

# UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

ČASOPIS SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ.

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

Vydáním a nákladem Tiskového družstva Skupiny  
Výtvarných Umělců v Praze.

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

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

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

## 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.



**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 TR. 88. TELEFON 4310.

**ATELIERY**

uměl. prům. a závod  
štukatérský  
KRAUMAN,  
PICCARDT,  
ŠIMONOVSKÝ,  
Praha III., Řiční 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 tčchže, 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.





# 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-  
LÉM 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.



OBSAH ČÍS. 9. (ČERVEN.)

ROČNÍK I. 1912.

SOMMAIRE No 9.

Ire ANNÉE.

TEXT:

Jan Thon: Chvíle.  
Ardengo Soffici: Picasso a Braque.  
V. Beneš: Čin Pavla Cézanna.

KRONIKA:

Jan Thon: Máchův pomník. — J. Čapek: Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. — Zd. Kratochvíl: Les Indépendants. — E. Filla: Z berlínských výstav.

VYOBRAZENÍ:

P. Cézanne (3). — Dérrain (1). — Vinc. v. Gogh (1). — P. Picasso (4). — Rembrandt (2). — H. Rousseau (1). — J. Hanf: Náčrt.

TEXTE:

Jan Thon: Moment. (Poème.)  
Ardengo Soffici: Picasso et Braque.  
V. Beneš: Geste de Paul Cézanne.

CHRONIQUE.

ILLUSTRATIONS:

P. Cézanne (3). — Dérrain (1). — Vinc. v. Gogh (1). — P. Picasso (4). — Rembrandt (2). — H. Rousseau (1). — J. Hanf: L' esquisse.

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

VZORNÁ ÚPRAVA TISKŮ. NEJNOVĚJŠÍ DRUHÝ PÍSEM.

TIEMANN

EHMCKE

BEHRENS

SORBONA

BERNHARD



# 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 (radiatorů) 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

# KAREL KRAUS

ZÁVOD KAMNÁŘSKÝ

DOPORUČUJE SE K VEŠKERÝM  
PRACÍM V OBOR TEN SPADA-  
JÍCÍM

PRAHA I., LILIOVÁ 248

**Otakar  
Skřivan,**

továrna na parkety

PRAHA-  
VINOHRADY

Založeno 1865.

**J. POTZ**

TRUHLÁŘSTVÍ

PRAHA II.  
KLIMENTSKÁ

1235.



# NOVÁ EDICE

SBÍRKA KRÁSNÝCH KNIH, VYDALA:

ZDENĚK WIRTH:

# KUTNÁ HORA

MĚSTO A JEHO UMĚNÍ.  
91 FOTOGRAFIE ARCHITEKTUR,  
MALEB A PLASTIK.

SUBSKRIPČNÍ CENA K 4.20 (DO  
15. ČERVENCE T. R.), POZDĚJI  
KOR. 6.—, POŠTOU O 20 HAL.  
DRÁŽE. SOUČASNĚ S ČESKÝM  
VYDÁNÍM TISKNE SE VYDÁNÍ  
NĚMECKÉ A FRANCOUZSKÉ,  
POZDĚJI VYJDE ANGLICKÉ,  
RUSKÉ A ESPERANTSKÉ.

ŽÁDEJTE PROSPEKTY KNIH  
„NOVÉ EDICE“,  
PRAHA II., MYSLÍKOVA ČÍS. 15

## Ústřední topení



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

**PRAŽSKÝ  
INSTALAČNÍ  
ZÁVOD**

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

## 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.

## Zbraslavské šamotárny - mimo kartel

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



PŘIKRÝVKY, ZÁCLONY, KOBERCE, LINOLEUM, LOŽNÍ POTŘEBY, ŽELEZNÝ NÁBYTEK, CESTOVNÍ POTŘEBY, DĚTSKÉ VOZÍKY, POSTÝLKY, ŽIDLE, NA SLUNNÍKY

50% SLEVY

JAN STOUPA V PRAZE II.  
JINDŘIŠSKÁ UL. 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 materiál nejlepší jakosti pro stavby betonové a štěrkování*

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

## Opravy z 8. čísla.

Na str. 229 místo věčných — věčných.

Na str. 230 místo podobným — podobovým.

„ „ „ „ empirického — empirového.

## Drobné zprávy.

V Berlíně měla být uspořádána letos na podzim umělecko-průmyslová výstava (Berliner Kunstgewerbeschau) a sice ve výstavních síních Zoologické zahrady; byla k tomu cíli utvořena zvláštní zapsaná společnost s omezeným ručením (s. s. o. r.), jež se však — zatím rozešla; ukázalo se nyní, že její založení nebylo ani pevné ani seriosní. V německých umělecko-průmyslových kruzích vzbudila věc trapný rozruch, protože známá nedůvěra k výstavnictví byla tím opět sesílena.

\*

Pražské architektonické soutěže byly a jsou již po řadu let důležitý pro rozvoj a postup české architektury. Jestliže nové snahy v praktickém životě získávaly a šířily se volně formou pozvolného vývoje, v soutěžích měnil se vývoj ve srážky a útok na konservativní proud architektury; tento také právě v soutěžích, přinucen zde k vystoupení, nejvíce a nejdříve ztrácel půdu. Soutěž na Sokolovnu vinohradského Sokola, která prošla jinak za poměrně menší pozornosti, byla zase pro českou architekturu dalším krokem nových snah a další prohrou konservativního směru: mezi pracemi, které se účastnily soutěže, nebylo téměř ani jediné „staré“ a celá soutěž náležela „novým“. Velká většina „nových“ i cenami vyznamenaných měla dobrý průměr kvalitativní, jak moderní architekturou byl dosažen; objevily se však mezi nimi již opět další a dále se odvažující práce, z nichž dnes reprodukovanou přinášíme, aby toto faktum bylo zaznamenáno.

## Knihy redakci zaslané.

Nakl. J. Otto, K. M. Čapek: Třetí patro. 5 K 20 h.  
Nakl. Unie, F. X. Šalda: Život ironický. 3 K. Nakl. Kam. Neumanové, K. N. Tolstoj: Upír. 1 K 50 h.

## Ludvík Hospergr pánská modní síň

Přesná angl. a americká moda. Vzory látek přímo z Londýna a New Yorku. Dodavatel nejpřednější společnosti.

Praha II., Palackého ul. 5



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

**Bělský & Jeschek**  
v Praze, Václavské nám. 772.

Raďte žádat cenníky!

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.

MODERNÍ

**EMAILOVANÉ FIRMY  
TABULKY S NÁPISY NEBO  
ČÍSLY, PÍSMENY ATD.**

dodává První rak.-uh. továrna emailovaných štítů

**V. BROULIN, PRAHA  
SPÁLENÁ ULICE ČÍSLO 28**

**KAREL ATTIL  
MAJITEL  
POVOZŮ**

PRAHA II., Na Slupi 15I

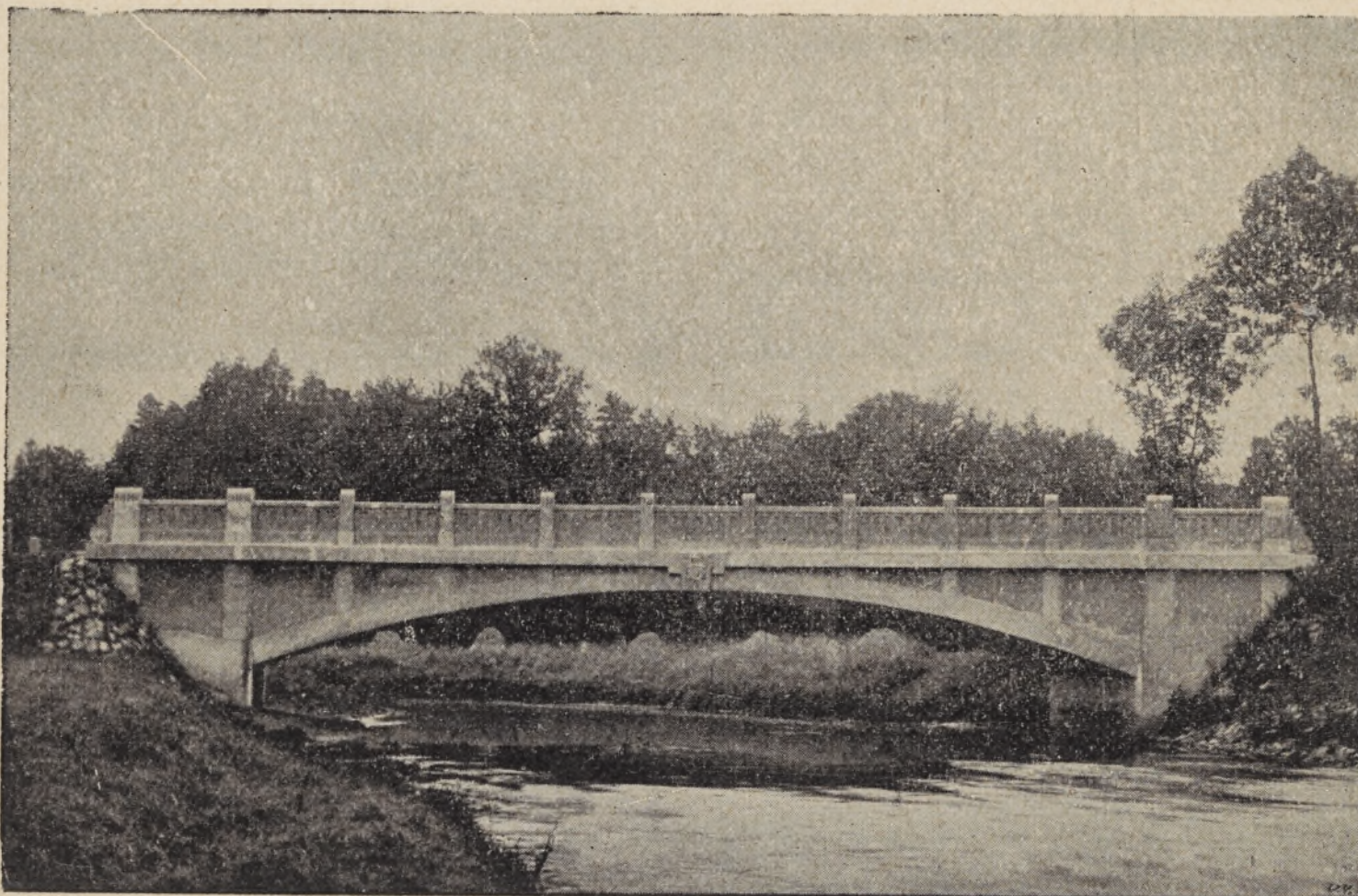
DLOUHOLETÉ ZKUŠENOSTI! NEJLEPŠÍ REFERENCE  
ČETNÁ PROVEDENÍ! NEJKRATŠÍ DOBA STAVEBNÍ!  
STROJNÍ POHON! — NÁVRHY A ROZPOČTY NA  
VŠECHNA PROVEDENÍ STAVEBNÍ!

**HRŮZA A ROSENBERG**

PRAHA

TELEFON 1732

OLOMOUC



PODNIKATELSTVÍ BETONOVÝCH STÁVEB  
A TOVÁRNÝ STAVEBNÍCH VÝROBKŮ. —  
PRÁCE ŽELEZOBETONOVÉ A BETONOVÉ





P. Cézanne

Studie. Dle Greca.





Vincent v. Gogh

Rokle.

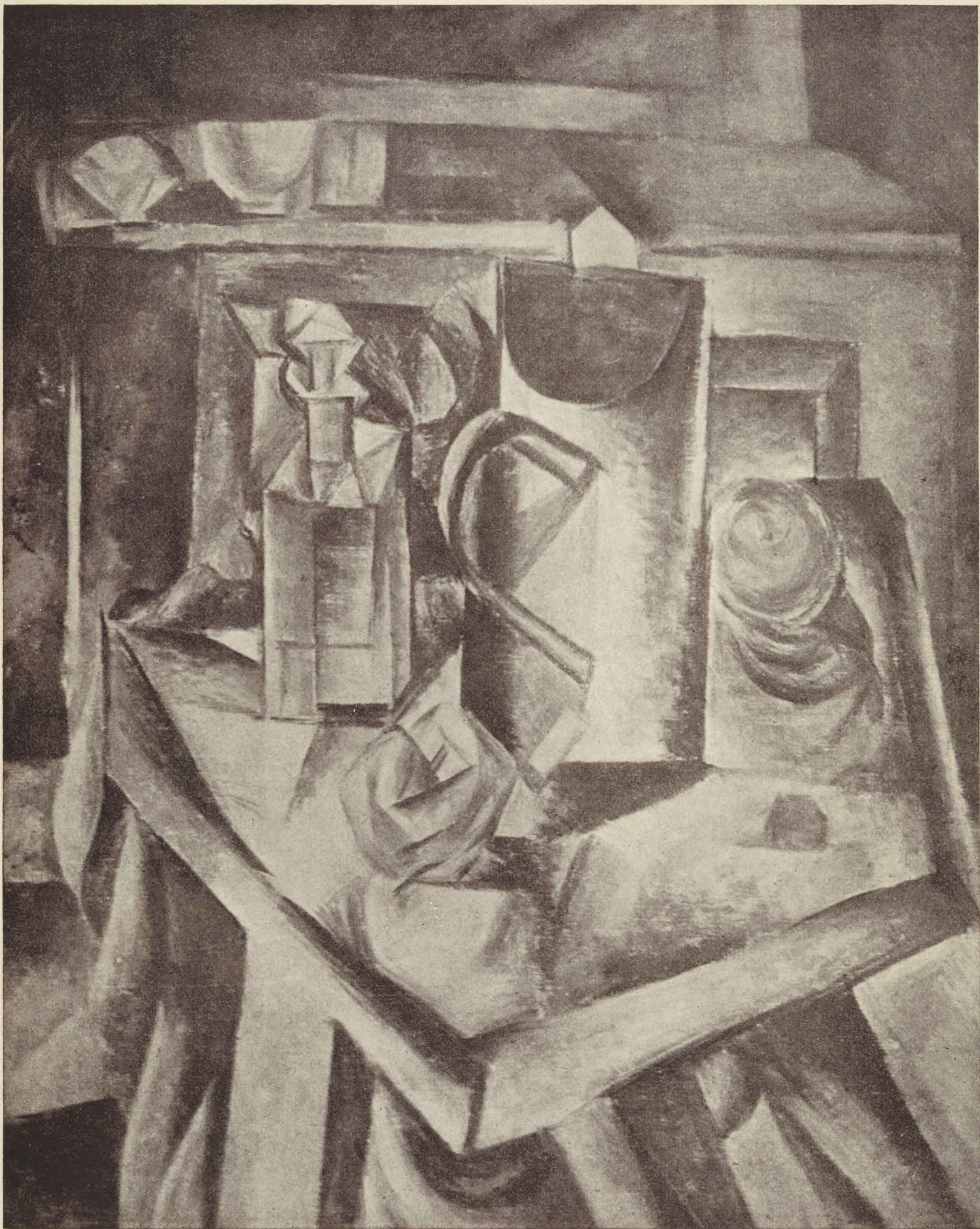




A. Derain

Krajina.









P. Picasso

Sedící žena.





P. Picasso

Zátiší.

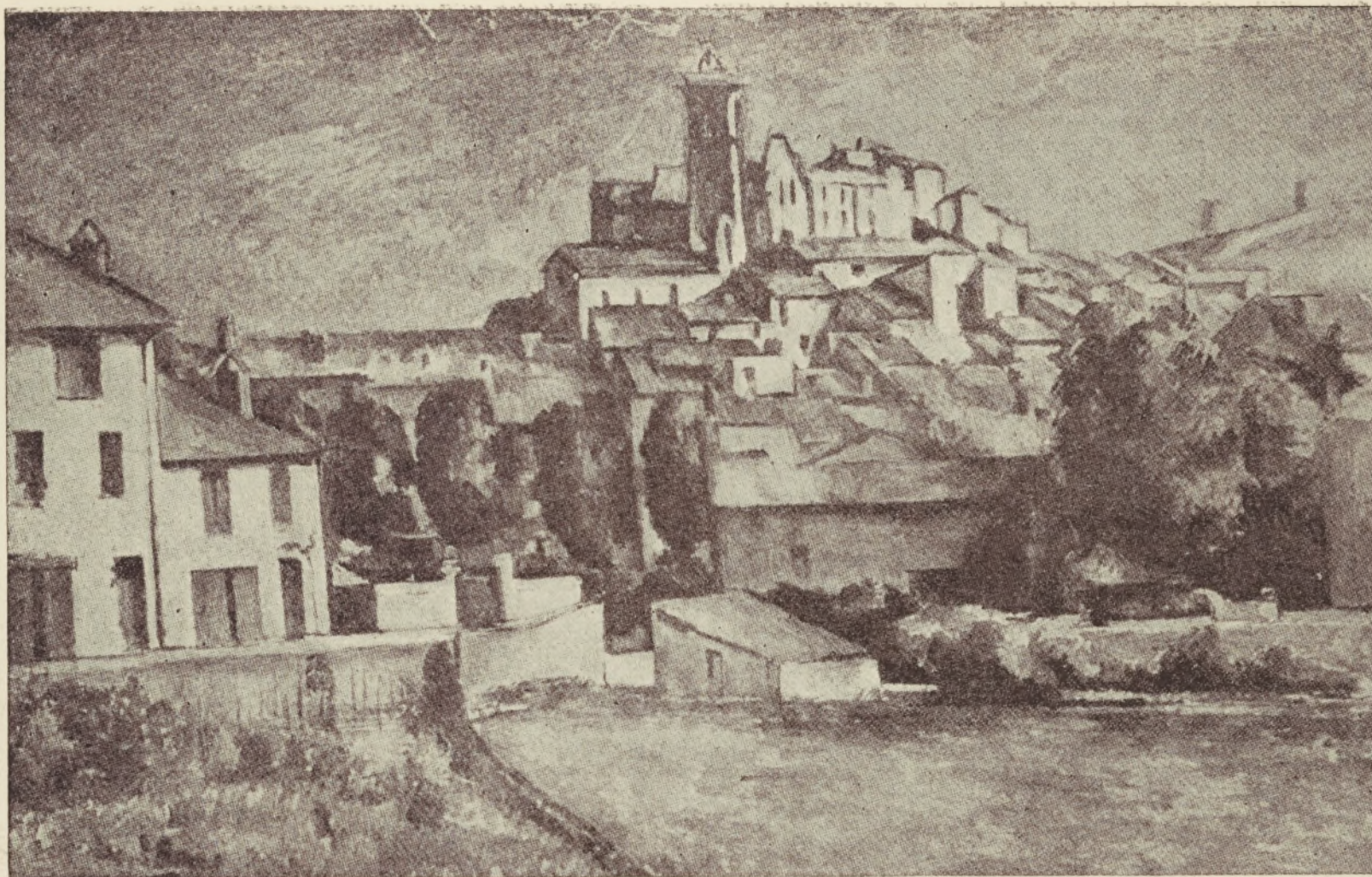




G. Braque

Přístav.





P. Cézanne

Krajina.



P. Cézanne

Krajina.



## Jan Thon: Chvíle.

Do noci té, která tě celá smíří,  
do noci té, jež nemá ani dna,  
kdy mlčí svět a nezavíří  
šíp pochyb z duše tajemna,  
kdy světem jsi a svět jest celý tvůj,  
vykřikneš náhle: Bože, ulituj  
a zastav času proud,  
dej k nohám mým jej ulehnout,  
na chvíli zastav kosmu let,  
bych do očí se zahledět  
mu moh'.

Sny dávných let zas znovu mohu sníti,  
jest sen zas nových zdrojem tuh,  
i budoucnosti maják znovu svítí  
a ozařuje žití zplahočený luh.  
Dny všechny, které neplodně se vlekly,  
teď náhle vydávají květ,  
i slzy, které nikdy nevytekly,  
se cítím na řasách mi chvět.  
Co život? Proud a proud a proud,  
nemožno jemuž uniknout,  
jenž zákon jest a od věčnosti síla,  
která i smrt by usmířila,  
tajemství chvíle . . . .

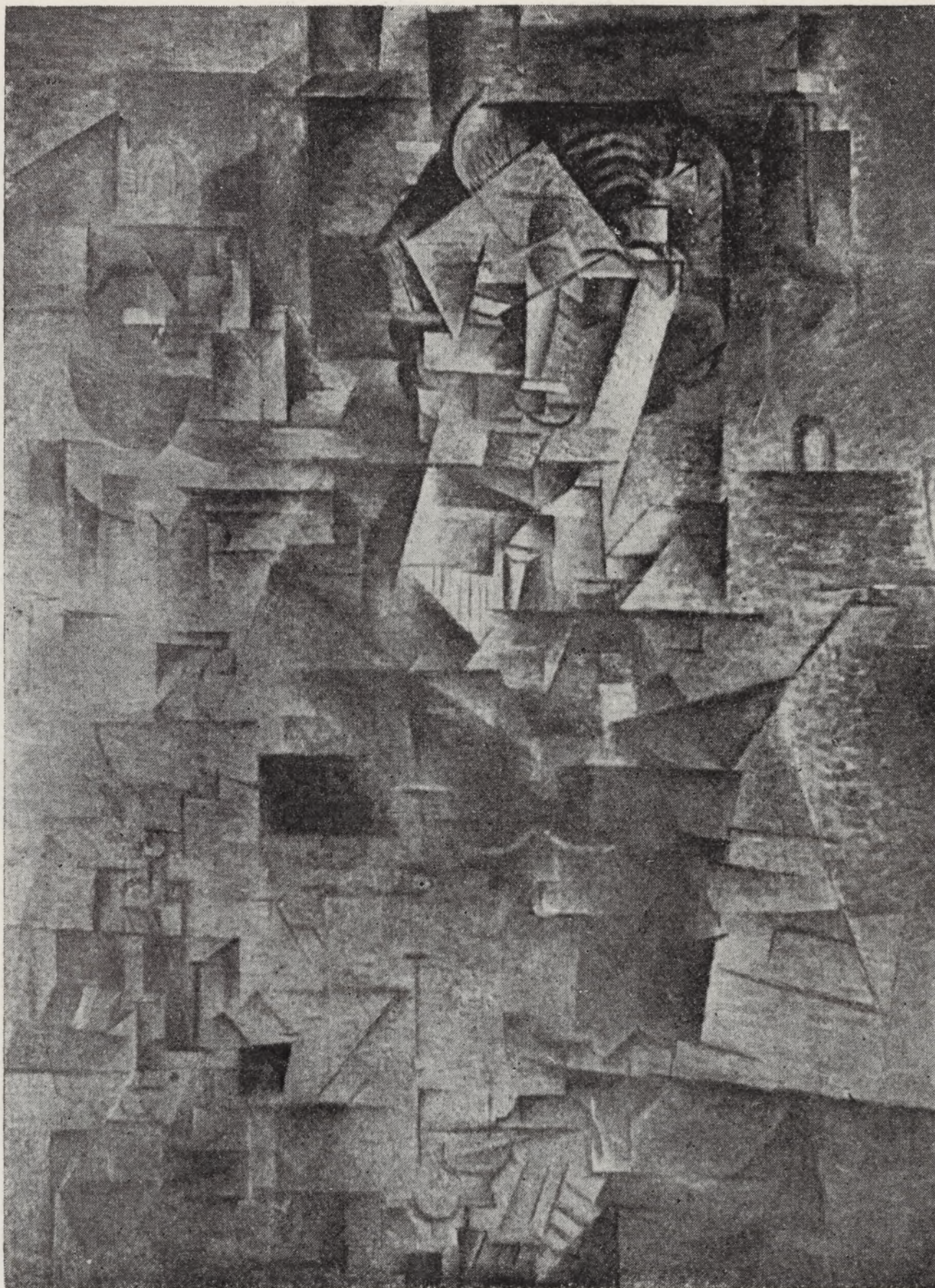
Přej mi ji teď, bože,

oh, urvi mi ji z věčna  
a zastav vůli svou,  
jež — síla nekonečna —  
se řítí prostorou.

Utiš mé srdce, smysl řekni mi,  
umlč mých pochyb otrávený hlas,  
jenž sípal nocmi temnými, —

a dej mi život zas.





P. Picasso

Studie muže. Olej.

## Ardengo Soffici: Picasso a Braque.

Picasso nebyl vždy oním umělcem zneklidňujícím, rušitelem kritiků, kazimírem kolegů a postrachem filistrů, jakým jest od nějakého času. Když jsem ho poznal asi před deseti lety v Paříži, dvacetiletého, právě přišedšího ze své Andalusie, z Malagy, maloval krajiny, podobizny a scény z malého života pařížského, jež se ničím nelišily od oblíbených cvičení tehdejší dobré neodvislé mládeže, leda snad větší odvahou kresby a větší a skoro divokou exaltací barvy. Pravda jest, že již od oné doby, nebo aspoň od 1902 nebo 1903, když totiž po oněch prvních pokusech následovaly snahy smělejší a mužnější, již bylo vidět v jeho malbě cosi jako vůli k pořádku a stylu. Chci říci, že ať studoval po Toulouse-Lautrecovi



svět kokot, noční a prosycený alkoholem, nebo ať zkoušel moderně groteskní nebo tragickou interpretaci hříchu, bídy a bolesti, inspiruje se Goyou, Grecem nebo Signorellim (neboť Picasso, nadán temperamentem velice sensiblním, pochopil, zamiloval si a čerpal z nejrozmanitějších forem krásy, získává je vždy, aby sloužily jeho osobitosti), čím dále tím více se vzdalovalo jeho umění jak duchem, tak technikou od nepřipravenosti a roztržitosti umění impressionistického; a zkoumaje vniterněji přírodu, představoval ji již silnější, tvrdší a dramatictější. Kdo zná a připomene si sladkou vážnost některých jeho tehdejších prací — ženu, jež líbá s láskou havrana, dvě zamyšlené dívky, sedící nahé na zemi, žebráka s mošnou plnou smutných zvadlých květů, změř bídných těl na chodníku — musí tam nalézt známky rozhodného odporu proti škole, která právě triumfovala. Sama barva, čern, jež se vracela ve škále bílé a modré, znamenala protest. A protest znamenal celý cyklus prací, který přišel hned potom. Cyklus, řekněme „tulácký“. Vzpomeňme si: Melancholické pouti pouličních zpěváků, kočující společnosti vyhladovělých komediantů, opakují pokoření a neúspěchy všeho druhu za chvíle klidu na kraji silnice, v kraji ubohém, vyschlém, chudém a žlutém jako oni; harlekýni a paňácové vyhublí, potulují se po předměstích velkých měst nebo sedí u dveří bud a sledují chtivýma očima colombinu, jež v sandálech, oděna sotva pruhovanou spodničkou a s dítětem na krku, přechází od stanu k hrnci, zatím co vyrostlejší děcko si hraje s bubnem nebo s otcovým kloboukem s rolničkami, nebo žertuje s ochočeným psem mezi cetkami a trumpetami — atleti v trikotech fialových nebo modrých chlubí se monstrosními svaly vedle obrovských falešných břemen, nebo stydí se za svou hubenost; vagabundi a žebráci ze řemesla, zvyklí všemu, vlekou své unavené kosti po tvrdých cestách země pod šedým, samotářským nebem.

Narážeje na tato díla Guillaume Apollinaire, jenž psal o Picassovi asi v té době, zaznamenal již onu střízlivost, k níž směřovalo jeho úsilí a onen návrat k obecnějšímu chápání věcí, viděných ve své tělesnosti, ne již rozdělených různými náhodnostmi osvětlení a reflexů: „La couleur a des matités de fresques, les lignes sont fermes... Le goût de Picasso pour le trait qui fuit, change et pénètre et produit des exemples presque uniques de pointes sèches linéaires où les aspects généraux du monde ne sont point altérés par les lumières qui modifient les formes en changeant les couleurs.“

Avšak rozhodný krok, který měl přivést našeho umělce na pole zkušeností mnohem pokročilejších, byl učiněn až o několik let později, když umělec, oddáliv se postupně od způsobu vidění impressionistů, našel v umění protilehlém pevnější základ pro svá pozdější hledání. To umění bylo malířství a sochařství prastarých Egypťanů a jim příbuzná — a snad ještě původněji syntetická — umění divokých národů jižní Afriky. Jiný umělec před ním, Gauguin, prchaje před partikularismem a fotolatrií ryzího impressionismu, uchýlil se k studiu oněch uměleckých světů původních, ale pro svůj intelektualismus a — ať mluví cokoli jeho fanatici — pro svou vášeň k falešným nádherám symbolickým, dovedl vytěžit z nich pouze jistou usedlost a šířku, jež někteří mají za vznešené nebo náboženské, jež však ve skutečnosti jsou jen dekorativní a literární. Naproti tomu Picasso — snad díky svému skoro maurskému původu — jakmile jednou pochopil a zamiloval si ono umění prosté a veliké, jednoduché a výrazné, hrubé a rafinované zároveň, ihned dovedl osvojit si z něho hlavní přednosti, a poněvadž ony spočívají v tom, že interpretují přírodu realisticky, deformujíce její zjevy podle tajné nutnosti lyrické, aby zintensivnily jejich sugestivnost, usiloval od té doby tlumočiti ve svých pracích pravdu, přeměňuje a deformuje ji; ne však tak, jak činili jeho učitelé, nýbrž podle vlastních hnutí své moderní duše.



Zde by snad bylo třeba vysvětliti, co se má rozumět pod uměleckou deformací věcí dle zákona lyrického; stačí říci zatím, že pro jisté umělce plochy, hmoty a obrysy věcí mohou míti proporce, vztahy a pohyby zcela odlišné od oněch, které percipují obecně lidé; nezávislé od jejich spojitosti, pokud jsou koeficienty reálnosti pojaté vědecky nebo prakticky; můžeme v nich zkrátka vidět prosté malířské elementy, měnitelné, přestavitelné, deformovatelné se zřetelem k ryze umělecké harmonii, kde pravda ožívá osvobozena ode vší logiky experimentální, a zůstává jen jakási záminka, jakýsi hieroglyf, jehož umělec užívá, aby působil suggestí na diváka. Hlava příliš malá, ruka příliš silná, rameno zkroucené a noha špatně spojená s ostatním tělem, příliš plochý kmen stromu, křivý dům a jiné takové věci, které veřejnost má za tak hrubé a směšné chyby, jsou takto jen nutné způsoby hlubší krásy, asi tak, jako násilný obraz nebo nesouhlasné adjektivum básníkovo jsou dovolenými prostředky, aby zvýšil visi, již nám chce suggerovati, zrušil její meze a dal jí pokračovati v nekonečných vibracích ve fantasii čtenářově.

Vyšed tedy z něčeho, co se velmi podobalo impressionismu, stal se Pablo Picasso, postupuje krok za krokem, vůdcem antipodů oné školy; spokojuje se totiž dříve jako tolik jiných sbíráním a zachycováním prchavého momentu přírody v jeho lesku, dospěl meditací a zkušenostmi k tomu závěru, že pravé umění je syntetické a že není synthese bez střízlivosti, obecnosti a konkrétnosti, a kdyby byl — jakože není — lehko spokojitelný, byl by se mohl zastaviti a založiti své budoucí studie na této pravdě. Ale jednáje tak, byl by pouze opakoval křivku, kterou věčně zanechává každý umělecký názor, jenž vycházejí z tvrzení nejnovějšího, nepozorovatelně klesá a zastavuje se u tvrzení nejstaršího a opačného. Picasso však, duch smělý a nepokojný jako žádný jiný, nespokojil se takovým výsledkem svých studií, a tak sotva došel k onomu novému způsobu, jak chápati umění, jal se náhle čeliti různým problémům, jež se mu již naskytovaly, aby je rozřešil.

První z nich byl problém objemů. Picasso, jeden z nejodvážnějších stoupenců vzpoury, uchýliv se k uměním primitivním a barbarským, které čerpají veškerou svou schopnost z pozorování toho, co by americký esthetik Berenson nazval „hmatovými hodnotami“, vyvrcholil do extrému svůj protest. Aspoň mu stačilo prohloubiti po jistou dobu studium oněch umění, aby poznal, pokud by mohl malíř, zjemnělý kulturou, moderně sensibilní, jíti dále v hledání a vyjadřování oněch hodnot.

Vskutku nestačí tvrditi proti impressionismu, že při zrakové percepci reálna, následkem vzpomínky na předcházející zkušenosti, má hmatový smysl stejnou účast jako smysl zrakový, a že proto nezáleží méně na podání objemu, než na podání barvy předmětů a bytostí představovaných; je třeba ještě tázati se, nevyžaduje-li naše vědomí objemů, má-li býti projevono, nějakého malířského způsobu, zcela neznámého minulé době. Je jisto, na příklad, že když se díváme na nějaký předmět, můžeme z něho viděti pouze strany a plochy, vysazené perspektivně, jak říkáme, objektivu našeho oka; ale je neméně pravda, že, ať pro předešlé zkušenosti, ať pro indukci založenou na analogii, známe, a možno říci, cítíme též strany onoho předmětu, skryté našemu zraku. Představme si, že máme před sebou kterýkoli předmět, na příklad — abychom volili předmět vícekrát malovaný naším umělcem — housle. Leží na stole a vidíme z nich pouze křivou plochu, bok ozvučné skřínky a profil zakřiveného krku. Kdo by je chtěl malovati podle kritérií celého předchozího malířství, musil by se spokojit těmito plochami a těmito liniemi; avšak není-li jisto, že tím způsobem by se obětovalo část reálnosti, kterou známe, ježto naše vlastní oči nám jindy odhalily, že housle nejsou celé v těch plochách a liniích, ale že se skládají také z druhé strany skřínky, z druhé



poloviny boku a krku, že střední otvor není tak oválný jak se zdá, nýbrž skoro kruhový a že postranní zářezy mají harmonickou křivku, která se teď ztrácí. Když pak věc, jež stojí před námi, je formy ryze geometrické, jako by byl na příklad dům, kmen stromu, hrnec, sklenice, pozorování se jeví ještě patrněji. Nuže, právě z této úvahy vycházejí, vymyslel Pablo Picasso nový způsob malířský, schopný vyjadřovati bytosti a úkazy přírodní v jejich celosti. Ale který je tento způsob? To právě není lehké říci, nechci-li riskovati, že vzbudím falešné podezření theoretismu a dokonce mechanismu pro jeho pokusy, jež jsou naopak výhradně malířské a umělecké. Pokusím se však přece, aby mi bylo rozuměno.

Je především patrné, že tato celková projekce reálnosti na povrchu plochém nemůže být provedena s přísným systémem; jest vykonávána nezávisle ode všech předem stanovených pravidel, podle kritérií striktně poetických, a jen v oněch případech, kdy potřeba krásy toho vyžaduje. Vskutku, když jde Picassovi o to, aby zobrazil osobu, věc nebo kraj v celosti objemů, neučiní toho jako geometr, tím, že by rozkládal jejich strany v tolik figur, klada jedny vedle druhých, což by bylo absurdní a směšné; nýbrž, uváděje v soulad vnitřní vědomí a částečnou sensaci, naznačí vedle obrazu, jenž se mu jeví, plochy skryté, které však cítí jako reálně zjevné, strany schované a prchající profily v jejich rozmamitosti a harmonii porcí, při čemž vše přestaví a srovná tak, že dosáhne živé a dokonalé jednoty. Tak, vezmeme-li zase na příklad housle, neviditelné části se objeví v jeho figuraci onoho nástroje, rozšířené a nepoměrné ve svých objemech oproti částem viditelným, skrytý bok se rozšíří na stole, zářez rozvine svou měkkou křivku, profilehlý profil krku a střední otvor znovu nabudou své formy v pobočném stínování světla a stínů. Nebo, lépe řečeno, Picasso rozloží ony věci v jejich emotivní živly — linie, zkrácení a odstíny tónů, podá jaksi souhrn emoci, které z nich obdržel, způsobí jedním slovem rekonstrukci reálnosti, jež je pouze krátkým výtahem houslí přesně malířským, ryze lyrickým.

Podobně rozčlení lidskou postavu ve všech jejích stranách, jistým druhem měření, aby naznačil jejich objemnost kubickou; rozloží ji, abych tak řekl, před očima pomocí kruhové refrakce a dosahuje tím, že divák má celkové definitivní a takřka neměnitelné vidění reálnosti. A sluší upozorniti, že nikoli dle způsobu, jímž jiní se pokusili suggerovati mu ji, stylisováním a schematisováním hmot a linií, jak činí na příklad hrozná škola Beuronská, umění Picassovo, dříve než svede formy k pevnému, neměnitelnému a neosobnímu typu, rozkládá je v nekonečnou rozmanitost jejich vzhledů, prozkoumává a probádává je a ukazuje jejich mnohonásobné charaktery a tvářnosti.

Tato rozkládání, tato perspektivní přestavování, tato snaha zkrátka utrhnouti zároveň všechny rozličné tvářnosti pravdy a vyložití je na téže ploše, byla by z valné části marna, kdyby práce, jež z nich plyne, měla ztratiti sebe menší díl své suggestivní moci. A to by rozhodně nastalo, kdyby se Picasso zaměstnával především touto malířskou analysou objemů. Naopak však je fakt, že taková analýsa je pro něho jen melodickým předivem linií a barev, hudbou delikátních tónů jasných a tmavých, teplých nebo studených, jejichž tajemství zvyšuje rozkoš divákovu. Picasso totiž v touž chvíli, kdy rozřešil problém objemů, rozřešil i otázku kresby a světla. Víme již, že od delší doby kresba neměla pro něho povinnost těsnati a modulovati těla v precísni obrysy, spájejíc úd s údem logikou, lpící na každé bytosti a každé věci zobrazované. Zprvu zdravý impressionismus, pak jeho barbarští mistři naučili ho považovati ji za nástroj svobodné a smělé deformace. Má tedy pro něho jednoduše význam hieroglyfu, jímž se píše pravda lyricky vytvořená pro toho, kdo ji umí čísti. Proto ozbrojen tímto poddajným nástrojem, schopným tisíce odstínů, nejjemnějších



a nejprchavějších nápodobí (podobaje se v tom do jisté míry eliptické skladbě, grammatické transposici Stéfana Mallarmé) Picasso, spíše než by obracel vzhledy zobrazovaných věcí k jedinému účelu, totiž úplně je popsati, obejde věci samy, nazírá na ně poeticky pod všemi úhly, podléhá jejich postupným dojmům a podává je, ukazuje je zkrátka v jejich celosti a emočním trvání, se stejnou intenzitou a volností, s jakou impressionism podával z nich jen část a okamžik.

Pokud se týče světla, od okamžiku, kdy náš umělec nechce ve svých obrazech okreslovati přírodu v jejích zjevných stránkách, nýbrž činiti z nich zálohu čistých hodnot malířských, určených, aby tajně suggerovaly (mohlo by se říci matematicky, povážíme-li, že by mohla být matematika základem malířství jako jím je v hudbě) smysl konkrétnosti, pokud se týče světla a reflexů, pravím, je přirozený, ať jsou považovány za pouhé skvrny chromatické mezi oněmi ostatními podmínkami, nebo ať třeba vezmou na se určitou formu a tvářnost, stávající se v jistém smyslu samy předměty. Impressionism rozpustil nejpevnější hmoty ve světelných vibracích; jaký div, když umění, jež je právě negací impressionismu, počíná považovati světlo za cosi měřitelného a opsatelného, aspoň pokud se klade a spočívá na kterémkoli bodě věcí?

Budiž tomu jakkoli, takovými prostředky malířství našeho umělce dospívá k tlumočení grandiosních a přísných sensací, jichž bychom marně žádali od většiny nejlepších malířů moderních a antických. Střízlivostí v barvách den ze dne větší dovede Picasso tvořiti obrazy silné a zároveň delikátní krásy. Postavy, jejichž životní intenzita vyrůstá z určitosti, z výrazu, jehož se jim dostává právě přísným uplatněním objemu každého údu, zátiší, jež jsou jako křišťálová a kovová bohatství zmatená tajemnou a znepokojující poesií, kde určitost každé věci probouzí ideje věčnosti; granitové krajiny, jež upomínají – až na barvu – na onen

*terrible paysage – que jamais oeil mortel ne vit,*

o kterém mluví Baudelaire; kde střechy se týčí a zdvojují své vrcholy, kde se země zdá skrývati své zárodky ve svém zmrzlém lůně, aby dala všechny své šťávy pyšné palmě, kde jediná osamělá nota barvy zpívá jako modrý drozd na opuštěném břehu. Díla, jejichž temnost a tajemství zvyšují půvab a poetickou hrůzu.

Přečasto sice temnost arabesky dospívá skoro ke tmě, a snad nebezpečností tohoto umění jest, že se stane tak hlubokým, až zdegeneruje v jakýsi druh malířské metafysiky; jistě jediná jeho chyba jest, hlavně v představování lidského těla, jistý nádech antický, jistý archaistický vkus, jemuž se vybraní moderní duchové nyní vyhýbají.

A mluvím o vybraných duších, neboť, je-li umění Picassovo, jak jsem řekl, neobyčejně důležité a svrchovaně originelní, jest stvořeno pro velikou budoucnost; dnes může být pochopeno a milováno jen od málo lidí; a teprve pozdě, nebo snad nikdy, bude se líbiti množství; ale množství, jak říkal filosof Bion, nelze se zalíbiti, leč staneme-li se paštikou nebo sladkým vínem.

★

A nyní ku Georges Braqueovi. Ježto jsem mluvil tak obšírně o Picassovi, není mi třeba znovu stopovati průběh a vývoj umění tohoto malíře, neboť bych se musil opakovati, poněvadž takový průběh a takový vývoj byl ne-li zcela stejný, tož přesně paralelní a měl za následek, že svedl dva přátele k téměř identickému způsobu vidění a vyjadřování. Vskutku, vyšel jako Picasso z jistého druhu impressionismu, Georges Braque se záhy obrátil k té formě umění, jež by mohla, jsouc méně jednostranná než ona, která byla tehdy na vrcholu, rekonstituovati reálnost v jejím střízlivém a stabilním klidu, interpretujíc ji šíře a ne v tom,



co má prchavého, svítícího a zářícího, nýbrž v tom, co stálého a neměnného, co konkrétního percipuje intelligence spojená se sensibilitou, pod stálým vlivem poloh a osvětlení. Nedovedu přesně říci, kdy vystupuje v jeho dráze první příznak této změny směru; ale již v některých krajinách, malovaných asi 1907 nebo 1908 na jihu Francie, se projevuje zcela zřejmě vidění věcí objemy a synthetický zájem. Jsou to prosté obrazy gigantických vododů, jež přepínají strže a jichž tvrdé a ostré oblouky převyšují rostlinstvo a zařezávají se do nebe, světlyh cest, chráněných zdmi na pokraji kamenitého příkopu, vesnic, usazených na holé skále, nořící se z hustého lesa. Ale Braque, obraceje svůj nový zřetel, k těmto chudým a nahým kombinacím přírody a lidských děl proniká a vyvíjí jejich linie a zjemňuje jejich odstíny, takže jeho práce dociluje hned podivuhodné velikosti a smělosti. Oblouky, skály, zdi, stromy, domy, analysované a zachycené ve své struktuře, tkví jako v úžasu nad věcmi nepomíjejícími v homogenitě a jednotě duševních pojetí. Později namaluje opuštěné přístavy na úpatí vysokých skalisk, kde se houpají lodky, zakotvené u bídných domů o vysokých, černých vratech, zejících proti moři; maluje osoby a zátiší a jeho styl se takto upevní čím dál tím víc přesněji a logičtěji převáděním věcí přechodných k existenci jaksi mimočasové, absolutní. Zajisté mu schází nestálost, která činí z Picassa zázračné, živé kompendium deseti let malířských zkoumání; avšak náhradou co jest lásky, ostrovtipu a delikátnosti v jeho pracích, hlavně novějších! Zátiší, představující nakupení domácích předmětů na stole, hudební nástroje, jablka, látky a nádobí, misky plné ovoce, kde třpyt skel, reflexy dřev a intarsií, tvoří prismatické kouzlo, jež upomíná na osamělý půvab alpských ledovců. A tato láska a tato delikátnost liší právě Francouze od Španěla. Picasso, duch plný takřka barbarského ohně, uzavírá v nízkých toninách a v kresbě zdánlivě algebraické svých obrazů hluchou násilnost dramatu; Braque svou technikou sotva méně přísnou dosáhne jakéhosi hudebního klidu, plného lehkosti a zároveň přísnosti. Ale oba dva spolu, aniž zrazují svého příslušného původu a tak navazují na nejhlubší tradici svých rass, zahajují uměleckou školu, již pro nynějšek není lehké pochopiti, jež je však hodna a schopna slavné budoucnosti.

S touto školou však, budiž řečeno mimochodem a na konec, nemá nic co dělat jistá vytrubovaná a arrivistická společnost kejklířů nazvaných „les Fauves“, která od několika let skandalisuje a děsí prosté měšťácké návštěvníky výstavy „des Indépendants“ svými ošklivými a odpuzujícími čmáraninami. Metzinger, Le Fanconnier, Léger, Delaunay? Tolik slepých a plochých fantastů, poblouzněných originalitou a úspěchem (jeden jejich stoupenec, kritik, Roger Allard, je srovnává s italsk. futuristy), kteří nepochopivše jediného z hlubokých estetických důvodů, jež vedou Picassa a jeho druha v jejich hledáníh, jali se přece deformovati, geometrisovati a „kubisovati“ bez účelu a na slepo, snad s nadějí, že skryjí za trojúhelníky a jiné obrazce svou banalitu a svůj akademismus, vrozený, nevyhladitelný a osudný. Ti, kdož mohou býti sblíženi s Picassem a Braquem upřímností a vážností úmyslů a výsledků, budou zcela jiní. Marie Laurencin, Derain, Dufy . . .

Přel. G. Winter.





Rembrandt van Rijn

Kristus zjevuje se apoštolům. Lept.

## Vincenc Beneš: Čin Paula Cézanna.

Veliká revoluce francouzská zničila a rozrušila všechny útvary společenské, sociální a náboženské. Tím padly též přirozeně všechny konvence jak životní, tak umělecké. Staletý vývoj umělecký v Evropě, datující se z antiky přes renaissanci a barok, končil se v naturalistickém rokoku a ten právě dokonal s revolucí. Nahý, s holýma rukama stál tu nový člověk, kterému bylo dáno jediné slovo: svoboda. Vyskytnul se sice v této době t. zv. klasicismus, anachronismus, pocházející z pozdního Říma. Ten však byl jen dočasnou modou, vyvolanou císařstvím právě tak, jako empir, vzniklý pod vlivem starého Egypta. Stará kultura zmizela, protože neměla více *raison d'être* a nová dosud nevznikla. Jeť kultura, jakožto dokonalá jednota, shoda obsahu a formy, tedy vnitřního života a jeho vnějšího, formálního projevu vždy pozdním květem celých plodných období. Všeobecný demokratismus ovládnul nový život, který budován na podkladech čistě materiálních. Všude jevila se radost z nově nabytého svobodného života, nějakého však hlubšího názoru světového po ztrátě náboženství nebylo. — Nemá-li člověk pevné vnitřní přesvědčení, nenosí-li celé světy v sobě, hledá tedy spásu, sense svým smyslům a ukojení ducha mimo sebe. Člověk přijímal dojmy ze vnějšku, ze svého okolí, z přírody jej obklopující a tím, jakožto přijímající,



stával se passivním. To byly asi předpoklady realismu první pol. 19. st. Za těchto okolností bylo zcela přirozeno, že noví umělci, muži z lidu, obrátili se k realistickému krajinářství a žánru holandských malířů 17. stol., hlavně k Ruisdaelovi. Tak vznikla škola Fontainebleauská, která později zplodila Courbета, a odtud už byl jen krok k impressionismu.

Tehdy vyskytly se v umění francouzském dva veliké, výjimečné zjevy, Delacroix a Daumier. Oba synové revoluce byli příliš velcí se svým exaltovaným lidstvím, než aby se spokojili s formou holandských realistů, a proto sáhli k tradiční formě Rubensově a Rembrandtově a naplnili ji silou svého ducha, novým životem. A podivno. Nový obsah, nové lidství (hlavně u Daumiera) transformovaly tak dalece přejatou starou formu, že později stali se oba východiskem a oporou novějších generací. Je zajímavé, že v této a v následujících dobách bylo pěstováno hlavně krajinářství, což je důsledkem nedostatku názoru světového a příznakem naturalismu a lyrického subjektivismu. Malíř šel krajinou a to, co viděl a empiricky sebral, maloval prostě tradiční holandskou formou. Krajináři tohoto období byli robustní lidé, kteří tkvěli svojí formou stále ještě v minulosti, v baroku, jehož stopy nedaly se snadno zahladit a jsou patrné ještě v celém 19. stol. Umělecký vývoj v této době realismu, kdy nebylo vnitřních zájmů a vodítka, odehrával se tedy zase na tomto poli a sice, jak přirozeno, šlo se do jemnosti optických postřehů v přírodě. Oko malířovo se zjemňovalo, žádalo si jemnějších sensací od přírody, pomíjelo co možno těžkou věcnou hmotnost a nacházelo konečně zalíbení jen ve světle zalévajícím předměty. — Tak dospělo se k impressionismu, jemuž stalo se passivní optické líčení světla jediným cílem. Prostředek zaměnil se tedy za účel. Kde zůstalo však umění? A ježto nebyla vnitřní potřeba nějakého výrazu, jenž vždy vyžaduje cílevědomé a zákonité formy, vyhlásila se naprostá anarchie pod záminkou přirozenosti a svobody. Demokratické heslo rozšířilo se jako vlna po celé pevnině a dalo tak vznik oné záplavě plenairových náladových obrazů, jejichž neuměleckosti nenajdeme rovné v dějinách.

Bylo by možno snad věřit, že názorem jest impressionismus jakýmsi pantheismem, kdy princip transcendence je nahrazen immanencí, vírou, že třeba celé jaro může být stajeno v jediném poupěti, že v každém detailu přírody může být spatřován celý svět. Ale impressionismus co nejvíce negoval objekt, vždyť člověk malován často jen jako beztvará skvrna, nebo byl jen záminkou pro hru optického světla, právě tak jako celá kathedrála. Bylo to tedy jen jakési lyrické opojení světlem. Bylo by možno snad myslit, že byla zde snaha uplatnit jeden ze způsobů dosažení abstrakce negováním plastiky a prostoru, který strhuje objekty ve stálé dění a změny a tím vyznačuje jejich dočasnost, ale na druhé straně vidíme, že snažil se zobrazovat i vzduch, vyplňující prostor, v domnění, že jej tím vytvoří. Tedy snaha zhmotnit i to nejméně hmotné, prostor, který je čistou formou názoru. Jest to myšleno čistě materialisticky, byla by to jen ilustrace prostoru. Impressionismus je největší passivita. Malíř všude vidí dění, vše i to největší rozplývá se mu v chvějící se body a světelnou vibraci, není tedy divu, že zapomíná, že nevěří již v sebe, že v tomto proudění se ztrácí a rozptýluje. Důsledkem toho je analýza a zapomnění, že nutno je stát bez závratí a bázně na jednom bodě a tvořit kolem sebe světy.

Impressionisté chtějí zobrazovat světlo (bylo by to velmi málo), ale ani toho nedocilují. Oč má více světla Constable nebo Rembrandt! Neužívají protikladů světla a tmy — i jejich stíny jsou světlé, nedosahují účinků světla, nýbrž analytickým rozkládáním dosáhnou nudy. A přece k plnosti života obrazu náleží nejen světlo, ale i temnota. Světlo však je jen záminkou pro pouhý jejich optický naturalismus. Malíři realistického období před impres-



sionismem měli aspoň empirické nazírání na předměty, tedy jakousi vnitřní součinnost a vyjadřovali se pokud možno tradiční zákonitou formou; ale impressionismus zaznamenává jen smyslové optické vjemy, při čemž je vnitřní účast člověka docela nečinna. Tedy čisté, očištěné optické nazírání. Kdyby při tom lpěli přísně na realitě, vzniknul by v psyše divákově opačným pochodem, založeným na empirii, dojem reálné skutečnosti. Jim však jedná se jen o optické kouzlo a o světlo a barvu jako samostatný účel (to patrně ještě více v neoimpressionismu) a proto, aby toho dosáhli, musí prostředky svoje přeháněti. Z toho důvodu používají skvrnitě techniky a přehánějí barvy skutečnosti. Tím stává se impressionistický obraz jen dokumentem způsobu technického nazírání. Co se týče obrazové komposice, byla redukována na minimum. Proto z celého období impressionistického zůstalo pouze několik jednotlivých Francouzů, a to jednak z toho důvodu, že byli obdařeni mimořádným talentem, jednak že si vytvořili, pokud to bylo možno, správnou logickou metodu formovou, při čemž jim byla staletá zděděná kultura domácí nápomocna. V ostatních zemích, kde této nebylo, uchytilo se jen heslo anarchie a svobody, a tak vzniklo ono pseudo-umění, jež přeplňuje dodnes oficiální salony.

Umělecké nedostatky impressionismu vyvrcholily neoimpressionismem, který neguje naprosto každý objekt tím, že světlo, jež impressionismus chápal a vyjadřoval jen se vztahem na objekt, projednává a snaží se vytvořit samo o sobě. Neoimpressionismus vyloučil poslední zbytek věcného naturalismu, zbavil se materielnosti impressionismu, ale tím stává se technika zároveň jedinou ideou. Na druhé straně vykazuje neoimpressionismus jisté přednosti. Jest to krok k abstrakci, ale tato jest jen čistě formalistní. Vypěstoval přísnější, zákonitější výtvarnou logiku formovou, jež pro další vývoj formy nezůstala bez významu.

Impressionismus se svými důsledky byl tedy povrchním uměleckým obdobím, v němž se hádali o to, je-li stín na trávě modrý či fialový, a pro tento stín zapomněli na strom sám, na jeho podstatu, a má jen potud význam, že objevil ze všeobecnosti své doby aspoň formové možnosti ve způsobu ovšem neupotřebitelném, takže, přišla-li silná umělecká individualita, byla nucena tyto surrogáty ze základů zpracovat a svým výrazovým zámyslem přizpůsobit.

★

V době vznikání impressionismu okolo let šedesátých objevil se poprvé v Paříži Paul Cézanne. Maloval četné obrazy jako Únos, Idyllu, Pokušení sv. Antonína, Snídani v trávě, v nichž tkvělo cosi ze vznícené fantasmie a formy jak Delacroixe, tak Daumiera. Rozhodně lišil se od tehdejších malířů realistů jak vnitřní vzníceností, tak mohutnou pathetickou formou. Impressionismus svojí novostí a lákavým barevným zaujetím ovládl všechny mysli tak, že nebylo se mu možno vyhnouti. Cézanne byl ze své generace posledním z těch, kteří se mu oddali, a sice až v době, kdy už Monet maloval své světelné obrazy a Pissaro měl již celé theorie. A nyní začal onen podivuhodný proces, pro celá pozdější období tak významný. Všechn další vývoj a snažení Cézannovo obráží se ve výroku, který tak jasně charakterizuje všechny nedostatky a přechodnost impressionismu: „Chci udělat z impressionismu umění, jako je v museích“. Během dvou let osvojil si dokonale impressionistickou formu vlivem Pissarovým. A zatím co neoimpressionismus pokračoval v rozkladné práci impressionismu a přiváděl ho k nejkrajnějším analytickým důsledkům, Cézannův zájem obracel se již směrem ke koncentraci a synthese. Začal rozbité útvary znovu pojití, začal chaos rozteklých tvarů a skvrn pořádati v pevnější ohraničené útvary, čímž dodával obrazu pokud možno jistou pevnost. Zmocnil se nové mož-





Rembrandt van Rijn

Ukřižování. Lept. (Čtvrtý stav.)

nosti barvy, a to byl jeden z jeho hlavních zisků z impressionismu. Je dlužno podotknouti, že vedle četných nedostatků, hlavně co se umělectví týče, přinesl impressionismus s sebou nové zárodky, nové poznatky a náběhy, osvobození ze starých přezílostí, a tím nabývá značné důležitosti jakožto podněcovatel nových možností formových. Opakovala se zde stará pravda, že každý rozklad, každá dekadence přináší s sebou již zárodky nového života, vzbuzené ať už kladným nebo negativním způsobem tím, že se vyvolá reakce. Především je to barevný způsob, nové pojmání barvy i valeuru oproti způsobům starým. Ukázal možnost užívání barvy čisté bez spojení s valeurovým zalomením. Přiváděl k jistě plošnosti tím, že rušil tělesnost objektu, což konsekventně provedl neoimpressionismus



(ovšem za velké ústupky). Zavedl skvrnitý způsob techniky, který u Cézanna se změnil v krátké tahy. Dále na účet impressionismu sluší přičísti silné zaujetí pro pohyb, který byl ovšem myšlen tehdy ve smyslu naprosto materiálním. Malovány mžikové postřehy, dostihy, tanečnice na scéně, rozptýlené chvějící se světlo (pohyblivý element), voda vlnící se a věčně měnivá. To jsou asi hlavní známky, které Cézanna přivedly na stopu Grecovu. Meier-Graefe tvrdil, že neznal Cézanne Greca. Neznal tehdy asi ještě Cézannovu kopii Grecova portraktu.

U Greca a snad i u Benátčanů hledal hlavně Cézanne oporu pro vyjádření své osobnosti, která byla tak silná, že nedala se uspat k pouhé passivitě, jako se to stalo u impressionistů. Cézanne zřel divadlo života se silnými pocity a údělem mu byla jako každému velkému umělci prudká a vroucí obrazotvornost. Cézanne chce se jako umělec opět stát středem svého vlastního, osobního světa po způsobu starých (a jistě je to bezprostřední živý příklad Daumiera a Delacroixe), vše myslí k sobě, snaží se z detailů tvořit celky a vychází od předpokladu, že jednota ve světě musí být vložena, není-li v něm. Cézannovi nebyla cílem krása antická, jejíž snahou bylo získati dokonalý obraz pozemského, která stvořila ideál lidského těla, co se forem a proporcí týče, tedy krása i každého detailu v díle (je to myšleno vše materiálně), nýbrž jeho ctižádostí byla touha po výrazu celku. Při tom nemůže ovšem býti dbáno krásy jednotlivostí, které zde mají jen podružný význam, by jako dramatické složky sloužily výraznému, vyššímu životu celého díla. Tím jsou vysvětlitelný všechny jeho odchylky od reality, pro které byl až do konce života zneuznáván, neboť publikum má vždy právo na své konvence. Cézanne snažil se tedy stvořiti nový svět forem, který by mu umožnil promítati jeho osobní vise v jakousi vyšší, nadreální oblast, naprosto neodvislou od chaosu a náhodnosti reality. Touto snahou, vynucenou zcela vnitřní potřebou, reagoval Cézanne na pustý materialismus současný a v důsledcích toho projevoval se na venek zcela odlišnou formou a působivostí. Podobné tendence formové měla kdysi gotika a není bez zajímavosti, že v Provinci, zemi Cézannově, jsou četné pomníky onoho procesu, kterým transformovala se basilika (důsledek antiky) na gotiku. (Vezelay, Moissac.) Cézanne sám říkal o sobě, že je gotikem. Záhy počal se Cézanne stavěti proti bezformovosti impressionismu, což se projevilo používáním linie, která již svou povahou tím více pudila ho k úsilí po kompoziční konstruktivnosti. Toto používání linie bylo u něho jen přechodné a je vysvětlitelné z pouhé reakce, při které vždy v prvním nárazu sáhne se co nejdále a teprve později nastane přirozený a klidný tok, a další důvod byl asi ten, že z počátku neovládal ještě tak úplnou tvárnou funkci barvy, aby jí samotnou mohl jasně formy objektů vyjádřiti. Ku konci však vlastním a výhradním vyjadřovacím prostředkem byla mu barva. Impressionismus používal však barvy k materialisaci světla. Cézanne ji chápal jako formový element v tom smyslu, že jí snažil se vyjadřovat objemy předmětů, vzdálenosti a prostor, podobně jako Rembrandt užíval světla, při čemž toto světlo nebylo objekty zachycováno, nýbrž vyzařováno z vnitřní podstaty jejich. Předměty byly takřka ze světla vybudovány, a podobně Cézanne používal barvy k vytvoření objektů, jež byly redukovány na několik základních forem.

Vývoj každého velkého umělce směřuje k co možno největší abstraktnosti, t. j. k takové vlastnosti díla, která umožňuje citu divákovu odpoutati se od všeliké, jak tělesné tak místní a časové relativity, takže tento jest přímo stržen a pohroužen až v absolutní život díla. Tím je dosažen jediný velký cíl každého umění, že dává totiž zapomenouti člověku jeho dočasnost a pomíjelnost a popřeje mu zříti velikost nekonečnosti.





Henri Rousseau

Krajina. Olej.

Formový způsob, kterým se to děje, může být různý, ale vždy dociluje se toho tím, že divák se desorientuje, t. j. zruší se jeho relativní, optické hledisko vůči dílu. To však nestává se na př. obrácenou perspektivou nebo nejednotným zorným úhlem, pod kterým jsou předměty obrazu pojímány, (což by byl výklad materiální), nýbrž takovým způsobem, který ničí konkrétní prostorové relace v díle tím, že se na př. vzdálené od sebe objekty přivedou do téže plochy. Jest to tedy jistá plošnost, při čemž nemíním, že by bylo nutno předměty pojímat neplasticky, anebo hloubení prostoru až do nekonečna. Jest to podrobení se dvěma abstrakcím, buďto nule nebo nekonečnosti, při kterých konečný efekt musí být totožný.

V celém vývoji Cézannově postřehneme několik způsobů ve snaze docílení abstraktnosti. Pokud používal ještě linie, činil to z části podobně jako kdysi Greco redukováním plastiky a natáčením objektu co možno do plochy obrazové, což se kombinovalo s ab-



strahující činností barvy. Zde z několika určitě vybraných barev užíval jedné jako vedoucí a tou protkával celou plochu (Greco), aneb zalomil všechny barvy obrazu v jeden řídící tón. (Poussin a Feuerbach, Medea). Později Cézanne tyto svoje abstrahující prostředky rozšiřuje a sesiluje. Je patrné z jednotlivých děl, jak úporně a teprv postupně dospíval ku konečným výsledkům. Má na př. portrait, na jehož pozadí jsou malovány květy jakési látky. Na jiném portraitu jsou obrazce podobné květům, ale méně určité a již bezpředmětné, až konečně vyskytují se obrazy z poslední doby, jejichž celá plocha zdá se býti posypána matnými, neurčitými květy. Kontrastové řadění poloh barvy pokrývá celou plochu obrazu, která žije a vlní se zmírněným pohybem, při čemž objekt z obrazu skoro mizí. Ale důvodem tohoto zrušení předmětu není jako v impressionismu optický zájem světelný, nýbrž ten, pro který Rembrandt na Milosrdném Samaritánu berlínské galerie z celkového tónu plochy ozřejmil jen několik světelných náznaků formy, totiž zase snaha po abstraktnosti. Stejně projednávání celého obrazu, způsob též Grecovi společný, používal impressionista jen tam, kde toho materiální zájem motivu vyžadoval. Při tom Cézanne užívá jisté koncentrace valeurem i linií (ostré ohraničení, určité předměty ve středu, jako na př. domy, balvany). Nejsilněji projev abstraktnosti vystupuje u něho při aquarelech asi z nejposlednější doby života. Tam vše je odhmotněno do subtilností, mluví k vám jen essence citu. Na bílém papíře je rozprostřeno na sporé, málo určité kresbě tužkou několik kontrastových poloh barvy a všude uplatňují se vynechaná bílá místa papíru, jež jsou obdobou Rembrandtova základního tónu světelného nebo jeho mrtvých míst, rušících plastiku a protkávajících plochu obrazu Mojžíše, rozbíjejícího desky (v Berlíně.)

Každý umělecký projev je výsledkem určitého názoru světového, ať již celé doby aneb jednotlivce, jinak by dílo zůstalo jen prázdnou formou, která, třebaže krásná, nemá vztahů k vnitřnímu duchovému životu. Pozorujeme-li z tohoto předpokladu díla Cézannova, tu jest nám se tázati: Čím liší se tedy obrazy jeho od výtvorů jeho současníků? Maluje zátiší a krajiny barevným způsobem a podobnou technikou jako oni. Je to sice podobnost jen zdánlivá, ale v tom právě tkví osudná tragika Cézannova tvoření. Jak z předu podotknuto, byl Cézanne malířem mohutného vnitřního života a vzníceného citu, když maloval z počátku svého Sv. Antonína a podobné. Tyto obrazy byly však tvořeny z velké části tradiční starou formou a Cézanne dobře cítil touhu, ba nutnost nových prostředků formových, hovících a přiléhajících lépe jeho citovému založení. Možnost toho, jak již řečeno, nabízel mu impressionismus. Ale byly to jen náběhy ve formě neumělecké, hovící povrchnosti. Pořádati a přizpůsobovati tyto prostředky, stvořiti z nich uměleckou logickou formu, vhodnou ku vyjadřování silného, osobitého nitra, byla nyní práce Cézannova, práce, která ve šťastnějších dobách byla vykonávána od celých generací. Mimo to úloha tato byla Cézannovi ztěžována anarchií a naprostou neukázněností impressionismu, který všechna pouta s minulostí přetrhal. Není tedy divu, že Cézanne zanechal, pokud bylo třeba, svých nejvnitřnějších zámyslů a oddal se zprvu práci formového experimentátora, ovšem stále se zřetelem na svůj konečný cíl. Proto uchyloval se k realitě a sice k té nejjednodušší, k zátiší a ku krajině, kde úloha je nejméně komplikována. Umělec však se nikdy plně nezapře, což projevilo se u Cézanna tím, že to, co bylo ztraceno na velikosti, získalo na kráse, neb jeho obrazy jsou sladké a plné jako nejkrásnější plody Provence, jeho rodné země. Při tom však, jak již řečeno, snažil se o koncentraci a dramatisování, takže zátiší nebylo mu jen pouhým zátiším a krajina krajinou, nýbrž spíše jen záminkou k vybíjení jeho pocitů. V tom je obsažen celý paradox a jistá nepřirozenost jeho obtížného



tvoření. Sám často si stěžoval na tento svůj úděl a toužil po lehkosti vytváření velkých věcí. Připravoval se na př. dlouho na obraz apotheosy Delacroixe, což nejlépe svědčí o jeho jiných konečných záměrech, a proto bál se také smrti, by jej nepřekvapila dřív, než by mohl aspoň z části užít ovoce svých životních snah.

Cézanne jest jakýmsi mostem, pojícím období minulé s dobou naší, předal nám očištěný a směněný zisk impressionismu, jest uzlem, ze kterého vybíhají nové možnosti na všechny strany. Vskutku není umělce novější doby, který by nevďčil něčím Cézannovi.

Již bytí Gauguinovo bylo v podstatě podmíněno jeho barevným způsobem, při čemž hlavní zájem obracel k arabeskním součástem, což ho přivádělo k jakési, ne-li povrchnosti, tedy aspoň menší prohloubenosti a dekorativnosti. Taktéž Gogh, který vycházel současně z neoimpressionismu, jehož nedostatky analytického postupu brzy poznal a proto snažil se o syntetické používání barvy v celých polohách. Při tom dal si sloužiti jak barvou, tak hlavně linií umění orientálního.

Snaha, jak Cézannova, tak všech moderních, není řízena touhou po stylu, neboť je zřejmo, že dnes je to nemožností, ježto není všeobecné jednoty duchové, pro kterou by bylo možno a nutno nalézati konvenci, společnou jednotnou formu, jež má již sama v sobě výraz. Styl musí prostě vyplynouti jako forma dobového výrazu. Důsledkem toho jest nekulturnost, trvající již celé století, to jest neúměrnost a nesouvislost vnitřního obsahu a jeho vnějšího projevu. Jest jen život se svým širokým, neohrazeným tokem, se svými naprosto různorodými složkami, jež pojí dohromady jen snad jediná příznačná známka, utilitarismus, a to jest vlastnost, která a priori z umění jest vyloučena. Nynější člověk nevěří v absolutní jedinou pravdu, jak bývalo dříve, zná jen životní pravdy (je velmi mnoho pravd lhostejných a zbytečných) a tím jest dána celá různorodost dnešního života. Doba nemá výlučného charakteru. Zajímá se o vše, miluje všechno, přeplyne se nejrozmanitějšími dojmy a pocity (divadla, výstavy, koncerty), z kteréžto přesycenosti nutně vzniká oslabení a rozdrobení celého charakteru. Proto je možná dnes v umění jen osobnost, individualita, proto jsou možny jen osamocené výboje, kterými dospěje se nanejvýše ku stylu osobnímu nebo i ku stylu jednotlivých děl. Při tom je nutno chápat individualnost a originalitu ne jako cnost, nýbrž jako cnost z nouze. — Nemá-li tedy umělec obecně platných stylových konvencí, je třeba, aby si osvojil dokonale formu ve všech jejich způsobech projevu a účinků, aby jeho slovník byl co nejobsáhlejší, sloužící zúplna k vyjádření osobního poměru ku světu. Při tom je nutno sledování historických zjevů a jich vývoje, by analogií a srovnáváním rozumělo se současnosti.

Při hledání však vzniká nebezpečí formalismu (dekorativnosti, bez vnitřního opodstatnění), když osobnost není duševním založením dosti silná. V tom případě, není-li tedy silného, vnitřního vedení a spoléhá-li se jen na intelekt, vznikají tím neživotné, mechanické systémy. To je nebezpečí dnešní umělecké Paříže, to jest zlé nerozumění osudu Cézannova.

Cézannův osud byl předběžným ztělesněním příznaků všech malířů poimpressionistických, jejichž existence je stále ještě spojena s reakcí na impressionismus, záležející ve snaze po formě a komposici. Jenže, a to je smutnější než tragika Cézannova, ti moderní často přijali Cézannovu snahu formy za vlastní účel a zapomíná se, že to byla u něho pouze nutnost oběti. Krajní výstřednosti tohoto formalismu vyvrcholily v tak zvaném kubismu, který z jistého jednostranného zaujetí formové mechaniky určil si celý program a tato tupá jednostrannost nutí se do nejvýstřednějších konsekvencí, ježto nemá korektivy ani logické vyjadřovací formy.



A na druhé straně je zde zase krásný případ pravého opaku. V Paříži se objevil v posledním desetiletí muž, Henri Rousseau, starý celník, který diletantskou, nejprimitivnější formou (ovšem umělecky logickou a správnou), pouhým citem svým, jemným uměleckým založením a intuicí namaloval celou řadu obdivuhodných věcí, jež dojímají vzácnou procítěností do nejmenšího detailu, do nejdrobnější větvičky stromu.

Někteří z nových, jako Matisse, Manguin, později Friesz a Derain vyvíjejí další konsekvence Cézannovy barvy ve spojení s linií, často až archaisující. Úsilí pak nejnovnějších, Picassa a Braqua, směřuje k plastické formě. Z reakce, jako vždy, sáhlo se co možno nejdale. V tomto případě až k nejprimitivnějšímu umění afrických černochů. Za čas však, když na místo reakčního zájmu nastoupil jen vlastní, obrazy jejich mají často podobnost s Cézannovými, přes to, že popírá se jakýkoli vliv. K tomu přistupuje jistě opět zájem o Greca, z jehož země Picasso se zrodil. Jejich postup je však zase analytický. Vůbec analyza je rušivý znak v novějších obdobích již od počátku impressionismu. Příčinou je nedostatek ideovosti, která vedla Cézanna i při zátiších k jisté synthese, koncentraci a vnitřní dramatice, a velký podíl má též asi vědecké založení (analytický postup) nynějšího člověka. Dále jest to asi touha zmocnění se příčin mohutného účinku historických děl, která pudí jak umělce, tak uměleckého historika ku detailnímu jich rozbírání. Jako však rozpitvané staré dílo na detailní složky, tak zase dílo, vzniklé opačným skládáním jich, je mrtvo a nemá pro nás života.

Příznačná je též jednostrannost sil a dělení práce v moderním životě. Analytický postup platí také pro abstrahující činnost v novém umění. Odhmotňuje se na místo celku každý detail zvlášť, takže objekt z obrazu docela mizí. Zde zase je nutná synthese. Vždyť Rembrandt také neguje objekty, ale ne všechny, počíná si při tom komposičně, aby tím zase naopak hlavní předměty nekonečně vyvýšil a zdůraznil.

Tento analytický postup již předem vylučuje každou velikost a monumentalitu a tím stává se, že poslední obrazy Picassa a Braqua blíží se intimnosti grafické.

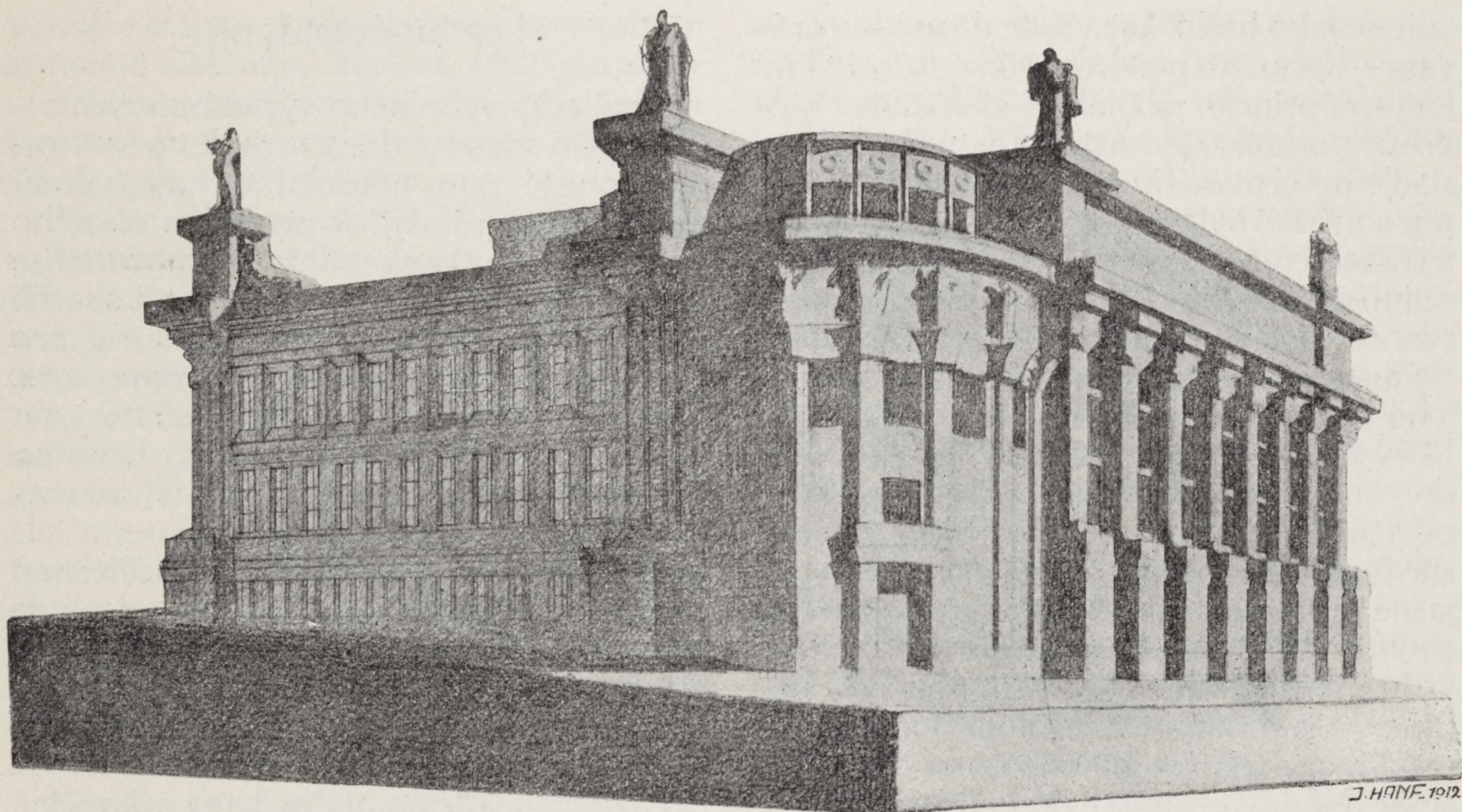
Také zamýšlená snaha pohybu, velice příznačná všem novějším chtěním, je povážlivě rušena tímto způsobem postupu, podobně jako v neoimpressionismu usilování o největší světelnost a sonornost barevnou vyznělo na prázdno, ježto nebylo velkých celkových protikladů a největší barevné kontrasty byly kladeny vedle sebe jen ve skvrnách a tečkách, takže dramatické složky obrazu vybíjely se detailně mezi sebou, celkový zamýšlený účinek naprosto selhal a výsledkem byla jen bezbarevnost a fádnost.

Zamýšlí se jakási hudebnost v malbě, což hlavně proklamuje Mnichovská skupina (Der Blaue Reiter), ale akceptovali bychom poesii, hrající si jen s krásnými slovy, jež ve svém chodu mají pěkné uspořádání, sled a rytmus, bez nutného, kausálního sledu myšlenek a vnitřního výrazu? A konečně není zde jistá nepřirozenost a immoralnost, co se týče souvislosti názoru (Picasso a Braque malují jen realistické objekty, ať již viděné, nebo jen ze vzpomínky, tedy názor čistě realistický) a projevené formy, jež je přímo fantastická?

Je zde nebezpečí formalismu a je smutno říci o celé době, že to je ono veliké plus, které má dnešní Paříž před celým ostatním světem, jemuž se ani toho ještě zdaleka nedostává.

Záchranou nového umělce může býti tedy jen jeho silná osobnost, která si přizpůsobí všeobecné formové možnosti doby a staví z nich nezdolné chrámy svých vášní, bolestí, hrůz a nadšení, jak to učinili ze starších Delacroix a Daumier, z nových v důsledcích impressionismu, Rodin, Bourdelle, Cézanne, Gogh a Munch.





Jan Hanf

Návrh ze soutěže na tělocvičnu vinohradského Sokola.

## K r o n i k a   a   p o z n á m k y

### Pomník Máchovi.

Myslbekův pomník K. H. Máchy, vztýčený v sadech na Nebozízku, zdá se typisovat jeden význačný rys Máchova básnického zjevu. Aspoň před časem, když dána byla veřejnosti možnost spatřiti první skizzu pomníku, byla v oficiálních bulletinech zdůrazňována snaha, viděti v Máchovi nositele mladé, snivé erotiky, která svým sladkobolným oparem obestírá hlavy mládeže. Dokonce mluvilo se kdesi o Máchově pomníku jako monumentu jakéhosi všeobecného, „věčného“ Mládí. A skutečně, díváme-li se dnes na hotové dílo, patrně stopujeme ideové i formové úsilí, přiblížiti se této neurčité představě. Štíhlá,

trochu zvrácená postava mladého jinocha, tvář bez vousů i bez výrazu, s jakýmsi všeobecným úsměvem kolem rtů, v levé ruce kytičce šeríku, v pravé péro. Harmonický typ mladého, zamilovaného studenta, neboť zamilovaní studenti bývají nejharmoničtější.

Jest ovšem otázka, pokud toto pojetí jest s to, aby symbolisovalo skutečný smysl a význam Máchova díla v české kultuře. Každý básník představuje určitou oblast citových a ideových prvků, určitou soustavu formových útvarů, které jako neměnná hodnota předávány jsou s generace na generaci. K nim patří dnes již i Mácha; jeho dílo leží před námi jasné i ve svých stínech, jeho jméno již v několika literárních pokoleních vyslo-



vuje se jako heslo. Leč všude dosud — a právem — byl v něm pozdravován naprosto jiný kulturní princip, než jak jej ztělesňuje Mysl-bekův pomník. Mácha nikdy nebyl básníkem sladkého erotického snění, jeho erotický a přírodní máj byl postaven jako kontrast skutečnosti, temné, nespokojené a odbojné. Není nutno mysliti hned na byronovského „roze-rvance“, jak se tak časem tato otázka zjed-nodušuje. Ale jeho skepse byla příliš plodem jeho celkového světového názoru, byla příliš výrazem současné mládeže české i evrop-ské, aby se mohla snadno zakrývatí pláštěm povrchního erotismu. „Aniž křičte, že vám stavbu bořím“, napsal Mácha na důkaz, jak jasně byl si vědom svého poslání a pravého smyslu své poesie v tehdejší českém o-vzduší. Svými verši útočí přímo na onu ne-hybnou, pohodlnou a neplodnou veřejnou morálku, v jejíž jméně odsouzen byl i jeho „Máj“. Máchova poesie byla současníkům ne-bezpečným kvasem, který ohrožoval solid-nostprůměrné konvence. A v tom smyslu pro-nášeno bylo Máchovo jméno i koncem let padesátých, když mladá, svěží generace při-šla oplodnit českou literaturu. Od té doby, díky bedlivému studiu literárního dějepisu, tento pravý význam Máchův se ozřejmuje víc a více. Dnes známe jeho deník, jeho ko-respondenci, a víme, jak hlubokými krisemi lidskými i uměleckými (možno-li tak dělit) bylo zmítáno jeho nitro. Není u něho ani stínu nějaké sladké, usmířené líbeznosti, jak představuje nám ji Mysl-bekův výtvar. Snad citovost Máchových současníků (Tyl, Rubeš), snad lyrika „Večerních písní“ Hálkových jest ztělesněna touto Mysl-bekovou postavou. Snad mládí smířlivé, nehluboké, které nedo-stává se přes úvodní verše Máchova Máje, mládí bez cíle a charakteru. Nikdy však to, které jest slibem budoucnosti, útočné, cíle-vědomé a výbojné. To bude i nadále ctíti svého Máchu, svůj ideál mladosti, své tužby a cíle, které budou opravdu věčnější nad kov toho nepravého monumentu. Jan Thon.

## Les Indépendants.

Umělecky výbojného významu svých za-čátků tyto výstavy dnes nemají, neboť im-pressionisté jsou oficielní a jury salonů mnohem liberálnější k umělcům různého vyznání. Všichni nejmodernější nevracejí se ovšem ročně k této své kolébce, v níž spatřili poprvé světlo světa, a pracují každý pro svého obchodníka, cosi jako impressaria, v jehož malém krámku (Rue Laffitte) jsou jejich obrazy buď stále vystaveny nebo na požádání předloženy, také nemá-li host vze-zření kupce.

Les Indépendants jsou ale i dnes užitečnou institucí — ne přes to, že Boronali zásobuje tři čtvrti celého pavilonu více i méně pove-denými vtipy, ne přes to, že se zde sejde spousta internacionálního kyče — ale právě proto. O tom se zmíním později.

Pavilon, někde na břehu Seiny, v končině ne příliš frekventované, zrobený z prken po vnějšku světle natřených, snad 100, snad 150 m. dlouhý, ale jen asi 6—8 m. široký, jest vlastně chodbou příčně rozdělenou na dva i tři tucty menších kabinetů, v nichž podlahy sice není, ale také tam pravděpodobně ne-prší, s vchodem z čalounické dekorace se dvěma praporky a nápisem na napjatém plátně — tedy tento pavilon vypadá z venku jako lepší cirkus. Zevnitř také — protože vedle mnohých banalit vidí se zde i poctivá práce ve věrném průvodu mnoha clownů a taškářů, kteří — často úmyslně a někdy i vtip-ně parodují moderní snahy v umění na plátnech úctyhodných rozměrů.

Nonchalance, se kterou vystavují slušnější lidé, působí na mne jistým druhem osvobo-zení; lze sice pochopiti rozhořčení některého upřímně smýšlejícího muže, pohoršeného heterogeností této společnosti, ale není nutno je sdíleti: předně — jakási klassifikace, ovšem povrchní, děje se způsobem rozvě-šování, neboť jury není a vyvěsí se všechno, co přijde — a za druhé — tyto výstavy po-



skytují novému umění jeden z nemnohých kontaktů s běžným životem, s běžnou polo-uměleckou produkcí, i s ulicí, tedy opět se životem, jenž se směje, paroduje, blague — ale reaguje a nejde mimo.

Ovšem: tato „égalité“, myslitelná jen ve velkoměstě (a možno, že jen v Paříži žijící i na ulici skutečně), zdravá pro kuráž skočiti se svým snem rovnou do života, této řeky dravé, užitečnější než separatismus příliš povýšených — tato égalité nemusí působiti u starších pánů nutně vkusně, nejsou-li totiž alespoň presidenty podniku jako Signac — ale seriosnější mládež nalezne zde i nadále dosti místa pro první debut, dosti vtipných střel event. ze sentimentality léčících, a také pro intelligentnější obecenstvo i kritiku budou i nadále tyto výstavy nejen zábavnější, ale i poučnější než na př. „Grand Société des beaux arts“.

Nemělo by snad mnoho smyslu podrobněji zmiňovati se o obrazech, nepřinášíme-li také reprodukci a nejsou-li vystavující odjinud déle známi; opisují z katalogu alespoň jména, jež pravděpodobně budou míti jednou jakýsi význam, anebo jež byla již jednou vyslovena: Guérin, Laprade, Manguin, Puy, Camoin, Signac, Hayden, Metzinger, Munch, Vlaminck, Kandinsky, Hoffer, myslím, že jsem pozoruhodnějších nevynechal —; Vlaminck, se dvěma krajinami a jednou marinou trochu neklidnými, se sklonem k jakési baroknosti v pohybu — a Signac jsou relativně nejlepší. Budoucnost atd.

Ne tedy o jednotlivcích, jen o celkovém charakteru těchto výstav a o povaze nového umění chceme, jistě že nedostatečně, říci několik slov v tomto referátě.

Bylo tedy řečeno — kontakt se životem. Doufám, že mi nebude podkládáno mínění, jakoby tento kontakt byl vším, a jakoby v les Indépendants bylo ho již dosaženo také po vnitřní stránce. Myslím, že žádné skutečně moderní umění není myslitelné bez velice širokého a těsného styku se světovým

nazíráním naší doby — neboť sociální idea dneška jest něčím jiným nežli „jistým rysem, jenž spřibuzňuje celý svět, a jenž sluje vulgárností“, (Whistler) a také něčím jiným, než ideou určitého politického vyznání.

Vášnivější zastanci nového umění prohlašují je za reakci proti impressionismu a často právem; ale nesmí býti zapomínáno, že impressionismus, jenž nemůže býti pokládán za representanta a stělesnitele úplného, dobového světového názoru, jak by dnes pp. Meier-Graefe a Scheffler rádi dokázali v člancích, myslitelných před deseti lety (a k tomu u nás) — ale že tento impressionismus kontakt s celkovým cítěním doby měl, a sice v rytmu.

Vyjel-li si pařížský student, ovšem s bezesporně hezkou dívkou v neděli odpoledne do Vétheuil — mohl cítiti i viděti krajinu — aniž by byl zapomenul na svoji společnost — (dovolte mi říci) tempem à la Monet, a ještě večer, doma, (byl-li sám) vzpomínati na taneček ve venkovské restauraci à la Renoir. Čili malovalo se jako se milovalo, anebo tak nějak bychom řekli, a nejen u malířů — vůbec. Já ovšem pařížským studentem nebyl, ale vím z vlastní zkušenosti, že mohl jsem na př. vyskočiti z tramwaye a postaviti se před Slavičkovu Prahu z Letné — nepotřeboval jsem tu žádné změny svého obvyklého cítění, nemusil jsem si dáti žádný duchový štulec, abych se hned vcítil do tempa, rytmu, z něhož impressionismus vycházel v první řadě. A nebylo ani nutno, aby byli pařížští, berlínští i pražští impressionisté vzájemně známi. Rytmus byl dobovým příbuzenstvím, kontaktem se životem, kontraktem se životem — na tolik a tolik let, na tolik a tolik možností, objektů — atd. atd. — neboť nekolidoval s tempem dobového cítění, jež mohlo v patřičných intervalech dodávati stále nový materiál.

Ale opravdovým světovým názorem, důstojným státi vedle uzavřených, dobových názorů minulosti, impressionismus nebyl;



— to předpokládá ještě jiných momentů, nežli rytmu. V první řadě — požadavek jistého neutrálního, abychom tak řekli, bodu mrtvého — z něhož jeví se svět právě tak velkým jako nízkým, komickým jako tragickým atd., neboť má tento bod stejné vzdálenosti, relace ku všem dobou vytvořeným pojmům. A je-li tohoto centra jednou dosaženo, pak při vší dramatickosti, rytmičnosti, pohybovosti předvedeného divadla (jež by jinak, nespočívajíc v tomto pevném ložisku, vyletělo komínem, jakož se stane z části rytmu impressionistů)\* — tedy při vší pohybovosti a dramatickosti zůstávají umělec i divák v relativním klidu. Ale nedojde-li k tomuto klidu doba v životě (třeba jen v hořejších vrstvách), čili nemá-li (aniž by třeba věděla) své vývojové stadium za sebou, nemá-li dosti bohaté citové minulosti, aby směla realizovati ze zásob skutečně svých, vrcholné, atelierové umění skutečně svoje, nemohou ani umělci zůstat v dílnách a salonech příliš dlouho.

U individualisty, čili kosmu en miniature kryje se světový názor ve značné míře s osobním pojmem smrti, v němž nalézáme analogon k onomu centru v dobovém názoru světovém.

Vědom si toho, že jest trochu odvážným dotýkati se problémů tohoto druhu v krátkém referátu o les Indépendants, dokončím přece, co jsem naznačil se vztahem k povaze tohoto nového umění.

Řekneme-li tedy: osobní názor na smrt že jest mnoho identickým s názorem životním, nesmíme býti podezírání ani z patologie, ani ze sentimentality, ba ani z romantičnosti. Znamená to prostě, že individualistovi jest prožítí se až ku konci, čili absolvovati všechny své vývojové možnosti, octnouti se také u jistého mrtvého bodu, u jakéhosi osobního „ničeho“; jedině

stohoto místa lze správně realizovati, neboť jedině z ničeho lze stvořiti svět.

Umění posledního data nevychází ani z rytmu (jako Monet, Lysley, Pissaro a jiní) ani z intuice (Gogh), ani z realismu (Rembrandt), ani z národnosti atd., nýbrž také z jakéhosi „ničeho“: z konstrukce plochy.

Logicky pouze vzato, nejsprávněji myslitelný začátek. Zbývá čekat, je-li tato doba již abstrakce schopna — čili objeví-li se pod touto abstrakcí také veličiny konkrétní a „životní“ citění, pozná-li se život v tomto umění, jakož se poznal v impressionismu, ovšem jen částečně. Spontannost celkového úsilí nutí nás věřit. Ale chce-li toto umění býti opravdu velikým, musí nalézt sankce velice všeobecné — (třeba ne hned) — neboť tragikomickým údělem každé nové pravdy jest, že bývá samozřejmou také kritériu naivnějších mezi námi.

Zd. Kratochvíl.

## Z berlínských výstav.

Výstava Futuristů v berlínském Sturmu jest zjevem naší době zcela přiměřeným, a nikdo by se asi již nepozastavoval nad jejich obrazy, třeba ještě násilnějšími a podivnějšími, kdyby tito italští malíři své dílo pouze přidružili k všeobecné záplavě nejružnějšího malování, jaké lze shlédnout na příklad u letošních „Les Indépendantes“ v Paříži anebo v „Juryfreie Ausstellung“ v Mnichově, a kdyby ve svém slovním doprovodu nevyhlašovali se za jedinou spásu současného umění a odvádějíce nekriticky výtvarné umění na pole jemu cizí, nepůsobili opět chaos a anarchii.

V nynější době úporného hledání a experimentování, kdy staří bohové minulých jistot zemřeli a noví jsou jen v proroctvích, laikům a rovněž povrchním výtvarníkům jeví se každá práce jen ukojením soběstačné sencechtivosti a laciné pósy. A není divu, že tito Italové, jejichž přirozená povaha svádí vždy k povrchnosti, výbušnosti a laciné okázalosti, usmyslí-li si moderně malovat, nebudou mít velké starosti a zájem o formu, ale že

\* Rytmus impressionistů nesmí býti brán v nejvyšším myslitelném smyslu, nýbrž spíše ve smyslu pouhého všedního životního tempa.



nekriticky sáhnou po všech vymoženostech, aby v zápětí odvedli malířství na pole herecké a arenovou scénu. K divadlu je potřebí davu, mnoho bengálu a klaku a tak vlastní práce přesouvá se z malířství na účel dráždit a imponovati. Jednoduše se otázka po umělecké kvalitě nezodpoví a talent se prostě popře, anebo se předstírá, že je již sám sebou skryt v pochybné mathematice, formuli či mystice.

Abychom se zajistili proti takovým případům, jest nutno, neuzavírat se apaticky před touto zdánlivou chaotičností, ale jest zapotřebí projít vším, kriticky se probojovati k poznání pravých a čistých tvůrců, kontrolovati a vážit pozitivní celkové výsledky, a zmocníme-li se jednou nití vedoucí z tohoto bludiště, uchráníme se každého povrchního klamu a uvítáme i příštího pravého průkopníka vždy s patřičným porozuměním. Neboť utíkati tomuto boji a přece cítiti nutnou potřebu dalšího a nového umění vede k tomu, že místo solidních uměleckých tvůrců přijímají se za vykupitele na př. Futuristé, anebo že zakládá se celá příští kultura na poliebermannovské malbě, na Barlachovi a Lehmbruckovi, jak to z bezradnosti činí poslední německá kritika. Takové však počínání jest pouhým znamením nedostatečně intensivního poměru k současné produkci, nekritičnosti a lehkověrné pohodlnosti, neboť jistoty lze se dobrati vždy jen mučivým poznáváním.

Nad nynějším stavem futuristické malby nelámali bychom hůl všeobecně, neboť jejich dílo je ve vývoji a u mnohého může se teprve časem probuditi jasný smysl a podstata umění a nutné ukáznění formové. Každý talent může býti na čas v klamu, nebo sveden na odchylnou cestu hledání a výbojnosti. U Futuristů však talentů není. Máme-li souditi podle dřívějších prací, v nichž by se schopnost malířova nutně musela projevit, poněvadž nebyla ničím znásilňována, kalena nebo zastírána, musíme jim upřít i pouze průměrnou kvalitu. — V malbě Boccionově „Moderní Ideal“, „Smích“, v Carrově „Kou-

pel“, „Vycházení z divadla“, „Pohyb měsíce“, v Russolově „Tři hlavy“, „Vzpomínky jedné noci“, chápání a jemnost formová jest ještě za obyčejnou produkci, známou nám na př. z Rudolfinských výstav, smysl pro tvar nahrazen opisováním naturalistického předmětu; barva je materiální, hrubá, přilepená na předmět, světelné kvality zneužito jen k lacinému pozlátkovému efektu. Po těchto naturalisticko-impressionistických, špatně malovaných obrazech, přichází několik obrazů konfetových na základě duhových barev neoimpressionistické tradice. Větrnými mlýny, proti nimž tehdy polem táhli, byl jim hnědý tón. Na podkladě neoimpressionismu a jeho metody vůbec nepochopené, byli schopni spustošiti celou kulturní Evropu. A jak i zde se jim jednalo pouze o zdání formy a ne o vytváření, svědčí, že celou tehdejší produkci podpírali pouze odvoláním se „na přírodu jako jedinou kontrolu“, neboť nikdy prý hnědá nuance neobráží se v naší pleti. Od této doby poznavše tak zvaný kubismus, prosekávají, překládají a pronikají jeden předmět druhým, avšak opět ne cestou výtvarnou, nýbrž dle jejich tendence stačilo by namalovati třeba deset různých průsvitných obrazů formou nejpustšího kyče, přeložiti přes sebe, a výsledek by byl sice podivný, ale odpovídal by plně jejich představě futuristického malování „současnosti duševních stavů“.

Bez vnitřní nutnosti maskují své banální secesní malování manýrou špatně pochopené formové tendence neoimpressionisticko-Picassovsko-Braquovské a slavně prohlašují, že jejich futurismus vymyká se „veškeré tradici, a že stojí na vrcholu hnutí evropské malby.“

Při vší zmatenosti a při všem výbušném a prskavkovém charakteru, kdyby dnes mezi nimi byl jediný talent, nutně by se projevil. Neboť třeba by bylo vyznání výtvarníkovy jakéhokoli druhu, vždy jeho schopnost proniká v díle jeho osobní jemností a citlivostí



formovou, i kdyby byla částečně zavalena rušivými prvky a nesouvislou spojitostí.

Futuristická theorie a názor na uměleckou produkci nespadá vlastně do kritického rozboru, poněvadž žádná theorie nesmí se pojímat sama o sobě, ale vždy jedině vzhledem ke své realizaci, k dílu. Neboť theorie špatně neb nedůsledně vyslovená neničí dobré dílo, kdežto naopak může býti názor logicky správný, avšak zůstává-li pouze v říši pojmu, jest vlastně nekontrolovatelný, bez konkrétní realizace a tedy k umění lhostejný. Postuláty a názory na umění uvedené v jejich katalogu, pokud jsou správné a od nich, jako jedině platné prohlašovány, jsou nové jen tím, že mají platnost u některého umění starého anebo umění nynějších Francouzů, ale že nedají se aplikovati právě na jejich obrazy.

Řeknou-li: „Hledáme styl pohybu, o což se před námi ještě nikdy pokus nestal,“ myslí tím zcela něco jiného, než co se všeobecně slovem styl nebo pohyb předpokládá. Slovem pohyb, jak bylo na příklad v poznámkách o Grecovi vysloveno, myslí se jako symbol, výraz a známka ztělesnění celkového životního názoru na svět, projev vnitřního stavu duše v reakci buď akční neb pasivní, jest to realizace povšechné citové teleologické gravitace a volného předurčení. U Futuristů pohybem myslí se však pouhé mechanické opisování „zvláštního rytmu jednotlivých předmětů (její vnitřní síly) a rozkládání, které nezávisí na přesných zákonech, ale mění se dle charakteristiky věci aneb dle pohnutí pozorovatelova.“ V podstatě tedy toto nové pojetí není ničím jiným než pouhou impressionistickou náladovou malbou přesunutou z objektivně vibračního optického dojmu (světelného a barevného) na subjektivně náladové líčení liniového rytmu. A k označení této libovůle odvislé nejvíc od momentní náladovosti pozorovatelovy užívá se slova „styl pohybu“. Říci pouhý pohyb znamená prázdný pojem, po-

něvadž i chaos jest pohyb. Není-li za tímto suchým pojmem též konkrétní jsoucno objektivně chápatelné, pak slovo pohyb stává se pouhým materiálním přívlastkem. A jak vidět, neběží jen o řešení tohoto pojmu výtvárně, ve smyslu omezení všeho výrazu na formu a její projev, ale pohyb mění se v materiální pohybový zjev a na jeho materiální projev. Stejně jest tomu tak s jinými nespávně užitými pojmy a zdánlivými paradoxy. Tak na př. prohlásí: „Prostor již neexistuje“; na prvý pohled bylo by možno tento zdánlivý paradox vyložití tím, že myšlen jest zde subjektivní prostor, t. j. jedno zorné pole. Neboť lze říci, že za jeden subjektivní prostor nastupuje prostor bez relace k nějakému nazírajícímu subjektu a tím k nějaké centrální optické percepci, že nastupuje prostor vícepohledový (Greco), objektivní, anebo prostor beze vší relace, tedy vždy prostor, avšak zmocněný. Každé podezření z takového vyššího pojetí o prostoru padá, když větu: „Prostor neexistuje“ Futuristé vyloží odkazem k optickému zdání: „Ozářené a deštěm mokré dláždění prohlubuje se v pravdě nekonečně až do středu země.“ Stejně řeknou-li, že není prostoru a chtějí-li „současnost duševních stavů“ vysvětliti, nesmějí použiti na důkaz příkladu, jenž začíná: „Když malujeme osobu na balkoně (Pohled zevnitř)“ atd.

Futuristé označují Francouze za akademiky a bez rozdílu, bez nějakého kritického členění jmenují všechny jedním dechem. Je-li nějaká vleklá nemoc, na niž stůně dnešní umění a francouzské zvláště, jejíž symptomy by mohly býti spatřovány v nesoustředění zájmu a ve vyhýbání se základním otázkám života a jeho hodnotám v jakési pohodlné apatičnosti, pokud se týče relace k vnějšímu světu a v intimním požitkářství — její původ potom leží hlouběji než v osudech nositelů umělecké kultury, a takovou bolest nelze léčit pochybným odvarem futurismu. Není třeba podotýkati, že těmto italským malířům tato



charakteristická vášnivost a fanatičnost, jinak vždy posvátná a plodná, koření-li v hloubce duševní podstaty a je-li zvláště doprovázena úměrnou, tvárnou silou a kritickou rozvahou, mění se v jejich výkonech v komickou pósu, nafouklou frázi a zběsilé siláctví. Bez vlastního tvůrčího vývinu, bez hlubokého vnitřního poznávání a vědomí formy táhnou Evropou, aby ji ohromovali falešně pochopenými zásadami francouzské malby, takže vlastní projev nestává se výrazem odevzdané a vroucí práce na poli výtvarném, nýbrž vybíjí se v gestu, v chuti, imponovat, udivovat a děsit nezasvěcené publikum a hercky vyhrávat své falešné city zkroucenou a nelogicky zpotvořenou maskou dobrého umění. Neboť nejde jim o umění, které zůstává, když sami doznávají: „Deset let ještě můžeme svou povinnost konati. Až nám bude čtyřicet let, mohou nás mladší a udatnější vhoditi do odpadkového koše jako nepotřebné rukopisy.“

Emil Filla.

## Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst.

(Dokončení.)

Dnes, v době nových vědeckých teorií, vědy nematerialistické, kdy se mnoho mozků začíná zabývat i theosofií, kdy uprostřed duchovního pohybu nové doby náboženství, věda a morálka jsou otřeseny a když vnější opory hrozí zřícením, odvrací člověk svůj pohled od vnějšku k sobě samotnému. Na základě toho stanoví Kandinsky po svém a dosti volně požadavek vnitřní krásy oproti kráse vnější. Odvozuje mnoho z hudby, dnes nejméně materiálního umění. V malířství je snaha po rytmu, po matematické abstraktní konstrukci; uvádí, jak se dnes cení opakování barevného tónu, způsob, jakým je barva uvedena do pohybu atd.; malířství je ovšem dnes vázáno skoro úplně na přírodní formy. Jeho dnešní úlohou je vyzkoušení své síly a prostředky, po-

znati je a pokusiti se tyto prostředky a síly čistě malířským způsobem užití k účelům vytváření.

Ve výtvarném umění rozlišuje Kandinsky činitele kresebné a malířské, zdůrazňuje však hlavně barvu jakožto výrazový prostředek. Barva má nejprve svou fysickou působnost a účín. Uvádí různé smyslové účinky barev, jejich therapeutické účinky a sílu fyziologického vlivu na vše organické. Elementární fysická síla barvy je drahou, kterou dojde barva k duši; pak nastává duševní vibrace, psychický účín barvy, vyvolávání asociací nikoliv jen optických (symbolika barev). V malířském užití rozlišuje: 1. elementární působnost izolované barvy a jejích stupňů a pohyb vlastní každé barvě (dynamický a statický); 2. vzájemnou působnost kombinací barev, vzájemný pohyb barev vůči sobě a aktivní a pasivní vzájemné poměry barev. Další pak je spolupůsobení a protipůsobení barvy a formy; počet barev a forem je velký, tedy i značná možnost nejrůznějších kombinací a účínů (Kandinsky napovídá možnost malířského kontrapunktu ze všech těchto kombinací). Princip barevné a formové harmonie spočívá na účelných popudech na lidskou duši. Je to princip vnitřní nutnosti (ze které také vychází volba námětu). V kombinaci harmonických a příp. třeba i neharmonických elementů v obraze, v kombinaci zastřeného a důrazně vyslovovaného je opětně jistá podobnost s hudbou. Formové elementy (předmětné a abstraktní) se nemusí v důsledcích nutně omeziti jen na abstraktní, protože ony předmětné způsobují stejně tak jako řečené slovo (nebe, člověk, strom) vnitřní vibraci, jež je pro umění nutná.

K abstrakci se dochází: 1. komposicí celého obrazu, 2. podřazováním jednotlivých vytvořených forem této celé komposici; jednotlivá forma je jen elementem jednotící komposice. Jednotná forma i jednotlivé formy musí míti svůj společný tak zv. vnitřní zvuk. Pokusy k abstrakci šly nejprve přes snahu



udržeti obraz v ploše, vyloučiti z něho třetí dimenzi a modelaci; toto přibití možností na reální plochu plátna má však stále ještě příchuť materiální. U tak zv. kubismu byla snaha osvoboditi se od této jedné reální plochy vnesením obrazu na ideelní plochu, jež měla býti vytvořena před materiální plochou plátna (třeba komposicí z třídimensionálních pyramid). Je však možno podržeti materiální plochu a vytvořiti plochu ideelní a nezužítkovati ji jen jakožto plošného činitele, nýbrž jako třídimensionálního prostoru. Dle Kandinského možno toho docíliti třeba silou a tenkostí linie, uložením formy v ploše, přeřezáváním forem formami jinými, pak možnostmi barvy, v jejím pohybu a posléze v kontrastech souzvuku a nesouzvuku.

Řečený princip vnitřní nutnosti má tři základy: 1. umělcův vlastní výraz (element osobnosti), 2. výraz toho, co je vlastní určité epoše (element stylu složený z řeči epochy a z řeči národa), 3. výraz toho, co je v umění všeobecného, toho, co je společné lidem, národům a časům, co je věčně umělecké, přes hranice prostoru a času. Umělecky správné

není možno docíliti teorií, počítáním a deduktivními úvahami; i když ono všeobecně konstruktivní je možno docíliti čistě theoretickou cestou, schází takovému výtvoru jistě plus, jež by mělo být jeho povahou a jež má být do uměleckého díla vdechnuto citem. Umělec musí míti co vyslovit, neboť není jeho úlohou jen ovládnouti formu, nýbrž přizpůsobiti formu obsahu.

Připojené reprodukce prací Kandinského nedokazují než velice volný původ někde z Dongena a snad trochu z Matisse; jinak jsou to resultáty vydrážděné sensitivnosti a jsou silně nesený náladou secesní, která skutečně ještě někde v mladém polském i německém umění v různých obměnách trvá. Nemohou vzbuditi nijak vážný a přesvědčující dojem, který by odpovídal oněm stanoveným příkazům vnitřní nutnosti a hudební komposice. Tyto obrazy, nechť jmenují se Impresse, Improvisace nebo Komposice, mají příchuť tak volně osobní a subjektivně podmíněnou, že nelze uchopiti z nich tu nejmenší pravdivou známku nějaké uzákoněnosti, jež by umožnila, aby mohly snadněji býti pochopeny.

Josef Čapek.