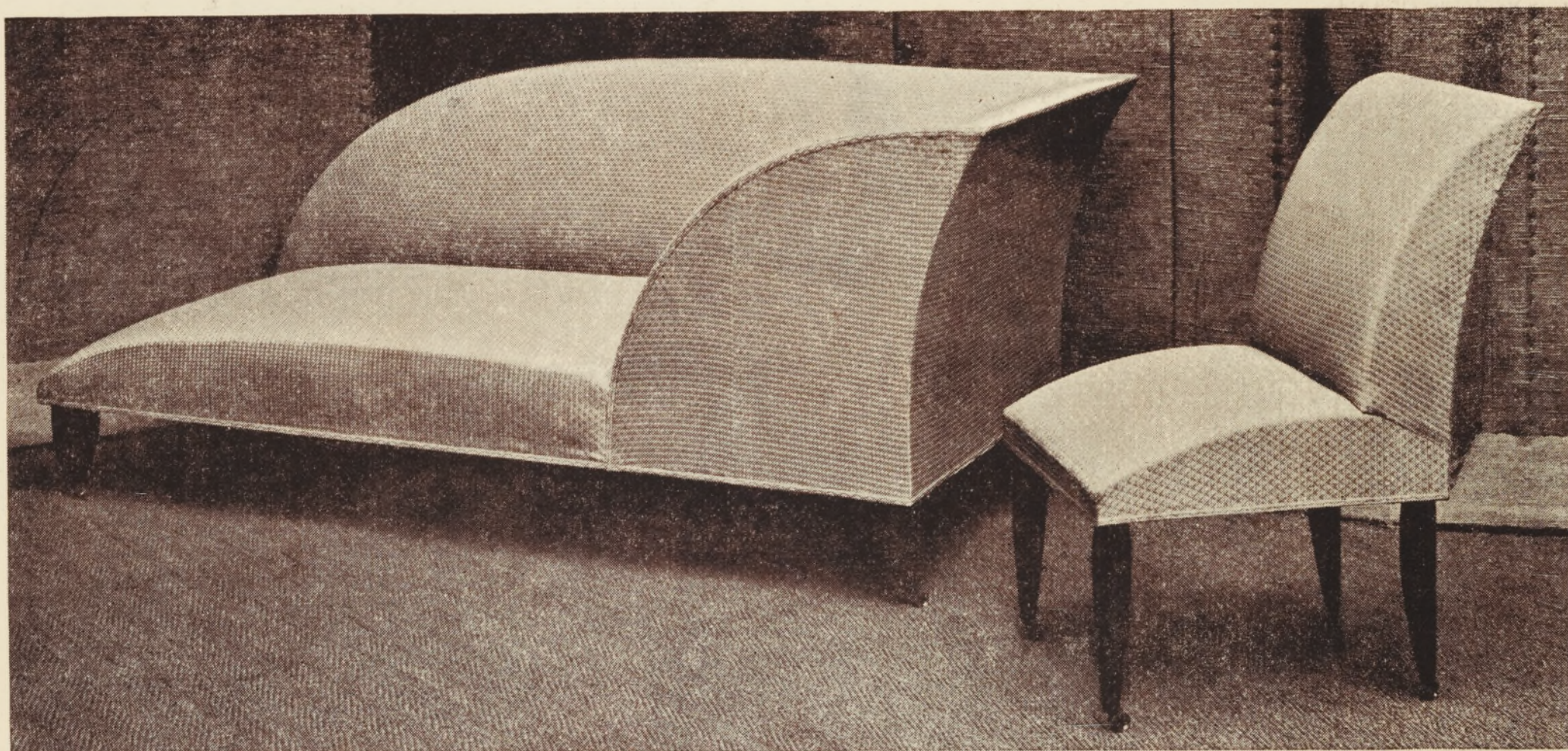
Vlastislav Hofman

Nábytek. Náčrt.



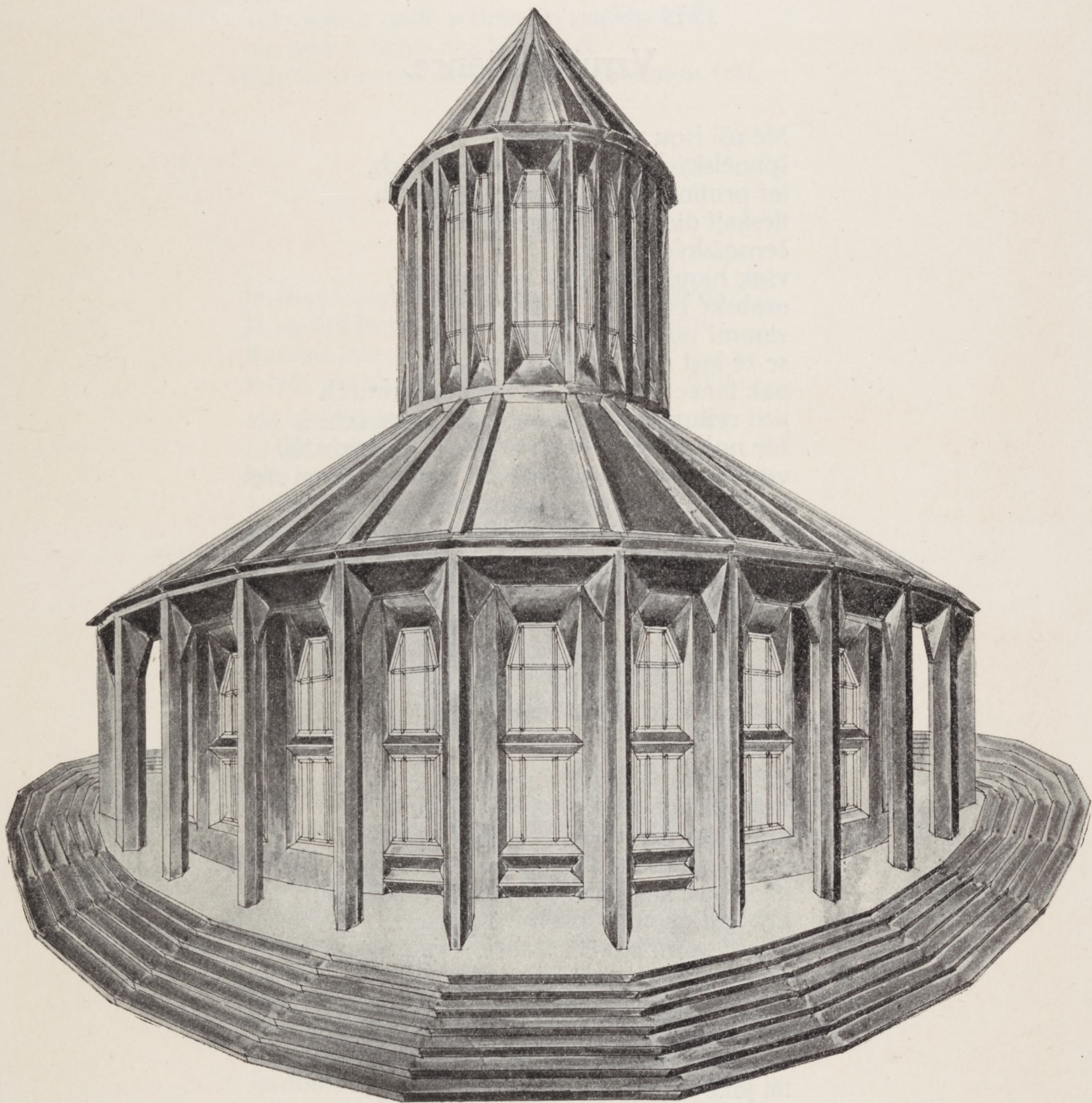
Vlastislav Hofman

Nábytek. Náčrt.



Vlastislav Hofman

Pohovka, křeslo a židle.



Vlastislav Hofman

Náčrt umrlčí komory pro nový obecní hřbitov u Ďáblic.

K. Čapek: Básně.

Vzrušené tance.

Mé uši jsou plny tanců:
španělských tanců, rejů negerských,
jež protíná křik a ostrý ptačí smích,
tleskají dlaně, paty dupou takt
černošských tanců;
však hloub mne plní jiné opojení,
arabské tance, jež se těžce vlní
vlnami údů, za hlučení bubnů
se žádost roní, zvedá se a vlní;
pak tance moderní: já viděl na prknech
jich rytmus výstřední a lesků ostrý žeh,
žár nohou zdvižených a plápol tenkých těl,
vzrušení krásných žen jsem v stálém tanci zřel,
a nikdy už má mysl nemůže se zbavit
neklidu toho, jenž je opíjel.

Hlas jejich roznícený srdce roztrh' nám,
jich sladký zrak po zlatě touhou plá
a probouzí, co nikdy nelze ukojit,
cít toulavý, jenž ruší lidský klid,
a smysl pro rozkoše. V přeletu
úsměvy jejich tančí v prostoru
a brzo hynou.

Zář tryská výbušně a vrhá prudké vlny,
tu hlučí bubny, temně bubny duní,
tu blýská tuby třesk a teskná píšťala
na scénu lesklé hady k tanci svolává;
už krouží smykavě a v ústech růže mají,
blýskají očima a hlavou kolébají,
v tom zazní buben. Sladce jemné struny
zraněně roní malé chladné tóny,
libelly gázové se chvějí křídla bílá,
však přišla vlnou tma a křídla pohltila,
a v ní se zdvihly housle; jejich dlouhý smyk
tál jako vzdech a dral se jako křik,
na poplach bubny duní, rohů rvavý ryk
se tříští kovově a tryská změtený,
šat prudkým vírem šleh' jak rozstříknuté plameny,

po scéně tančí smích a v běhu štěká střetně,
na jednom místě nohy zpítě dupou do země,
že až to bolí!

Tak dupou opile a drsným pudem křičí,
nic není většího než jejich oči,
jich život nemá slov a mluví obraznou řečí.

Spící láska.

Je žhavá zem, kde spálen žáry prudkými
já zprahl jsem, a žízní jazyk zčernal mi,
třeštění jako mysl mou a fantomy
v tvář dechly mi a kolem obstoupily mne.

Má láska nezná, nikdy nezná v touze své
tu krutou zem a v žáru země podivné,
kde spálené a nevýslovné slunce žhne,
a její duše si je nikdy nepředstaví.
Neb její duše žije v chladu, jata snem,
ve chladu liliovém; v světle průzračném
tam láska v květech spí; je jistě někde zem,
kde láska v květech spí, kde světlo krásnější
než světla denní mysl konejší,
a všechno zdání, sny a zapomínání
se mění v ticho; není někde zem,
kde láska v květech spí?

Ó jaký div mne jal,
kdo vzal mne sem a dal mi tento cit,
po boku lásky své zde budu stále žít,
ó jaký cit to byl, jenž dovedl mne sem?
Po boku lásky své zde budu pro vždy žít,
ó jaký div mně dal zde pro vždy žít s ní,
jak podivno, že pro vždy; jaký sladký div
to štěstí vzbudil v ní,
jak podivno, že může šťastna být!
Mne jiný poznal duch a pro vždycky mne jal,
krev vnitřní ssál mi žáry prudkými,
fantomy jiných zemí dechly ve tvář mou
a pro vždy touhu svou do srdce vdechly mi.

Frant. Langer: Qui pro quo.

Dívka z dobré úřednické rodiny, jemně vychovaná, jemného vkusu, nemohla se provdati, ježto neměla ani věna, ani nebyla hezká. Tak stárла a trpkla uprostřed své rodiny, nestýkajíc se mimo ni s nikým. Z dlouhé chvíle si dopisovala s muži, jichž ani neznala; nalezla si čas od času v novinách oznámení lidí, kteří si chtěli dopisovati, a psala jim pod nějakou chifrou tak dlouho, dokud to ji nebo jeho neomrzelo. Tak měla již mnoho dopisů od lidí různého druhu, od studentů, které byly nezapné a sentimentální, od důstojníků fanfaronské, od hejsků vyzývavé a plné dvojsmyslů. Některé byly od mužů, které nedávno nějak život zklamal a v nichž si vylévali upřímný a věru hořký smutek, svěrujíce se neznámé osobě, jiné od starých pánů, kteří cítili tíhu svého pozdního osamocení a nabízeli i sňatek dopisovatelce, a tito byli trochu komičtí, trochu dojemní. Na každý takový dopis uměla odpovídati nejpriléhavějším způsobem, protože byla bezpečna za svou anonymitou a uměla lákati opovědi i zpovědi a hrála rozličné role, byla cudná, ale též frivolní, kde cítila, že toho třeba k úspěchu, jindy byla lehkomyšlná, někdy vážná, vůči jiným cynická, některým prostoduchá. A při tom vždy vkládala se cele do svých listů, takže vlastně v nich žila mnohé životy, vždy vzdálena země pro přílišnou prchavost svých vymyšlených životů, ale také vzdálena nebes pro příliš lidský stesk, který cítila, že nic z toho, co píše, nestělesní a neprožije.

Kdysi na její dopisy odpovídal pán, který byl již skoro starý. Byl ženat, ale žena se mu znudila. Neboť byla osobou nesložitou, byla snad i poněkud omezená, líná jíti z domu i řádně se ustrojiti. Nejraději by ani nehovořila, tak byla lenivá. Proto se znechutila svému muži, který byl společenským člověkem a věčným ctitelem žen. Ovšem již nikomu nebyl nebezpečným, protože již dávno minula jeho dobývačná léta, tak že byl pomíjen, kde chtěl býti prvním a byl i po straně vysmíván. Život, který tak prožíval již jen v posledních jeho zbytcích, a již ani neprožíval, jenom z dálky obcházel, počínal jej tížiti; avšak o něm nepsal ničeho neznámé adressátce, která měla chifru A.B. (kdežto pán měl Z.Y.), ale byly to jiné, zcela podivuhodné věci, které jí psal. Sen o životě, jaký má každý člověk, jenž ve mládí splývá s nadějí, ve stáří se vzpomínkou, sen o životě, který se nesplňuje a nesplní přes všechna čekání a snažení, až docela oprchá, zsedne a zajde. I pán měl sen, který nebyl ještě vzpomínkou, ale nebyl také již nadějí. Byl jenom útěchou. Byl takový: „Byl, totiž snil o tom, že jest krásným mladým mužem, kterého mohou všechny ženy milovati. Ale neoddá se žádné z nich, neboť čeká na kterousi, která je všechny převyšší. Která bude mít všechno ženství v sobě, bude jeho souhrnem, jeho vrcholem, jeho vším. A pro ni uchovává svou krásu a nevinnost a všechno kolem sebe tak upravuje, aby mohl čekat na svou lásku, čekat silný, milující a nevinný. A pak jí dá všechno své, svou cudnost, svou lásku, kterou neprobouzel, svou mužnost a svou tichou touhu.“ Nuže, to bylo jeho snem a bylo zároveň obsahem dopisů, které pan Z. Y. psal slečně A. B. A byl tak rafinovaný, že dovedl jim dáti nejčistší tony naivity, jakoby je psal krásný a jemný mladý muž čekající na nejkrásnější z žen, aby ji první miloval.

Dívka byla překvapena jeho dopisy a zaujata jimi. Vymyslíla si pro své odpovědi roli, která by mohla tvořiti předmět touhy a představy neznámého dopisovatele. Nuže, počala o sobě psáti, že jest ženou nejlepší společnosti, dokonale krásnou a všemi požadovanou. Pak psala: Jest vášnivá, hořící, ale vše to musí skrývati pod maskou dámy velkého světa.

Později nadsadila ještě: cítí v sobě všechny ušlechtilé schopnosti dobývačné rozkošnice. Jindy psala o svých dobrodružstvích, milencích, láskách, o veškerém milostném umění, o tom, jak se láska budí, udržuje, uspává, o půvabech něhy, sladkostech laskání. A skončila: Tak žiju, ale tento můj život není sám sobě cílem. Celý jest jenom průpravou, jest jenom strádáním pokladu, který rozdám jednoho dne. A dám jej někomu, kdo jej přijme jako nezměrný dar, o jehož bohatství nikdy neměl tušení, kdo jej přijme zbožně, kdo jej přijme důvěřivě a kdo jej přijme nevinně. Tomu darovati svoje bohatství bude mi větší radostí, nežli mi poskytnula léta, kdy jsem je hromadila.“ Toto vše psala pánovi vždy dobře promyšlené, tážíc se sebe: „Jak to bude na hocha působiti? Zde se mu zatřesou ruce, zde mu srdce zabuší. O tomhle místě, které jsem napsala tak žhavě, smyslně a tak vášnivě, bude se mu dnes v noci zdáti.“ (Sama se v té chvíli zarděla.) Tak psávala pánovi dívka, která neměla zdání o lásce mužově, jež byla jedině obejmuta, když tančila a jedině políbena, když se loučila na nádraží s některým ze svých bratranců.

Pak ji viděl vyzývavou a lákavou a psal jí nesmělé dopisy, dívaje se na svou ženu, která ve špinavé blůze ležela na pohovce, odvracejíc se od světla lampy. Tu prostý hoch psal vášnivě ženě, vzbuzoval její touhy po svém svěžím mase, rozesnil se o jejích dravcích hodech na něm, rozdával důvěřivě svoji nevinnost, usmíval se rozpačitě.

A večer v čistém pokojíčku, panensky čistém psávala mu dívka. Tehdy psala hochovi divá, útočná a požívačná žena, vypíjela jeho chlapeckou něhu, smála se, aby se odvažoval, vysmívala se, když se odvážil, pohrávala si s ním, vháněla jej do rozpaků a celovala, když se zarděl.

Tak si dopisovaly dvě existence, které si náležely, ne dva lidé, polosešlý zhýralec a života neokusivší stárnoucí dívka, ale dva sny si psaly, sen mladého hocha, plného přirozené čistoty a ženy zralé a kypící, dva sny pro sebe stvořené a předurčené. Tiskli si ruce, toužili po sobě, posílali si políbení. Ale vše bylo sněné, ruce byly sněné, touhy byly sněné i polibky byly sněné. A jen ti dva, kteří snili, byli zcela lidští, ale nikterak neznali toho, co bylo v nich navzájem lidského, ale věřili jeden ve snění druhého, jakoby bylo skutečností. Proto toužil pán po ženě, která znala všechny rozkoše, které kdysi prožíval a po nichž stále toužil, a dívka po hochovi, který byl nevinný jako byla sama, proto hoch psal ženě i žadonil, a žena byla shovívavá, takže si v jedné chvíli slíbili, že se sejdou v jakémsi pokoji, ale nechť jest tam tma, a žena že přijde v hustém závoji, aby si oba zůstali i nadál bezemenní a neznámí.

★

Ale nyní nastala oběma chvíle rozpaků, že nedovedou býti tím, o čem snili, chvíle obav, pán aby se neprozradil, protože byl člověkem známým, dívka, že se bála dobrodružství, protože byla cudná a nestačná.

Tehdy oba shodně vyhledali jiné dvě osoby, aby za ně dohrály jejich úlohy. Pán našel mezi svými známými mladého studenta, kterému předal rozuzlení, zpraviv jej o předcházejících okolnostech, a hoch zlákaný ujišťováním přítelovým, svolil; nejdříve byl jen zvědav, pak se i těšil, potom i nesmírně těšil na onu ženu. A dívka opět vzbudila zájem o tuto příhodu ve své přítelkyni, již starší herečce, které dříve bývalo lhostejno o dobrodružství více nebo méně, nyní však raději více, protože cítila, že sestárne co nevidět, zítra již či pozítří a pak bude všemu konec.

Tak místo dvou lidí, kteří byli plni snů a představ, měli se sejít jiní dva, kteří ničeho si

neslibovali, nic snad ani nečekali, jen tak, prostě se měli sejít, jako se lidé setkávají. Tedy jednoho večera dlí hoch po tmě v malém pokoji, přechází z rohu do rohu a čeká. Jeho poslední dny byly neklidné, tento den horečnatý. Nyní přemýšlí o prvé své ženě, která vstoupí, za okamžik vstoupí. Čeká a vidí ji v duchu, objímá v duchu, bude snad plakat na jejích nadrech, bude je hrýzti. Neví, co jí řekne, neví, jak k ní ruku vztáhne. A po schodech k němu stoupá odvážně štíhlá žena v hustém závoji a usmívá se v očekávání, jakou vášně dnes vzbudí a projeví, jak bude dožadována a štedrá, milována a milující; přemýšlí o dotecích, kterými opije, o polibcích, jimiž uspí.

Pak nastává prosté setkání muže a ženy. Hoch jest překvapen, zklamán, k pláči zklamán, plný opovržení k sobě a soucitu ke své milence, ale jest opět vylákán, porozumí tentokrát, procítá, jest rozradostněn, opojen. Chtěl by zemřít v novém štěstí, chtěl by volati, zpívat zpěvy a hymny, leč znaven sklání hlavu na prsa ženy a pláče nyní radostí. A znovu vzkypí a hoří a umírá štěstím. Pak v extasi klesá na kolena, spíná ruce na těle ženy a nadšeně se modlí, neví jak, neví ke komu. Ale celý nový svět, nebesa, země se před ním rozvírají... A žena v těch chvílích prosí celý svůj život lásky. Žije znovu v náručí prvního toho, jehož milovala a prvního, jímž byla milována. Jest prostá a smyslná. Pak se v ní probouzí dlouhá řada vystřídaných milenců, učitelů rozkoší. Stává se rafinovanou a koketní. Pak cítí v náručí ty, jímž se musila podvolit. Jest nyní nenávidná, znechucena, znavena. A pak přicházejí ti, jichž nemohla dobýt, marné touhy tajené lásky, závisť, msty, revnivosti. Jest božská, nenasytná, horká, vášnivá. A pak se dostavuje smutek nade všemi láskami, které teď znovu prožila, snad dnes již posledně a nikdy již a hladí sestersky něžně vlasy modlího se hoch a slzí.

Pak se rozejdou. Žena vychází dříve, jde plna sebeúcty, a dívá se na celý svůj život z daleka, jako stařena, a jest šťastna svou minulostí, která šla celá dnes před ní. Hoch zdvihá ze země zapomenutý kapesník, přikládá jej k čelu a ústům a odchází stále se otáčeje, odnášeje si všechny sliby budoucna. A tak se rozešli dva prostí lidé, kteří ničeho si neslibili a dali si všechno, celý život, budoucí, minulý.

★

Nazítří vyprávěla žena dívce o hochovi a hoch pánovi o ženě a tu oba shledali v nich ztělesnění toho, po čem toužili. Jakoby jim byly jejich sny bližší, jen na dosah ruky, tak jim bylo od toho dne. A nastal čas, kdy si zase vyměňovali dopisy, psali si dále o těchto radostech a rozkoších, které vybírali ze snů. Ale věděli, že to jsou ne již sny, ale skutečnosti, které jsou, jsou, a budou také jejich jednoho dne, jako již jednou náleželi tomu, jehož poslali místo sebe. Lákali stále ten den až došlo k nové schůzce, opět ve tmě a v závoji, aby nepoznali postav a neuhádli jmena, jako poprvé.

Tentokrát čeká skutečný pan Z. Y. v hotelovém pokoji. Do hotelu vstupuje pak dívka ve své vlastní osobě. Sebe hustší závoj nedovede zakrýtí rdění jejích tváří. Nyní stojí již naproti sobě a mají do slova shodné myšlenky: Že přišla bytost, která přináší i čeká syté vášně pro dnešní večer. Jen aby druhá nebyla zklamána, když se se první vyměnila! Že jest třeba hrát, nuže pozor na hru!

A v té chvíli se stává z panny kurtisána a ze zhýralce nesmělý hoch. Stisknou si ruce, avšak žena smyslně podrží hochovu dle v měkké dlani. A hoch ji křečovitě sevře, neboť v tom okamžiku se pán neovládne a vypadá z role. Chce ženu obejmout a políbit, ta však

se náhle změnil v cudnou a ostýchavou dívku, brání se objetí a uhýbá polibkům. A pán příliš již stár na dlouhé boje, pouští ji unaven z náruče.

Sedí nyní opodál sebe. A pán si myslí: Tamto jest veliký poklad rozkoší. Proč se mi bránila? Proč mi je nedarovala všechny laskavě, milostivě, jak jsem o ní slyšel? A dívka: Čekala jsem, že bude nesmělý a plachý, že jej budu vábit a rozechřívát a on mne zatím silou chtěl políbit... Sedějí daleko od sebe, pohrávajíce si prsty, aby zamezili nudu okamžiku.

A pak hra pokračuje. Oba si uvědomují, čím mají býti. Dívka započne lákati, pán odpírá, žena stane se smělejší, hoch zdržlivější, žena stupňuje své vábení a hoch nevinně se nechá zvábiti, strhnouti, ale již v příštím okamžiku zapomnění používá svých chytrostí a zkušeností, pokouší se dobývat – a náhle z hocha se stal schytralec, z ženy netknutá dívka, muž ji pronásleduje, dívka vykřikne, pán se zarazí. A zase vznikne trapná pauza. A tak se opakuje znovu chvilka hry a chvilka zapomenutí, když se ji poprvé pokusil obejmout, když poprvé přitiskla svou tvář k jeho tváři, když ji poprvé políbil.

Byl již znaven, neschopen útočení a seděl smutně. Dívka byla vysílena odporem a smutna. A seděli proti sobě a říkali si: Nedovedu z druhého nic vyvolati, žádný z oněch záchvěvů, které v něm jsou a jimiž jeho tělo hraje. Proč je to? Vždyť jsem tím, čím chci se zdáti. Jsem přece ve svém srdci hochem nevinátkem. Jsem ve svém srdci ženou mnoho milující.

Ale vše bylo marné, všechny úvahy i toužení. Oba byli smutni pro své sny, které dosud snili nerušeně, nyní pak viděli, že již není těchto snů a že se zcela přesvědčili, že jejich není uskutečnění. Pán cítil, že jest stárnoucí muž, bezzubý vlk, nic více. A dívka, že jest pannou, odkvétající pannou, vši svou podstatou.

Nemohla již snést této myšlenky a vyběhla plačíc z pokoje. A tam zůstal jen pán mdlý a znavený.

V. Štěpán: Prostředky hudební formy.

(Dokončení.)

Vedle melodického odvození a harmonické soustřednosti musíme hledati další prostředky k docílení formové jednoty hudebního díla v oblasti rytmu. Na tomto poli je však již nutno omeziti se na empirii; vědecká literatura podává o vztazích rytmu k jiným formovým prvkům sice četný materiál, neužívá však, pokud vím, nikde důsledně kritérií rytmických k posuzování hudební architektury. Co nalezneme, jsou četné theorie o rytmu jednohlasé melodie od chorálu až po osmitaktovou periodu novověké hudby, značně pokročilé probádání některého užšího problému rytmického, (taktu na př.), poznámky o umístění dissonujících a konsonujících harmonií, avšak vždy vše jen v malém měřítku, aplikováno na jednotlivé molekuly. Pro vyhledání tvárné schopnosti rytmu při uměleckém díle nemá to vše značného významu, poněvadž tu nabývají důležitosti zcela jiná stánoviska; při všech uvedených spekulacích obracel se totiž zřetel většinou k jedinému, hlavnímu, melodickému hlasu. Pozorujeme-li však s našeho hlediska kteroukoliv skladbu, třeba takovou, kde nejvíce se uplatňuje moc melodického vedoucího hlasu (některou z Mendelssohnových „Písní beze slov“), shledáme, že pro r h y t m i c k o u formu (slovní zkratka pro architekturu tvořenou rytmem) nemá onen hlas svého jedinečného významu; naopak vystoupí do popředí jiný melodicky třeba podřízený, v němž taktová jednotka je rozdělena na nejmenší pravidelně opakované rytmické hodnoty; může to býti také více hlasů, jichž souhrn v doplňujících se nebo shodných rytmech udává celkový hlavní po-

hyb; teprve z něho můžeme odvozovati další důsledky, ne pouze z rytmu thematu. Nej-jednodušší případ pro stanovení takového pohybu je, že thematický hlas sám má již vý-sledný charakter pohybu; tu pak ostatní hlasy působí jen sesilováním jeho rytmických kvalit. Závěrečná fuga Beethovenova C-dur kvarteta je vzorem rytmicky jednodílné věty, kde melodická monothematicčnost je spojena s rytmickou uniformitou. Podobná totožnost rytmického a melodického hlasu je v homofonních skladbách, kde průvod je naznačen akkordickými údery, proti nimž melodický hlas je rytmicky bohatěji rozvinut; drastický příklad: virtuosní literatura. V menší míře je mezi tematikou a rytmikou shoda tam, kde thema se střídavě s jinými hlasy účastní při tvoření charakteristického pohybu; při polyfonní práci přísného stylu, v četných fugách Bachových je takový případ zvláště častý, kdy thematický hlas jen místy přejímá zodpovědnost za rytmickou jednotu. Na druhém pólu nalezneme tematiku a rytmiku v příkré antithesi. Jeden hlas spokojí se melodickou nadvládou a přenechává jiným vytvoření rytmické formy. Vedle Mendels-sonna uvádím z polyfonní hudby t. zv. „continuo“ některého hlasu, prováděné vždy tóny menší časové hodnoty, nežli hlavní hlas (cantus firmus). Mezi oběma krajnostmi je dlouhá stupnice, v níž je těžko prováděti podrobnější dělení, poněvadž hlavní požadavek, vytčení celkového pohybu nelze při rychlém střídání někdy provést s jistotou. Jak mocně může však rytmická forma vystupovati ve výsledné podobě díla, o tom lze se přesvědčiti dvěma důkazy z psychologické esthetiky; při poslouchání Weberova „Perpetua mobile“ převládne stálý šestnáctkový pohyb tak, že thematická struktura je skorem setřena a místo rondové formy vnutí se posluchači dojem jednodílnosti. Při Bachově Cis-moll fuze z I. dílu „Wohl-temperiertes Klavier“ vloží si opět instinktivně dělílko na ono místo, kde po čtvrtkovém pohybu nastupuje osminkový, ač exposice skončila již dříve, a nástup nového kontrasub-jektu je až o 14 taktů později, není tedy jiného důvodu, nežli v rytmu. Změna celkového charakteristického pohybu a návrat k němu jsou hlavní prostředky sloužící formě v oblasti rytmu. Avšak i tempu a taktu může býti v tomto směru přidělena role. Kontrast vyslo-vený změnou tempa je dokonce tak silný, že v menších skladbách se ho užívá jen velmi zřídka, méně patrné stupně agogické postačí tu obyčejně k vyvarování monotonie; za to kde mají dva díly vystoupiti ve zdůrazněné protivě, je tempo již od dob mensurálních pro-lací a prvých instrumentálních forem známým prostředkem. Konečně takt stojí svou mocí spojovati a rozdělovati části hudebního celku na posledním místě mezi pomůckami ryt-mickými. Neboť když melodická struktura, harmonický postup a dynamický akcent nepo-máhají znovu a znovu sesilovati významu taktového rozdělení, není snadno rozeznati jeho změnu, zvláště převládá-li jen poněkud horizontálnost čisté polyfonie nad vertikálností harmonickou.

Lze-li tři základní mohutnosti hudby jen vzdáleně odvoditi z fyzikálních vlastností tónu, melodii z výšky, harmonii z alikvotních tónů, rytmus z délky, je při síle a barvě zvuku, dvou oblastech, jež nám zbývají, akustická příslušnost dnes ještě daleko zřejmější. Užíváme sice praktických poznatků, získaných na obou polích, ale theoretické a esthetické jich roz-vinutí je minimální, po systémech, jaké jsme si vytvořili, třeba v harmonii, není tu ani stopy. Komplikační pochod je na postupu, ale je ještě daleko ke splnění proroctví Schönbergova, jenž na konci úplného prozkoumání hudební barvy vidí existenci jakýchsi „Klangfarben-melodien“, melodií, jimž barva bude tím, čím dnes jim je relativní výška tónů. Prozatím musíme se spokojiti materiálem, který nám dává dnešní praxe. V dynamice je taková: proti příkrým rozdílům forte a piana, obvyklým ještě u Haydna, a převládajícím ve vší hudbě

po devatenácté století, máme nyní nadvládu crescendo a decrescenda; proti schematu, užívanému dosti mechanicky, někdy i na místech nevhodných, máme možnost větší rozmanitosti, větší poddajnost dynamických prvků. Poznání tvárné schopnosti zvukové síly je nedávného data. Ještě u Beethovena nenalezneme dynamický vrchol ve skladbě jako nutný požadavek, nýbrž jen jako plus, udílené genialitou. Soudržnost melodická i tonální je právě tak mocná, že není třeba se obávat rušivého působení roztržité dynamiky. Čím blíže k dnešku, tím pravidelnější je soustředění zvukové síly kolem některého bodu ve skladbě a v souvislosti s tím i rozdělení intensity na ostatních plochách. Tím dostáváme do dynamické formy (opět slovní zkratka) protiklad, typický pro její techniku: gradaci a vrchol, obojí v kladném i záporném smyslu. S představou gradace spojujeme stoupající výšku, rychlé tempo, dominantní funkce, s vrcholem ustálení výšky, zpomalení, zakotvení v tonice; víme, že obvykle nalézáme vrchol na konci nebo v druhé třetině; že gradace v menším měřítku bývá jednotná, při větším že v ní nalézáme zářezy, částečné kulminace, umožňující sledovati ji v celku. Avšak jemné vztahy rytmu, polyfonie a harmonických progressí k dynamickému efektu jen tušíme, stejně jako detaily formové výstavby dynamické, ač by bylo již možno srovnávací methodou dojít ke stanovení stejně obecných zvyklostí, jako při formě docílené thematem a tonalitou. Dnešek, jenž opouští místy starší pomůcky, musí hledati v dynamice přední náhradu již proto, že lze její odstíny snáze vnímati nežli složité poměry rytmické. Regerovy atonální a motivicky často nejasné experimenty mohou dosáhnouti dojmu logičnosti hlavně souměrným rozdělením a dobře rozměřeným vypjetím dynamických vln. Takové uchýlení s dosavadní dráhy, při němž s Regerem v jedné řadě jdou Debussy, Suk a Schönberg, vyvolalo několik pokusů o vysvětlení jejich formy, jež odkazují nové formové prvky do říše imponderabilií, do záhadných končin čistého „obsahu“ a špatně chápané „vnitřní logiky“, jež je tu stavěna proti formální, vnější logice dosavadní tvorby. Nelze však vysvětliti žádnou hudební formu z nehudebních předpokladů; mnohé plody nových snah bude nutno prohlásiti za amorfní, tedy neumělecké, nepoctivé; a v jiných, vrcholných, je zase rozdíl proti dřívějšku jen ten, že soustředivá síla se tu chce projevovati jinými hudebními složkami, nežli dosud. Na místo odvození thematického a kombinace několika následných tonalit má nastoupiti změna a návrat v hlavním rytmu, členitost dynamická a příbuznost barevná.

O poslední ještě několik poznámek. Její síla není dosti veliká, aby mohla vystupovati samostatně ve funkci tvárné. Většinou jen potvrzuje fakt, vytvořený jinou mocí. Můžeme se s ní zase vrátiti do doby klassiků; nástup třetího dílu sonatové formy v téže instrumentální kombinaci, jakou měl počátek, nebo v téže poloze a v témž frasování, jde-li o solový nástroj, je ukázkou využitkování barvy pro architektonické tendence již v této době. Další vývoj je stejný jako u dynamiky. Praktické zužitkování roste rozmnožováním orchestru a hledáním nových nuancí ve spojování barev, avšak esthetika instrumentace, theoretický systém v jejích možnostech a pátrání po její souvislosti s jednotlivými obory jinými i s jich souhrnem při tvoření formy je v nejprimitivnějších počátcích. Pro poslední vyřčenou úlohu nebylo by také dnes ještě snadno naléztí dosti důkazového materiálu, neboť v ohromné většině případů dává barevná shoda jen akcent, a barevná změna jen dráždivé minus při principu opakování. Kde se barva snaží strhnouti na sebe výlučnou moc (Debussy), působí její snaha po nahrazení jiných formotvorných sil vždy dojmem nedostatečným, je příliš zřejmě surrogátem; nemá dosti pevnosti, aby mohla býti sama konstruktivním elementem. Je pochybno, mají-li všechny prostředky dynamiky, rytmiky i barvy dosti ta-

kové pevnosti. Nesetkali jsme se posud s dílem, jež by se zcela omezilo na tyto tři, ač je jejich favorisování u některých zřejmé. Alespoň motivická souvislost bývá vždy takovému dílu imputována, i když tonalita je vědomě (Schönberg) opomíjena; je však otázkou, uplatní-li se tato souvislost i ve zvukové tvářnosti díla, neutone-li thematický hlas ve spleti kontrapunktů, nebo je-li ještě slyšitelné odvození při dnešní neomezené možnosti variační. Řídké případy úplné i motivické anarchie nejsou přesvědčující, jejich impulsem bývá buď neumělecká snaha po pouhé náladovosti nebo nehotový dilettantismus. Impuls daný novoromantiky k uvolnění formové ztrnulosti probudil mnohostranný pohyb, jehož rozsáhlé pole je dnes omezeno směrnicemi dvou nejzřetelnějších formových tendencí. Při prvé, jež propaguje krajní subjektivitu, je hudební forma náhodným výsledkem, vzniklým rovnoběžností duševních pochodů a hudebních myšlenek; následují-li proměnlivé vnitřní stavy po sobě tak, že jich hudební ekvivalent tvoří jednotný celek, vznikne dílo formou logické; pakli ne, stačí zástupcům tohoto naprostého individualismu „pravda“ v díle obsažená, totiž podrobná a věrná reprodukce všech skutečně existovavších duševních záchvěvů. To jest přiznané evangelium poslední periody Schönbergovy i jeho žáků, jak je definuje přední z nich, A. v. Webern v brožuře „A. Schönberg“. Druhý směr a jako typ bych postavil Vítězslava Nováka, snaží se zmocněním tvárné schopnosti jednotlivých hudebních prvků sepnouti ještě těsněji části díla, vytvořiti formu důraznější a nutnější nežli byla klasická, pevnější právě využitkováním formové síly těch elementů, při nichž dříve tato stránka bývala opomíjena. Při prvních je náš údiv i naše skepse; při druhých naše láska a naše víra.

Vlastislav Hofman: Příspěvek k charakteru moderní architektury.

Na otázku, kde je dáno obsahové východisko a vnitřní směr moderní architektury, lze nejprve odpovědět, že rozsah jeho je široký a všeobecně neutrální a že se připojuje k tomu, co v architektuře předcházelo. Z toho, co předcházelo, vyrůstají jako květy z výhonků na zvláštních místech různé prvky moderního obsahu. Ty jsou rázu spíše psychologického a jsou určeny pocitem nebo smyslem, který v sobě nese touhu po uskutečnění jistoty rozumu a citu v rámci pocíťovaných formálních předpokladů. Kde by bylo této jistoty dosaženo, byla by a je odlišná od volné komposice formální. Každá komposice, či vůbec každý formální pochod, který se řídí a srovnává požadavkem zalíbení, postupuje s něčím, co buď již je hotovo, nebo co má býti. Je nutno však, aby dříve existovaly předčiny a pocíťované vlastnosti, a aby již byly dány předem impulsy nebo podněty, které by určovaly a podmiňovaly živý formální charakter, který má býti dosažen a vyjádřen. Tímto nátlakem je pak teprve vedeno abstrahující ovládnutí hmoty v prostoru: to znamená, že lidskou duševní činností nabude hmota podoby a že tudíž má tvar. Tvar neexistuje tedy sám sebou, jest ale přímo předurčen a podmíněn, než se dostaví ona podoba, daná způsobem jeho vzniku. Tedy povšechný ráz moderní architektury má již jednu hlavní vlastnost, jež je dosud vnitřní a nikoliv ještě čistě formální, která ale formálnímu rázu předchází. Je to snaha nalézt v architektuře zákonitost, odpovídající theoretizovanému počínu, uchvácenému a prosycenému jistým duchem nebo psychologickým obsahem; ten je výhonkem ještě starého kmene doby, má však již, jakožto další organismus, svoji vlastní krev. Psychologické vlastnosti architektury vůbec jsou neseny du-

chem, který byl znamenitěji urovnán v minulých obdobích, kdy nebylo tolik spěchu, jakým se vyznačuje snažení moderní; naproti tomu formální stránka dána je samotným způsobem vzniku. Jejimi nejnápadnějšími zevními znaky ve způsobu vyjadřování mohou být třeba jednou rychlost a unáhlenost, jindy secesnost nebo klasicismus, nebo třeba uvedení trhavé impresse do klidných tvarů, nebo jiné znaky vyskytující se jako zjednodušení tvárné řeči. Avšak všechny tyto uvedené různé vlastnosti jsou vlastně vnější a vyjadřují smysl a touhu po novosti a odlišnosti. Tato touha spěje se stanoviska přemítavého a uhaďujícího ducha k shrnutí soudobých pojmů a k shrnutí spojených pocitů do citového obsahu, což vše má být tvárně zmoženo syntetickou cestou pokusů v rámci všeobecných a věcných tvárných předpokladů. V tomto směru nevychází se z výběru daných zákonů, vyvozených z různých uměleckých epoch, nýbrž z vnitřní víry v získání dobré stavby vlastního základního charakteru, a z víry, že k zákonu se dochází a nikoliv že si lze zákon vybrati předem. Je to jakýsi přirozený přírodní postup, ve kterém je člověk citově súčasněn tím, že tyto city ovládá a konstruuje v úhrnný obsah, třeba často na úkor pocitu zalíbení, totiž t. zv. vkusu (tento nemá ceny vývojové a je spíše soukromou záležitostí; má tedy svoji cenu intimní, soukromou, kde se člověk nepřekonává). Duch tento má tedy svoji určitou povahu, která se projevuje přirozenou upřímností a vášnivostí, s jakou se sobě oddává, a jež vystupuje na venek, jakoby otevírala své ledví, když je ve stavu vzrušení. Zde je tvořivá činnost na pochodu a dostavuje se stav modernosti životní. Tento povahový stav jakožto duševní je nekontrolovatelný; kontrolovatelný jsou formové prvky (tedy materiální věci, ale nikoliv duševní fond), kontrolovatelný je jeho ráz, určovaný způsobem a rychlostí pocitu, a také kontrolovatelný a neměnný je theoretický poznatek, žádající zjednodušení výrazu.

Zjednodušení znamená puzení a odvrát od naturalistického období; zjednodušování znamená být konstruktérem mysli, totiž ovládnouti hmotu obsahovým úmyslem, jakýmsi předurčením, jež jest náplní ideovou.

Součástí tohoto konstruktérství mysli je věčnost, jež ale není rozumovým materialismem (materialisovaným technickým prostředkem) nebo racionalistickou účelovostí; je účelem ideovým, to jest, dostavuje se a vzniká intuitivně v rámci tvořivé činnosti, jež se abstrahuje od hmoty a je principem duchovým. Nesprávným pojmem věčnosti je chtít se rozumově opírat a pracovat prostředky nevýtvarnými, jako je zřetel k materiálu a k hmotnému konstruování. Věčnost je asi požitkem z dokonalosti, nejeví se však radostí a láskou vlastníka, obsahuje mnoho původnějšího, znamená správnost, ne však jakost. Jakost dána je potřebou, jež vyskytuje se ve výhoncích jdoucích z ducha doby, a váže se k samotnému zrození formy, k nalezení systému a ke zpracování a ovládnutí tvárné cesty. Věčnost existuje v každé architektuře; v architektuře pergamenové i v takové, jež je ovládána fantastičností. Existuje příkladně i v orientálské architektuře jako v empirovém klasicismu.

K formování architektury je nutno si uvědomiti — než se počne konstruovati — zásobu a napětí pociťovaných nedokonaných a dosud nesrovnaných forem a sklonů k formám, jakýchsi zárodků, které musí být zkonstruovány a citem, pohybem přemítání a zárodečného pocitu uvedeny do pohybu. Celý duševní stav člověka je ovládán vnitřním pohybem a ovládnouti hmotu znamená sdělit jí svůj vlastní duchový pohyb, což se stávalo vždy, kdy slohy samostatně vznikaly a rostly vedle sebe nebo neodvisle od sebe jako v Egyptě, Orientu, Indii, v gotice a baroku oproti principu klasicistickému (Řecko, renaissance, klassický empire), tedy oproti neabstrahujícímu principu naturalistickému

(který strhuje na sebe citové prvky, blízké přírodním zjevům a objektům), a konečně i oproti úpadkovým dobám slohovým (secesse).

Formovati architekturu znamená tedy se stanoviska prvorodnosti uvést hmotu do pohybu. Cílem je forma, jež je opět klidem z pohybu hmoty. Je to tedy princip založený na pocitu vzrušení a duševního pohybu oproti rozumovému intelektuálnímu názoru theorie klassikovy.

Tento princip předpokládá zjednodušování formového násobení, avšak při plném obsahovém udržení množství; formový základ se cestou synthese převádí ve formu jednotkovou a nikoliv v množství. Docílení bohatší plastiky neznámá tedy zmnožití ji nebo ji násobiti, nýbrž znamená to nový pohyb hmoty. Ruku v ruce s pohybovou deformací dostavuje se nový pojem plastiky.

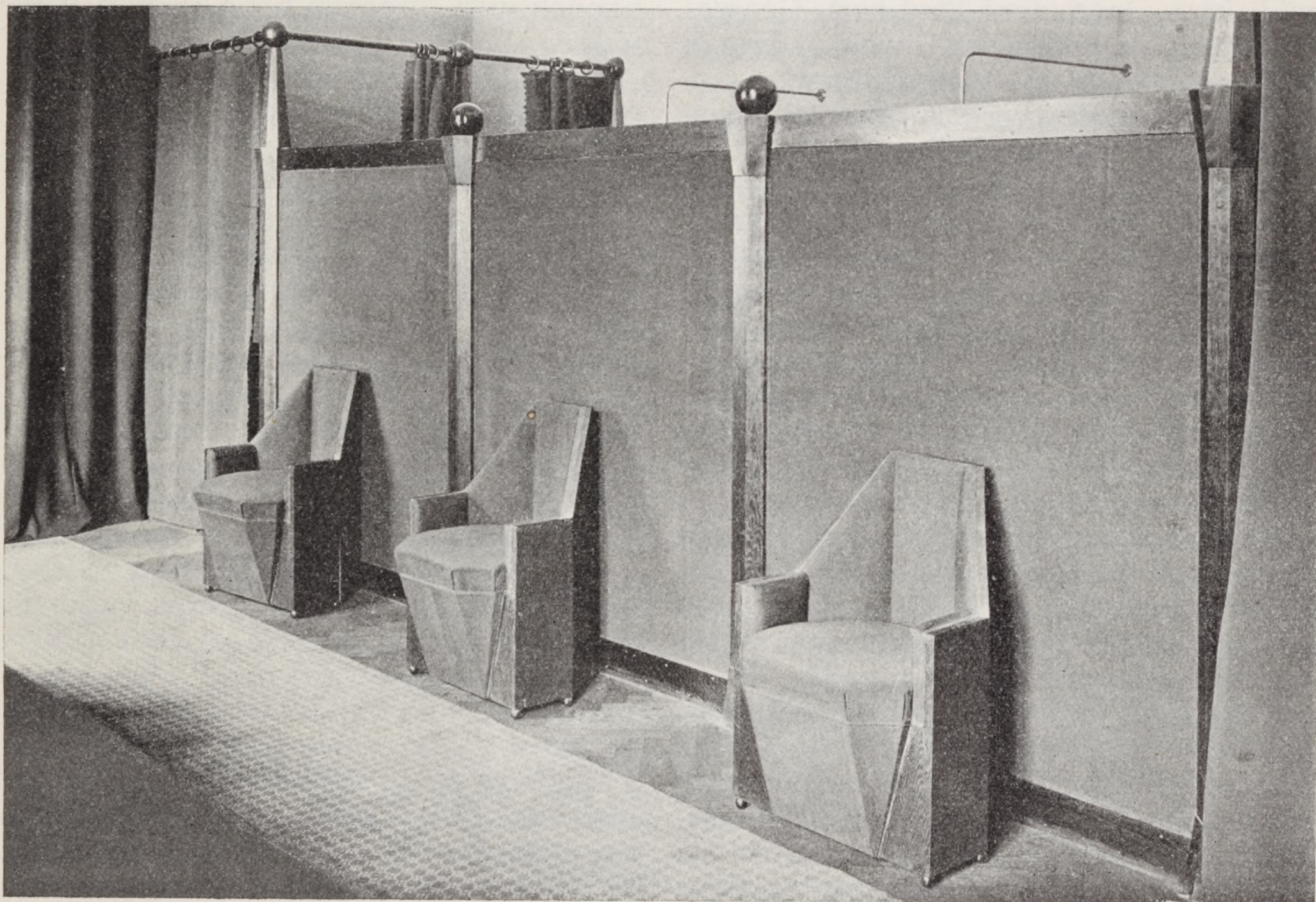
Princip tvoření zůstává stejný při všech užitých možných soustavách; v něm obsažena je stylistika ideí, kompoziční konstrukce, shrnutí do hlavních pohybových forem. Pohybovost uplatňuje se statikou hmoty, jež symbolisuje vůli a psychologickou náplň, uloženou do tvárně zmáhané hmoty tvarové. Mysl má svoje chuti a sklonosti k určitým podobným vlastnostem tvarů a ráz dán je tím, co nejvíce tane na mysli. K modernímu principu, vyšlému z dědictví 19. století, přistupuje nový prvek ducha: vzrušení, oživení fantazie po období novoklassicismu; ten stále je nebezpečným anachronismem a vede k formalismu. Hledání principu nespočívá v utkvění na formálních vlastnostech nově nalezených tvarů, ale v psychickém nalézání sebe, a to: 1. navazováním na věcnou stylistiku období empirického, jež se projevuje zachycením významu a věcným užitím ideje; 2. pocíťením životního pocitu současnosti, dědictví to 19. století, jeho citové jednoduše, i jeho jindy až secesní sensitivity a vystupňované citové chápavosti. Žádný názor novoklassicistický — ten je v pravdě jen dočasně nutný, spíše použitelný jako přechodná výpomoc — nemůže odvrátit zákonný postup moderního ducha, který vyšel ze secesse a vniká do celého století cestou připravenou k zesílenému vzrušení. Vzniká zájem na středověkých ideových obdobích, jež se projevovaly jinou statikou architektury a odlišností od statického ideálu antického, dále nová potřeba nasytit se vnitřně duchem architektury fantastické, indické a orientální vůbec, tedy odklon od statického smyslu antického umění, vůbec odklon od pojmu statického prvku v umění, touha po prvcích pohybových, konstruujících, účinných při vzniku, růstu a výrazu formovaných hmot ve tvary krásné a sobě vlastní.

Vůdčím hmototvárným předpokladem jest ztenčení a omezení hmoty na její silové vlastnosti k účinnému efektu v pocitu snadnosti a možnosti abstrahovati materiál do formálního pohybu. Forma přemáhá hmotu a nemá snahu působiti materiálovým kvantem; tvoří plastický prvek, dobytý intelektem. Příkladem může býti gotika, její vznosný opěrný systém, kde hmota je nositelem šikmých silových výslednic, takže konečný výraz je co nejdůševnější, až přehnané formové sensace a secesse poměrů a vztahů dalek a šířek. Vznos a protáhnutí ovládá vše do ostrého, konečného bodu, do závěrečného sensitivního efektu.

Formy hmoty jsou vyznačeny svými plochami, jež vyjadřují nejen obsah, ale i pohyb ve smyslu podstaty objektu. Tudíž může míti plocha dvojí význam: buď konstruovaný nebo pro optický zájem. Jsou-li tyto plochy pohybové, věcné potřeby, vyjadřují-li svůj možný a vlastní pohyb dle svojí formy a podoby, již tím je dán synthetický výraz; výraz snadnějšího rázu přivéstí může na systém lámaných ploch dle pocitu optického.

Pohyb hmoty všeobecně děje se vyšínutím rytmických součástí ve směrech udaných theoreticky a všeobecně křivkami, jež při tom všem udávati mohou různé systémy plošného řešení. Gotika sama má neprobádané dosud křivky pohybu, neboť gotika je jiné statiky, odlišné od statiky klassické, v níž doposud byli jsme vychováváni od renaissance. Vyznačuje se šikmým směrovým pohybem, kdežto antika je klidem vrstvených hmot; v antice je pocit radosti nad líbezným sestavením nebo nakupením hmot, ve středověku úžas z vědomí lidského podniku vybudovaného z kamene, zájem více duševní a výraz tajemství formové techniky oproti naturalistickému podkladu formového chápání antiky. Zde tedy vznikají sympatie moderní doby s touto obdobou sensitivní vůle a tonutí v úžasu nepředvídanosti a nadvlády lidského intelektu nad neznámem a dosud nedosažitelnem. Ze samotné podstaty tohoto vzrušení vzniká potřeba fantasmie, jež sestavuje nový duševní obsah v názoru světovém, ve vlastním výrazu a v hledání sebe.

Není možno říci, kolik pro moderní formu architektury bude existovati křivek pohybu a kolik nových možností. Každý nový způsob, systém hledá ve všech daných tvarových základech svoji chuť, jež může vésti k novým formám, nebývalým, poskytujícím největší požitky nejpůvodnějšího rázu, jakého se intelektu člověka může dostat.



Josef Chochol

Stěna a lenošky. (Anglický Kroužek v Praze.)

K r o n i k a a p o z n á m k y

Anthologie de l'Effort.

V Poitiers vyšla letos anthologie moderních básníků francouzských seskupených kolem revuí L'Effort a Vers et Prose (Paul Fort, Henri Franck a j.) a známých i z Mercure de France. Tato anthologie výslovně nechce býti projevem školy nebo stanovením směru; přes to však nalézáme tu široké směrové momenty, jako dekurs ze symbolismu souhlasný i reaktivní, vliv Verhaerena a Whitmana, určité tendence prosodické atd. Básníci zde zastoupení jsou známých a uznávaných jmen, mezi nimi Paul Fort, Georges Duhamel, Ch. Vildrac, H. Ghéon, H. Franck a jiní, v překladu pak Walt Whitman.

U všech těchto přechází obrazný a pasionální charakter symbolismu v nový tón; řečí, jež zůstává systémem nuancí, vyslovují sentiment, přírodu a intimní duševní okruh; vyjadřují jemné psychické vztahy a vagní plynulá data duše čistě a vnitřně prožívaná. Tak utkvívá v jejich verších charakter něžnosti, čistoty a ztišení. Ve smyslu francouzském zůstávají sensualisty, ale jejich smysly se spiritualisují a zjemňují do té míry, že jejich prochvění a citlivost přijímá povahu vlastního duchového tkaní, passivního a plynulého života duše. Podle toho jest nejvnitřnějším programem jejich díla psychičnost, immateriální subjektivita a čistá citovost široce se chvějící ve zbožňovaném světě smyslů, totiž v přírodě a v intimitě.

Pokud tedy jde jenom o přírodu a intimní prostředí viděné citem, zůstává tu stará symbolistická slabost nálad; jenže nálady oplývají tu přemírou lahody, passivity a jemnosti, duch je tu zženštilý a poetický, uchýlený v jakousi melancholickou arkadičnost. Je tu ticho a sladko pod vládou křehké, nepohyblivé a nevzrušené, úměrné a ideální harmonie. Zdá

se, jakoby tito básníci docela se vymanili z prudšího vzruchu a tlaku, jež nalézáme v moderním životě; jejich duch už se nestýká s tímto světem změn, ve kterém prudce vznikají zájmy a zkušenosti, i jistá naivita i přímočarnost a zostřené city drsné ve své komplexitě a nehotovosti; kde silnější proudění vyrývá i kal, i dissonanci, i divnou variabilitu představ krásy. Vlastně nalézáme u nich vlekoucí se eklektismus, jenž nabývá citové povahy, tedy řekněme idealistický sensitivismus eklekticky založený. Jejich city nevzrušují se na obsazích nového života, jsouce naopak spíše utrpením nebo sněním v lenošce.

Z tohoto nárysu vyčnívá ovšem Walt Whitman, americký občanský liberál a kosmopolita, jenž necítí už takové intimity a detailních vztahů k přírodě; jeho cit táhne se na veškerý politický a přírodní svět, a jeho dílo je veliké sčítání, hromadění a tvoření universálních summ, jež mají představovati úhrn světa. Nelze tu o něm ovšem podrobněji mluvit; ale jeho řekl bych kosmosociální koncepce světa, jeho chuť velkých soujemů života má v sobě něco moderně platného a radikálně postaveného proti všemu intimnímu a eklektickému pojmání poesie. V jiném smyslu odlišuje se od onoho průměru Georges Duhamel, nejlepší mezi všemi, a Henri Ghéon; u těchto ostřeji vystupují nové představy a vyvinuje se větší rozkyv, mnohost i prudkost citění, jež u Ghéona se stupňuje až k paroxystickému ostří. Ale tato prudkost, či spíše prudkost předpokladatelná v moderní poesii nepodobá se už nervosnímu vydráždění předminulé epochy; spíše by se mohlo mluvit o jakémsi dychtění, o citu novosti, o prudkém vyrovnávání nových představ s novým životem. Tato předpokladatelná prudkost ovšem velice pozmě-

ňuje tiché lyrické oddání se sobě a sebeúkoj líbezných snů; obrazně řečeno, horizontální vlny citění přenášejí se v kolmý vzruch, v němž vybíjí se vnitřní síla neodvisleji a abstraktněji.

Není jistě nutno charakterisovati básníky z L'Effort do podrobností. Zbývá zde ještě, byť nelze tu mluvit zrovna o škole nebo směru, vládnoucí snaha o netradiční, novým básnickým obsahům přizpůsobenou prosodii. Zřejmou většinou lze tu zjistiti více méně přesně stanovený odpor k mechanickému pojetí verše. Mechanickou prosodií rozumím veškeru stavbu verše pod jediným zákonem symetrie, pravidelného sledu a konstantní míry. Mechanický je rytmus měřený početně a veškerý numerický zákon uvnitř metriky, jakož i užití rýmu ve smyslu jiném než vokálním.* Mechanická forma nutně se představuje jako jednotný tvar definitivní, neplynulý a určitě končitý, jako lešení slov nebo jako pevné hranice psychického obsahu. Proto báseň rozvíjí se přímočaře, jedno- směrně a neměnně ke konečné pointě, k integrálnímu závěru, jenž v sobě zjednoduší a zavře smysl básně jako v abstraktní formuli (Sonet). Moderní duch devatenáctého století neustále rozkládal tuto racionalistickou formu dvojím směrem: k volnosti (Baudelaire, Básně v prose; volný verš až po Duhamel-Vildracovu vokální organizaci; „beztvarý“ verš futuristů, Marinettiho) a k hudebnosti (hlavně Poe, jenž zastihuje mnohé; konečně Stefana Georga a j. systematika libozvuku). Obojí směr se spojuje a prokládá i jinými motivy, i lze nalézt v 19. století jakýsi nový vývoj a široký pohyb prosodie. Právě tyto snahy jsou bohatě doloženy v Anthologii de l'Effort.

* Tak strofické užití rýmu (obkročného atd.) v umělých formách bere mu (assonanční) zvuk a dělá z něj pouhé kompoziční nebo rytmické členítka. I pravidelný sled rýmů a a b b obrací rýmy ve faktor pravidelnosti, tedy v numerický rytmus nebo v rytmickou mechaniku v neprospěch jejich původní neměřitelné a nemetrické funkce tónové.

Zde je skoro ve výtazku celá stupnice prosodických názorů, od veršů Whitmanových, jež jsou prosou dělenou prostě v kusy nebo ve shluky představ, až po pravidelný verš; mezi těmito krajnostmi rýmuje Paul Fort prosu, aby ji sladce prozvučel; Duhamel, theoretik volného verše, komponuje zvukové rytmy a organizuje volný verš stroficky; Henri Franck počíná od assonance volný verš rýmovati a Henri Ghéon používá směle i časoměrných motivů. Většinou je tu plynulý volný verš, měkký a zvučivý. Ale jeho hudba je neutrální, je to jakoby vlnění na jednom místě; nic nevystupuje ani nevyráží ven z neutrality tohoto rytmu či z jeho sentimentální nivellisace.

Ale není nutno pojímati otázku prosodie tak technicky. Lze si představit, že verše jsou jako systém představ a citů, pro něž není zákonných pravidel; pak tyto vzrušené city hledají si podmínky, v nichž by se vyslovily: hledají si rytmy, tóny a časovou míru. Ale není nutno, aby tyto rytmy byly lahodné a úměrné, aby tóny byly líbezné a veškerá míra pravidelná. Je možno mysliti si verše skřípavé a drsné, podobné drsnostem současného citění,* právě tak dobře jako sladké a nebeské; možností je bez počtu, nejsou-li tóny veršů vázány jakoukoliv zevní pravidelností. Při vzniku tónů nepadají na váhu rozdíly mezi rýmem štěpným a nečistým, assonancí a pouhým zvukovým reflexem; ba i zvukové difference mohou býti podkladem rýmů právě tak jako shoda zvuků. Cílem této zvukové organizace není však ani neutrální libozvuk ani tak řečená zvukomalba. Krátce lze si mysliti místo mechanické pra-

* Theod. Däubler, Das Nordlicht. Na př. 2, Sahara, Das Ra-Drama: Der äthiopische Totentanz:

Des Klobens schwammige Substanzen,
durch Zwergtracht in Betracht gebracht,
die Bauchfracht und der Buckelranzen,
verdrehen sich ganz ungeschlacht, atd.

Das Lumpige in Weltdurchsuchern,
verschrumpfter Seelen Brunstkatarrh, atd.

videlnosti volnou a proměnlivou soustavu zvuků, přízvuků a délek, takže t. zv. volný verš je volný i v rytmu i v rýmovní konsonanci. Ale je nutno říci, že nejedná se vůbec o hudebnost veršů samu o sobě; mnohem spíše city a představy jako krajní proměnlivost a heterogenita rozkládají se takto v přízvuky, délky a tóny, že se pozdvihují, přerývají a mění, a zkrátka že používají všech myslitelných druhů přízvuku, rýmu i délky nikoliv pod zákonem pravidelnosti, nýbrž pod zákonem změny (a ovšem pod nátlakem intensity výrazu). Podle toho lze si představit (s fonetického stanoviska) jakousi volnou prosodii, jež v podstatě je systémem zvukových změn (totiž všemožných prvků rytmických, tónů a délek) a v níž i veškerá následnost je řízena principem změny a stálého pohybu; neboť změna je jediný princip, který se nemůže stát principem mechanické pravidelnosti. Cíl této plné volnosti a pohyblivosti je ryze formální, totiž konstruktivní cestou organisovaná forma.

Myslitelnost takovéto prosodie dokazuje především všeobecná nechuť k mechanickému nebo (což je totéž) statickému verši; i lze tu ještě jednou historicky poukázat k rozkladu a uvolnění veršové mechaniky v minulém století. Z tohoto skutečného stavu je možno vysouditi, že nová doba odcizuje se statickému ideálu klassické synthese i po stránce veršové formy; že v představách krásy dostavilo se uvolnění neboli pohyb, jehož fáse a obměny vidíme v nejrůznějších a jak se často zdá i kontrérních snahách a směrech. (Odlišovati tyto směry definitivně od sebe je rozumovým zjednodušováním, jež je ovšem nejpřirozenější činností lidské mysli; ale spíše lze v nich viděti fluxi a proměnlivou souvislost). Dále spíše předpokládati než vysouditi lze citový charakter doby nepříznivý veškeré neutralitě a nečinné lahodné nivellisaci; tedy je možno předpokládati zálibu pro ostrý, prudký výraz, pro intensitu všech kvalit a pro dynamické pojetí.

Tyto předpoklady nejsou ovšem jen formální a mohou zasahovati hluboko do samotného pojmání poesie. Princip změny a pohybu bylo by možno v důsledcích obrátiti proti všem veršům thematickým, básněným na jednu myšlenku, na jeden citový motiv, nebo stavěným k integrální pointě. Neboť tyto verše nejsou v pohybu, nýbrž rozvíjejí se vedle sebe jednosměrně a končitě; jsou vlastně jen vyvinutím jednoho jednotkového motivu, řekněme jedné v sobě uzavřené melodie. Proti tomu lze si představit básně ve smyslu symfonickém; řada motivů (v předpokladu nekonečná) rozvíjí se v sobě i případně proti sobě a prostupuje se volně ve sledu změn; to znamená, že s volným veršem dostavuje se i volná látka veršová. Tuto látku je možno představit si asi jako psychický totál, totiž jako theoreticky nespočítatelný a neomezený úhrn představ a citových zkušeností jednoho oboru. Je možno domnívati se, že jeden individuální zážitek vůbec nestačí a nedosahuje k vytvoření uměleckého díla; proto už dávno mluví se o nutné synthesi v umění, ale tato synthesesa je obyčejně, jak se zdá, pojímána jako intelektuální essence citových zážitků.* S nějakými podobnými essencemi však ve skutečnosti lidské cítění nepracuje. Náš vnitřní život je sčítání nového se zažitým a přítomného se vzpomínkou; ale toto sčítání není kvantitativní, nýbrž kvalitativní, a takové kvalitativní neurčité summy lze třeba z nedostatku lepšího slova jmenovati duševními totály nebo volnou látkou veršovou.

Ostatně není nutno vázati se ani na toto slovo ani na toto, jak se zdá, úzké pojetí. Jednodušeji lze si mysliti, že jsou v nás nějaké citové možnosti, jež někdy a za šťastných okolností budou vysloveny básněmi. Takové možnosti jsou třeba v tom, že představy krásy přemísťují se s intimitou na jiné životní obsahy, řekněme na obsáhlejší nebo rušnější; nebo že nastupuje v nás vůbec širší

* Tak i v t. zv. novoklassicismu.

způsob, ba snad i jiné formy nazírání; anebo že smysl člověka obrací se od ideálu klidu k ideálu pohybu, nebo v jiných nevysuditelných počinech. Tyto city jsou ovšem jen povšechné a nemají posud předmětů; ale přece obsahují tolik intensity, že přinášejí neustále pocity novosti smíšené s nejistotou, vnitřní mnohostí atd. na úkor nebo dokonce k popření citu klidné jednoduché harmonie. V těchto nepopíratelných faktech současného cítění je dostatečná příčina i vysvětlení nahoře vyslovených předpokladů formy a látky veršové.

K. Čapek.

Styl malého města.

(K. Polesný a Zd. Wirth: Pelhřimov. Nákladem Musejního spolku v Pelhřimově, 1911, str. 160 s 62 přílohami obrazovými a s reprodukcí plánu města z r. 1777.)

Mluvíme-li v tomto časopise o historické knize, která má přísně vědecký ráz — tyto poznámky vztahují se na druhý díl knihy, psaný Wirthem; prvních 6 kapitol, tvořících první část, napsanou K. Polesným, jedná o dějinách města od jeho vzniku až do doby nejnovější — děje se tak proto, že předmětem jejím je studium malého města jako jednotky architektonické vyššího řádu. Bylo by radostnější, kdyby bylo možno na tomto místě podávat zprávu o knize věnované malému městu modernímu, která by tedy nebyla historická — pak bychom jí rádi odpustili i vědecké roucho — ale dnešní malé město, jeho stavební vývoj, který dosud nedospěl k typu nebo pevné formě, nepatří a nebude patřit do dějin umění, nýbrž spíše do dějin obchodní spekulace a jiných nezdravých zjevů společenského života. V tomto oboru nutno se zatím a snad ještě na dlouho spokojit pouhou historií.

Vlastní předmět spisu, stavební rytmus malého města, není pro Wirtha nový. V prvním ročníku Stylu, který tenkrát redigoval, věnována byla poslední 3 čísla stylu malého města; byl v nich uveřejněn rozsáhlý mate-

riál obrazový a také kromě jiných i stať Wirthova, v níž snažil se abstraktně zjistit theoretické základy vývoje starého městečka v Čechách. V knize o Pelhřimovu je tento problém řešen na určitém případě a tím právě získává na životnosti a názorné jasnosti.

Do čtyř kapitol, které jednají o stavebním vývoji města a opevnění, o kostelích a hřbitovech, o městských veřejných budovách, o měšťanských domech, a k nimž dodatkem připojena ještě zpráva o stavu a úkolech městského musea, podařilo se Wirthovi shrnout dějiny oné hmotné základny, na které po řadu století vyvíjel se život pelhřimovský. Vědecká školenost Wirthova, získaná a osvědčená v tolika a tolika pracích, je zárukou, že to, co podává v této krásné knize, je výsledek pečlivého studia a bystrého soudu, který raději se spokojí zjištěním jen nesporných, dobou vysvětlitelných uměleckých i čistě technických řešení, než aby budoval estetické theorie o stavbě měst na nesprávném, nehistorickém předpokladu. Neboť nejde zde o pouhý popis více méně význačných architektonických předmětů, nýbrž úkolem knihy je podat obraz vývoje města jako celku stvořeného staletou prací uměleckou i denní potřebou — a těchto několik řádků musí se omezit toliko na naznačení, nikoli na rozbor předmětu — tedy celá řada otázek stavebního vývoje po stránce hmotné i estetické; a město není pro autora „jenom souhrnem určitého počtu domů, obydlených tolika obyvateli a rozprostřených na tolika čtverečních metrech, nýbrž především výrazem umělecké architektonické myšlenky, souhrnem sta a sta drobných řešení, často sice neovládaných jediným duchem, ale vzájemně přece harmonických, je příkladem a učitelem, jak umělecká forma vyhovuje potřebě současně ji ovládajíc, a spolu nejspolehlivějším ukazovatelem vývoje samotných principů uměleckých, uplatňovaných postupem doby vždy s novou čerstvou intenzitou na produktech

zásad již odumřelých.“ Viděn s tohoto hlediska roste před námi starodávný Pelhřimov jako umělecký celek, budovaný staletým organickým vývojem, a je to četba velmi poučavá a velmi nabádavá netoliko pro historiky.

Doufejme, že Pelhřimov si zaslouží tohoto krásného díla, první monografie českého města, založené a pojaté na novém základě, že se zde pevně ujmou snahy o zachování starobylého, t. j. uměleckého rázu města, a že jeho zděděný rytmus bude opět organicky přičleněn k novým formám. J. Borovička.

Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst.

(Mnichov, R. Piper & Comp.)

Na knihách pojednávajících s nových stanovisek o současném umění není možno žádati generálního zodpovědění všech otázek a pochybností, jaké se vždy současně přiřadují k novým poznatkům. Avšak kniha Kandinského, jež chce býti do jisté míry programovou a určující, není než velice jednostranným rozvinutím některých z těch možností, jež lze dnes v každém případě z předchozího a současného uměleckého vývoje a snažení snadno a třeba ne dosti důvodně vyvoditi. Účelem jeho pojednání je ukázati cestu vedoucí k novému psychičtějšímu umění, ovládanému v první řadě příkazem vnitřní nutnosti; metoda a způsob závěrů nemůže však nijak přesvědčiti, látka je rozběhlá a roztěkaná a vedle známějších poznatků, vyslovených již dříve a jinde s větším nebo menším důrazem, vyrůstají u Kandinského náhlé neopřené předpoklady a závěry, jež dávají jeho knize význačně neplodný a nevěcný ráz. Tam, kde Kandinsky s jednostrannou důsledností po svém domýšlí některé z úkazů nového umění a současného života, je to jistá chytrost, kterou můžeme přičísti jeho račovému původu, jež činí jeho knihu, odmyslíme-li si její začasto prorocký tón, v některých partiích přímo zábavnou. Kniha má vedle toho tu cenu, že může nám osvětliti

mnohé stránky takového nového německého umění, jež náleží do názorového okruhu podobné povahy. Snad není nutno potírat zde slabé stránky těchto názorů, které by konečně ani v praktickém užití nebyly tak nebezpečny, kdyby praxe skutečně hodnotně odpovídala názorovému přesvědčení, neboť pak by v tomto případě znamenala jednu z vedlejších stránek radících se k vývojovému pohybu moderního umění a měla by v celkovém součtu svůj význam a své omezené oprávnění.

Stačí snad udati stručný obsah knihy, pokud by nás mohl zajímati:

Není možno obnoviti zašlé umělecké principy minulých kulturních období. Je to opičení, vykonávání stejných zevních pohybů, kterým však schází vnitřní smysl. Je však jedna vnější podobnost uměleckých forem, které ale leží základem jedna velká nutnost: podobnost vnitřních snah nebo puzení v celé morálně duševní atmosféře. Tak povstaly naše sympatie, pochopení a vnitřní spříznění s primitivy; je to však jako styčný bod přece jen bod a nic více. Naše duše je v počátcích vzkríšení po dlouhé periodě materialistického nazírání, je ještě v pochybách, tísněná tlakem bolesti, jež vzešla z materialistické filosofie; tím se silně odlišuje od duše primitivní, a proto nebude zmíněný sklon k primitivnímu dlouhého trvání. Neboť duše zjemnělá bojem a bolestí nebude přijímati jako umělecké obsahy hrubší pocity jako je strach, radost nebo smutek (nebudou se novému umělci líbiti), nýbrž jemnější, složitější pocity, tak jako je sám nový život; ty nelze ještě pojmenovati, nemají ještě názvů a jsou schopny vyvolati v divákovi jemnější emoce, než jaké je možno uchopiti nám do slov.

Dnešní divák je ale zřídka schopen takových vibrací. Hledá v uměleckém díle buď čistou nápodobu přírody, jež může sloužiti praktickým účelům (portrét v obvyklém slova smyslu a pod.), nebo napodobení přírody, jež obsahuje jistou interpretaci: „impressio-

nistickou malbu“, nebo konečně do přírodních forem přestrojené stavy duše (čemuž se říká nálada). Všechny tyto formy, jsou-li skutečně umělecké, vyplňují svůj účel a mohou býti duševní potravou zvláště v tomto posledním případě, kde divák nalézá souznění své duše. Ovšem takové sou- nebo protiznění nesmí zůstat prázdným nebo povrchním; nálada díla musí náladu divákovu prohloubiti a pročistiti. Avšak zjemnění a rozšíření tohoto znění v prostoru a v čase zůstává jednostranným a nevyčerpává ještě možnou působnost umění. Nový obsah umění nemusí již býti materiálním předmětným obsahem minulé periody, nýbrž obsahem čistě uměleckým, to jest takovým, jež může jen umění v sebe pojmuti, a který může býti jen uměním a prostředky, jež přísluší jen umění, uveden k jasnému výrazu.

(Pokračování.)

J. Čapek.

Vyjimky ve vývoji.

Náš hledající zájem — pátráme-li v umělecké historii — obrací se především k počátkům uměleckých období a k obrátům směrů slohových; nacházíme v těchto dějinných okamžicích, jimž i situace současného umění jest podobna, pudové počiny v počátcích uměleckého tvoření čisté a odhalené, jak počínají se ještě nahé a tradicí tvoření nezakryté, bez konvenčních výrazů; anebo ve chvílích, kdy vývoj nějakého směru a slohu se obrací a láme jinam, jak výtvarný pud tvoření nanovo proniká nahromaděnou již tradicí a konvencí slohu, jak ji znovu — když počínala již tuhnouti — skrápí a zkypřuje. I vyjimky a odchylky t. zv. vývoje uměleckého dění nás poutají; jsou to události vyvolané nárazy bezprostředního individuálního tvoření a nazírání na tradiční a vývojově jdoucí celek. Zde projevuje se obyčejně vzácně jasně — srovnáváme-li tato vyjimeková díla s tradičními — podíl čistého tvořícího pudu; tu lze jej přesně rozpoznati jako ve směsi dvou látek, z nichž jednu (současnou, ustá-

lenou tradici) známe; druhý díl projevující se jako odlišné úsilí, umělecké dílo vychylující z tradice, jest osamoceně vytvářející pud jedincův.

Dvě krásné práce starého vnitřkového umění — skříň ze XVII. století z knížecího zámku Lobkowiczů v Roudnici a kamna z XVIII. stol., původně na zámku Wiśniowci, (nyní v krakovském Museu), které v přílohách přinášíme, jsou takovými vyjimekovými díly umělecké historie; přinášíme je nikoli tedy, že by představovaly naše umělecké vyznání, ale protože nás v jejich křížení zajímá jejich složka čistého výtvarného původu. Obě práce vznikly v dobách, jež měly již velmi celý sloh, t. j. úplně vypracovanou výtvarnou mluvu a ku všem projevům vystačující. Velká architektura poskytovala drobnému, na ní tehdy závislému umění vnitřkovému, celé své architekturní bohatství, seřazené tradicí v logické řady článků a tvarů, vázané poměry i pořadem. Dle tehdejšího názoru veškero drobné umění řemeslné aplikovalo velkou architekturu a jeho práce byly porostlé architektonikou, pod níž se ztrácela vlastní podstata věci; postupující však a sílící tradice souběžně počala se pokoušeti také již samostatněji a skutečně výtvarně o samostatný tvar věcí a zkoušela jej přetvářeti i prostorově (stupňovaná plastika a borcení barokních skříní). Autor skříně (již volíme k demonstraci za příklad) zůstal dalek obou současných tradičních prostředků vytváření, nepoužil ani aplikace architektury ani nepřetvořil kostru skříně: přijal sice skříň jako truhlovitou, konstruktivně vymezenou, za to však překonal rozkol, který současně trval mezi povrchovou aplikovanou architekturou a mezi pokusy o prostorové přetváření věcí, a myslil si své dílo předmětně, obsahově a tvarově úplně jednotné. Rozeznáváme dobře, že jeho kritičnost, jeho samostatný názor a síla jeho tvořivosti zabránily mu, aby se vyjádřil běžnými prostředky aplikované architektury, ale nebyl dosti sil-

ným, aby odvážil se zase až na vlastní základní tvarovou kostru skříně. Když však vytvářel její řimsu, sokl, stěny a křídla, byly jeho samostatné výtvarné schopnosti velmi činné; užil sice k vyjadřování slohových profilů (barokních), ale v takové dynamice, intenzitě a otevřenosti, že tyto jdou daleko za současnou obvyklou a dovolenou míru vyjadřování a jsou vlastní kvalitou tohoto díla. Celý povrch skříně je ožít, schopnost vytváření na přetváření druhých dvou rozměrů ještě nevystačující, rozbíhá se lokálně v třetí dimenzi (kolmo k povrchu) ve směru plastiky plochy a v daných mezích celku co nejživěji, zhušťujíc zde náhradou o tolik, kolik se jí nedostávalo na smělosti v druhých směrech. Je třeba připomenouti si pro srovnání ony soudobé skříně, zcela pokryté představenou portálovou architekturou, aby bylo jasno, že tato skříň je pokusem samostatně odvažujícího se citu k vůli v tvoření; smysl po plastickém, neliterárním vyjádření vyvívá zde a prodírá se tradicí čistě a přímo jako od časovosti osvobozený – byť časově přibarvený – výjev tvoření.

Pavel Janák.

Hedvičina sklenice.

Středověká sklenice, již reprodukuje v přílohách, je orientálního původu.* Přinášíme ji, protože je dokladem, jak existují citové souvislosti a příbuznosti – nikoli totožnosti – mezi uměními a dobami i daleko od sebe vzdálenými. Případ Hedvičiny sklenice to trojnásobně dokládá: byla vyřezána v Ori-

* Sklenice, jejíž vyobrazení přinášíme v dnešním čísle, patří do skupiny t. zv. „Hedvičiny sklenic“ (dosud jich známo asi 12), spojovaných tradičně se jménem sv. Hedvivy, a jimž věnována nejnověji historická studie Rob. Schmidta v šestém svazku ročenky Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Tyto sklenice byly v ranním středověku dováženy z Orientu, nejspíše z Egypta, a používány jich jako schránek parfumů, ostatků a k liturgickým účelům. Vyobrazená sklenice nalezena v sakristii dómu v Halberstadtě. Její povrch nese dva hluboce řezané lvy, jichž těla zobrazena z profilu, hlavy ze předu, vnitřní kresba těl vyjádřena skupinami různě orientovaných paralelních rýh.

entě a tu byla poprvé projevem cítění; pak středověk si ji přivázel a choval jako cenné dílo; nutno předpokládati ovšem, že jeho obdiv pro ni byl i nábožensky motivován, ale jestliže sloužila jako schrána relikvií, nelze pochybovati, že byla pokládána i předmětně t. j. dle našeho výrazu esteticky cennou a citu odpovídající; konečně znovu objevuje ji současně umělecké cítění jako podivuhodné, krásné a hluboké dílo umělecké a její umělecký obsah je již po třetí potvrzován. Tato přiřadování citu, v tak velkých a časových odlehlostech, jsou patrně nárazy na tutéž oblast citového tvoření.

Bylo by ovšem marno hledati na sklenici reální podklad přírodního děje, klerý je na ní zobrazen. Ze lvích těl, na něž umělec sklenice myslil, zbyla jen jich podnětová kostra, kterou jeho cit zjednodušil do představy v ploše, ale učinil zde z něho – z pouhého děje přírodního – silný děj tvarů. Při natočení tohoto, do plochy přemístěného výjevu, odvážil se umělec ještě i na přírodnost válce sklenice samé; děj tvarů prořezal hluboko původní hmotný povrch válce, nikoliv snad, že by byl tento jen technicky porušen, ale že je skutečně přeformován. Redukce tedy, kterou zde příroda citem byla zmožena, je velmi vysokého stupně. Třeba zde – k vůli srovnání – vzpomenouti, jak týmž předmětem na př. se zabývající sklenice poempirové (pokryté leptanými zvířaty, emblemy) jsou výtvarně nejednotné: na nich přírodní děj je nehluboce přehodnocen, přenesením na válec sklenice nezamýšleně stočen a válec sklenice, jako třetí samostatný zjev v díle, samostatně disonuje svým tvarem.

Vlastní krása sklenice jako uměleckého díla je zjistitelná vlastně teprve hmatu a hmatajícímu oku; když oba tyto vnímající orgány vykonají znovu cestu, na které tvar sklenice vznikl, shledají zpětně tutéž dějovou rozkoš, kterou umělec převedl a zhustil svou žijící představu v pevný a v klid zavřený tvar.

V. V. Štech.

Drobné zprávy.

Abychom podali důkaz, pokud a jakou autoritou jest p. William Ritter jako umělecký kritik a umělecký konsul český vůči cizině, jehož hlas bývá často dovo-
láván k výpomoci prostřednostem, otiskujeme část je-
ho referátu z dubnového čísla „L'art et les artistes“, z rubriky „L'Autriche“, kterou sem pravidelně píše a
jíž cizinu informuje o našich domácích událostech umě-
leckých:

„... Zprvu nechtěli bráti vážně „Skupinu“, jež při-
šla poslední v řadě uměleckých spolků, odloučivši se
od „Manesa“ za okolností, kterých zbytečno želeť, ježto
nutně se musely vyskytnouti z téže a jediné příčiny –
že „Manes“ utvořil se kdysi obdobným způsobem. Bůh
ví, proč krčíme rameny, mluví-li se o neoprimitivismu,
futurismu a kubismu. Ale řekne-li se nám, že takové
skupení dospěje k tomu, aby přivtělilo individuality rá-
zup. Kysely a p. Vlastimila Hofmana, kteří doznávají,
že jsou na svém místě v této vybrané elitě, pak se šance
problémů poněkud mění. Jakže! Nejlepší z mladých
českých dekoratérů z jedné strany, z druhé strany umě-
lec z p o l s k ý c h* (sic!) nejhodnotnější, nejvzácnější a
nejindividuálnější! Údiv ještě vzroste, když vidíme ultra-
moderní skupinu českých umělců, jak činí si nároky a
h o n o s í se, že souvisí a přísluší pêle-mêle k Tinto-
rettovi, Grecovi, k anonymním umělcům gotické skulp-
tury a perského smaltu (sic!), místo aby se dovolávala
jako obyčejně mod a měnicího se vkusu pařížského, a
to při plném vědomí, jak se člověk přiznává krvi ku
své rodině. Podobný úkaz stojí za to, by byl spíše stu-
dován nežli nazdařbůh zařazován do zmatku výstav
říše babylonské věže. Více nežli díla většiny z nich –
žel – zamlouvá se mi zvláště u umělců Skupiny, že hle-
dají svého oprávnění a do jisté míry je i našli do-
konce v dílech několika oněch p ř e d k ů, jichž k mé
litoštl spolek „Manes“ naprosto nedbal – takového V.

* Pan W. Ritter zaměňuje totiž jen (!) Vlastislava
Hofmana, architekta, za polského malíře Vlastimila
Hofmana.

PŘÍKRÝVKY, ZÁCLONY, KOBER-
CE, LINOLEUM, LOŽNÍ POTŘEBY,
ŽELEZNÝ NÁBYTEK, CESTOVNÍ
POTŘEBY, DĚTSKÉ VOZÍKY, PO-
STÝLKY, ŽIDLE, NA SLUNNÍKY 30
AŽ 50% SLEVY

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 Ďá-
blice. - Nejtvrdší material nejlepší jakosti
pro stavby betonové a šterkování

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

Ludvík Hospergr

Přesná anglická a americká moda.
Vzory látek přímo z Londýna a New-
Yorku.

Dodavatel nejpřednější společnosti.
Praha II., Palackého ul. 5

H. Brunnera (sic!) a Petra Brandla (!) Zdá se, že budou hledati toto oprávnění až v kachlích kamen Městského Musea Pražského — a zcela správně. Neboť je to vskutku vážný čin, dospěje-li české umění, domněle počínající dvěma bratry Manesy, k poznání svých úctyhodných, téměř heraldických počátků. Vidím s potěšením, když jsem byl doporučoval svým přátelům z Prahy po deset let toto pátrání a když se mi za to vysmívali, jak dospívají zdravějšího chápání věcí. A snad, kdyby si byli dali práci uvědomiti si způsob, jímž takový Mahler a Klimt nakládali k svému individuálnímu utváření s prvky a veličinami národními, roztroušenými po celé Monarchii, byli by posléze zpozorovali záblesk rozhodujícího světla, konečného pomocníka všech jejich pátrání. Jakých tápání a jaké ztráty času byli by se uvarovali, Co na tom záleží, nejsou-li dosud díla Skupiny na pravé cestě. Někteří z nich aspoň zahlédají a Manes počíná prý se rovněž zabývatí českou uměleckou minulostí.“

V Saloně závodu G. Arnolda v Drážďanech vystaven byl ku konci března soubor 41 prací V. van Gogha; byly ze všech období jeho vývoje a byly zapůjčeny namnoze ze soukromého majetku, takže podávaly i co do počtu i co do provenience zcela řídce možnou příležitost k přehledu Goghova díla.

Výtvarný odbor Umělecké Besedy odhodlal se vydati na subskribci v obmezeném počtu výtisků Mikoláše Aleše pětiobrazový cyklus „Život starých Slovanů“ dvoutonovou reprodukcí v rozměrech originálu 75×35 cm. Subskribční cena stanovena velmi nízká, za celé dílo K 20.—. Přihlášky se současně zaslaným obnosem přijímá Umělecká Beseda, Praha II., Jungmannova 39 n.

V Salonu Cassiererově v Berlíně byla vystavena v první polovici května kolekce 15 obrazů Cézanneových (vesměs z pozdější jeho doby) k nimž připojeny byly 3 obrazy Grecovy, dále Corotův portrét ženy, Manetovo zátiší, obrazy od Degasa, Moneta, Sisleye a Pissara. K této výstavě přineseme v příštím čísle článek.

V redakci „Šturm“ v Berlíně byl právě vystaven soubor obrazů futuristů, který před tím byl v Paříži u Bernheima a v Londýně.

Ústřední topení



a větrání všech soustav,
parní kuchyně, parní
prádelny, sušárny, vo-
dovody, plynárny.

**PRAŽSKÝ
INSTALAČNÍ
ZÁVOD**

C. Příbaň a inž. Žilka.
PRAHA, Příkop č. 12
Telefon 2049.

VÁCLAV FIŠNA

PRAHA II., PURKYŇOVA 5
ODBORNÝ ZÁVOD ČALOUNICKÝ.
SPECIELNÍ VÝROBA KOŽENÉHO NÁ-
BYTKU. ZAŘÍZOVÁNÍ 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.

Zbraslavské šamotárny - mimo kartel

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

PETR NEDVĚD

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

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.

**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.



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.

