

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
nábřeží 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 „Grafie“, dělnické knih-
tiskárny v Praze II., Myslíkova ul. 1959.

GRAFICKÝ ZÁVOD REPRODUKČNÍ JAN ŠTENC PRAHA I., SALVATORSKÁ 8. TEL. 1800.

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

OBSAH ČÍS. 10. (SRPEN.)

ROČNÍK I. 1912.

SOMMAIRE No 10.

Ire ANNÉE.

TEXT:

Ch. Vildrac: Kdybychom sbírali . . .
Frant. Langer: O Kleistově Penthesilei.

KRONIKA:

J. Meier-Graete: Kultura.
V. Beneš: Berlin.
Frant. Langer: Meze bibliofilství.

VYOBRAZENÍ:

Beneš (3). — Filla (2). — G. Seurat (3). — Ná-
stěnná malba (1). — Hlavice románského sloupu
(1).

TEXTE:

Ch. Vildrac: Si l'on gardait.
Frant. Langer: La Penthesilée par Kleist.

CHRONIQUE.

ILLUSTRATIONS:

Beneš (3). — Filla (2). — G. Seurat (3). — La
fresque (1). — Chapiteau de la colonne (1).

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.



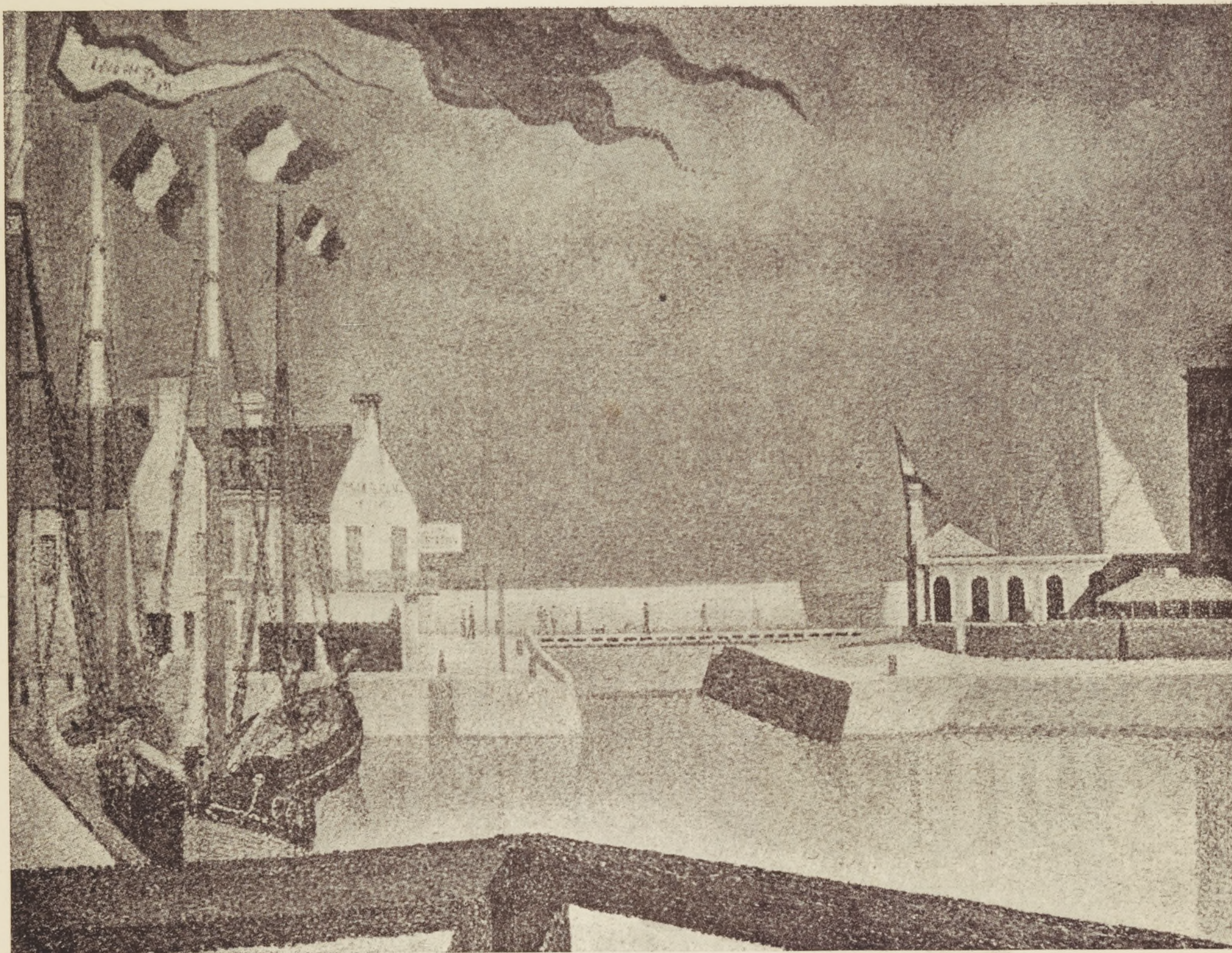
G. Seurat

Cirkus.



G. Seurat

Le Chahut.



G. Seurat

Přístav.



E. Filla

Utěšitel.



E. Filla

Salome.





V. Beneš

Ženy.



V. Beneš

Z nábřeží.



Nástěnná malba u Sv. Klimenta v Římě. IX. stol.

Charles Vildrac: Kdybychom sbírali...

Přeložil J. Varton.

Kdybychom sbírali po dlouhé časy,
sbírali měkké a vonící vlasy,
ty všechny vlasy žen, jež mrtvy jsou,
vše vlasy bílé, všechny vlasy plavé,
i šafránová rouna, hřívy tmavé,
i vlasy barvy listů, které schnou,
kdybychom sbírali po věčné časy
a setkali je v širé plachty
 pro pláně moří —
těch bylo by na dálném moři,
zlatitých vlasů, i jež rudě hoří,
a tolik vlasů nocí bezhvězdných,
tak bylo by i plachet hedvábných,
jež v slunci žhnou a větrem dují,
že šedí ptáci, slétající k moři,
ohromní ptáci vůni pociťují
 z nich stoupající
všech polibků, jež vanou ještě křticí,
všech polibků, jež snesly se kdys v křticí
a posléz s větrem do daleka plují.

Kdybychom sbírali po dlouhé časy,
sbírali měkké a vonící vlasy,
ty všechny vlasy žen, jež mrtvy jsou,
vše vlasy bílé, všechny vlasy plavé,
i šafránová rouna, hřívy tmavé,
i vlasy barvy listů, které schnou,
kdybychom sbírali po věčné časy,
spletené koncem v provazová pouta,
 a ta by všem
v žaláři vězňům byla okovem,
a vězňové by mohli volně jít,
 kam sahají až pouta —
okovy rozvíjely by se dál a dál,
dál od prahu, kde žalář stál,
až každý z vězení a z vězení
 by dojít moh'
 v svůj rodný kraj.

A kdyby Klotho se vřetena předla
na místo nitě, měřící dni temné,
ty všechny vlasy dlouhé, všechny jemné,
přadena sluneční i rezí zhnědlá
i barvy havraní,
a barvy stříbra na březovém pni,
a kdyby Klotho se vřetena předla
ty všechny vlasy žen, jež mrtvy jsou,
byl bych tak stár, tak mdlý a sám
na výši své a bez pohledu k hlubinám
a bez naděje v příští věk,
tak těžký tíhou vzpomínek
splynulých v čas —
že Smrt by zavolal můj silný hlas!

Frant. Langer: O Kleistově Penthesilei.

Kleistova tragédie Penthesilea jest z mála děl, jimž bezesporně patří všechny superlativy a všechna epitheta, oceňující jejich krásu. Ale v následujícím rozboru — ačli lze zváti rozbohem poznámky učiněné na okraji tohoto uměleckého díla — nechci nijak zpytovat, proč jest tato tragédie krásnou. Ale vyzvednu a budu pozorovati jinou vlastnost dramatu, totiž že jest uměleckým výtvo rem. A budou mne zajímati některé — ne všechny — zákony tvorby, které Penthesilea, jakožto veliký umělecký výtvor, prokazuje.

Pro orientaci budiž nejdříve naznačen obsah děje: Vojsko Amazonek zjevuje se nena-dále v Trojském území, aby se zmocnilo zajatců. Každý zajatec stává se manželem vítězné bojovnice a splodí jí dcery, udržovatelky národa, v daleké Themiskyře. Jejich královna Penthesilea sleduje nejkrásnějšího z Řeků, bohorovného Achilla, snaží se zmocnit se ho, ale po vysilujícím boji nepřemožitelnému podléhá a jest zajata. Když procitne ze mdlob, domnívá se, že zvítězila nad ním, věncí jej růžemi jako svého ženicha, zahrnuje ho slovy lásky, kterou za ním byla puzena. Ale ve chvíli, kdy jest osvobozena, procitá také ze svého klamu, vidí, že místo vítězné paní stala se jeho otrokyní. Leč Achilles, který nepodlehnuv síle podlehl kráse královnině, odhodlává se vejíti s ní ve zdánlivý boj, z něhož by dobrovolně vyšel sice jako zajatec, ale též jako manžel Penthesilein. Vyzývá ji k boji, ale Penthesilei, která nezná jeho záměru, zmocňuje se šílenství nad nenávistí toho, jehož obklopila láskou. Vyjde v boj, Achilles úmyslně podlehne, avšak šílená královna se svými psy roztrhá jeho tělo. A když si uvědomí své šílení, umírá.

Celá tragédie dělí se na dvacetčtyři scény, z nichž prvních pět tvoří jakousi exposici. Pak scénou téměř lyrickou začíná se vlastní dějový vývoj, v němž každým okamžikem děj stoupá ke své krizi, t. j. k setkání zajaté Penthesilei s vítězným Achillem a odtud opět řítí se ke katastrofě, kdy Penthesilea vyvedena ze svého bludu, v šílenství roztrhá tělo Achillovo. Ovšem tyto oddíly by měly jen jakýsi význam při scénickém provedení, neboť by tak podle potřeby režie byly nalezeny jakési pausy, kdežto v textu není nijakého dělení a celé drama jest úplně jednolitě. V dramatu vyrůstá každá následující scéna bezprostředně

z předchozí. I vystřídá-li se na scéně vojsko řecké s vojskem Amazonek, znamená to vždy pouze posunutí děje ku předu, nikdy žádný návrat k minulému ani zastavení dějového pochodu. Někdy na jevišti jsou scény charakteru dosti epického: předvádějí slovně děj jednající za jevištěm, který však ihned nalézá své pokračování na scéně. I tyto však jsou pokaždé vyznačeny tak vzniklým dialogem, plným výkřiků a poplachu, že jsou skutečnou reprodukcí neviděných leč velikých dějů, jichž plnou odezvu na scéně vzbuzují; nejsou tedy opět žádnou vložkou, ale postupem v ději. V průběhu děje jen dva lyrické motivy několikrát se vracejí: slavnost růží, jako nádherné svatební veselí vítězících Amazonek, a vzpomínka na Themiskyru, jako tušení sladkých odměn za tvrdé boje, ale oba tyto motivy vynořují se nevťiravě, vždy jen několika slovy nebo verši uprostřed krvavého spádu děje. Epická jest pouze exposice, líčící stav na počátku dějů. Ale její zlomek jest přenesen ve chvíli setkání Achilla s Penthesileou, kdy tato epika poměrně klidná, kontrastující s napětím situace, stává se závažným dramatickým momentem.

Vyznačuje se tedy celý děj tragédie přímočarým postupem, nerušeným žádnými epizodami ani zastávkami, a vyznačuje se jednosměrností, poněvadž se nikde nevětví v nový děj, ale spěje k jedinému závěru, ba dokonce není ani sledován žádným rovnocenným dějem vedlejším, s nímž by musil závoditi o svou prvořadost, čili tragédie vyznačuje se dokonalou jednotou dějovou.

Pokud se týče času, v němž se děj odehrává, máme v této tragédii před sebou téměř příkladný obraz jednoty časové. Celá doba děje zaujímá právě tolik doby, jako pouhé scénické předvedení. Časová rozlehlost děje jest vymezena začátkem a koncem dramatu. Jest to zajisté plus oproti jiným tragediím, na př. i antickým, u nichž časová míra byla pojímána hmotně, kde bylo požadováno, aby jednotu času byla projevena v praktickém měřítku. (Doba děje omezena na míru jednoho dne.) Penthesilea také není rozdělena na akty, což by v důsledku vyžadovalo i rozdělení jednoty časové, dokonce i porušení dějové jednoty. Neboť je-li přerušení, mezera mezi scénami dramatu, přirozeně jsme v každém novém dějství postaveni před jinou směrnicí, než v jaké se nalézal běh aktu předchozího. Přirozeně, protože nás (diváky) pausa ponechává sobě samým a nový počátek musí pak počítati s novou psychologickou situací vzniklou za tohoto mezidobí. Tím se rozpadne několikaaktové drama na stejný počet více méně samostatných celků; a jest také nutno do velké míry klásti na ně požadavky jako na celky, z nichž každý má samostatný vývin a rozřešení a které vespolek tvoří komposici, již bychom mohli nazvati tri-tetra-pentalogií.

Jako důsledek obou předchozích jednot jest v Penthesilei zachována důsledně i jednotu místa. Ostatně hráno je na dosti indifferentní scéně, po níž střídavě přecházejí vojska Řeků a Amazonek. V ději není jí vytčena žádná určitá úloha a také ve scénáři není určitéji charakterisována.

V Kleistově tragédii jest tedy zachován požadavek trojité jednoty. V poslední době tento postulát nebyl již leta žádnému dramatickému dílu předložen. Romantická a po ní novoromantická škola nepečovala nikdy o tuto formální stránku díla; naturalismu se přirozeně přičila. U dramatika, jakým jest Kleist v jeho nejdokonalejších dílech Penthesilei a Rozbitém džbánu, však vznikla samozřejmě jako pouhý a prostý požadavek dokonalosti. Vyrostla jako umělecký nadbytek z díla umělcova, který byl tak dokonale dramaticky založen, že nebylo mu nutno ohlížeti se po vnějších vztazích. Vyrostla u něho tam, kde ať vědomě či nevědomky sáhl až k nejhlubším pramenům dramatického útvaru.

Požadavek úplné jednoty v dramatickém díle mohl by na prvý pohled zdáti se divadelní

konvencí, zjednodušením pro autora, diváka, jeviště. Ale drama má svůj původ až v metafysických a ethických základech a jeho vztahy ku všemu, co jest v člověku a světě osobního a dočasného, vztahy, které jest překonati, aby bylo dílo postaveno nad obecná stanoviska, jsou také původem zákonů, v nichž pojem vztahu jest nahražen korrelativním pojmem ohraničení. To znamená, že drama na místě, aby mělo vztahy vůči běhu života, světa a doby, jest celkem o sobě uzavřeným, že vzniká nová říše, oddělená hranicemi, že potom drama není již výsekem životního dění ani jeho integrací, ba ani jeho analogií, ale nanejvýše symbolem, stojícím ovšem již mimo konkrétní a praktické poměry. Jest tedy snad drama symbolem pokaždé celého světa, života, času ne v jeho výsecích, ale symbolem absolutním, t. j. bez relativních poměrů. Pak znamená jeho jednota soustředivou sílu, zpřítomňující časové, dějové a místní všeobecně v jednotnou dobu, místo a dění, a na její dokonalosti jest závislá absolutnost symbolu; tedy jednota jest realizací dramatu. Tak možno odůvodniti dramatickou jednotu z vlastní podstaty dramatu . . . Anebo znamená jednota projev tvůrčí síly. Neboť zajisté výtvarná snaha znamená nejdříve vymezení díla na venek, co nejúzkostlivější vymezení, a dále zcelení uvnitř jeho. A které zcelení jest důslednější a úplnější než to, jež jest vyjádřeno celkem prostoru, času a děje? Vytvoření takovýchto celků svojí jednotností nepřístupných všemu vnějšímu vlivu, celků, které obsahují v sobě veškeren komplex tvůrcem vložené hmoty a energie jest jedním z největších cílů uměleckých . . . Anebo jest tato jednota nehybnou basí, o níž se má opíráti duch diváctva? K určitému centru, přesně vymezenému v prostoru i době, cílí všechno napětí. Všechny nálady, myšlenky, soucítění setkávají se na malé ploše a soustřeďují se nad ní, a vrátí se z ní zpět prohloubeny její intenzitou jako očištné síly vycházející z jediného ohniska. A potom stupňuje snad až k vrcholu jednota dramatu onen posvátný citový stav, který bývá zván katharsí . . .

Nemluvil bych tolik o dramatické jednotě, kdyby mi jednota nepředstavovala celý svazek zákonů, vypracovaných dlouhými tradicemi, tudíž konečný bod snad staleté empirie. Směřovala zajisté k jedinému cíli, aby byl stvořen celek, který již nikdy nepotřebuje zdůvodnění a podepření. Celek tento pak má již matematickou samozřejmost, na níž se účastňují i všichni členové tohoto celku. Cokoliv v něj zapadne, již se v něm rozvíjí zákonem jednoty prostě a přímočaře, aniž potřebuje nějakých vysvětlivek a psychologických nebo ethických nebo jiných. Není možný žádný lom ani úchylka prostě z apriorního předpokladu, neboť pak by jednota nebyla jednotou. Zopakujeme si tedy: Jednota znamená dokonalé sevření celku, úplné omezení proti vnějšímu, proti obecnému ne-libovolnému prostoru, času a místu. Pak ovšem jest více, nežli pouhým požadavkem nebo předností. A znamená určitou a jasnou představu toho, čemu se říká forma dramatu. Ale jednota, jakožto dramatická forma, není něčím, co by dosud mělo stejně silný formální aequivalent. Představuje nám jakýsi vrchol, téměř absolutní, jaký jest cílem všech výtvarných tužeb, po pevných universálních formách. Bylo by možno jako ovšem jen negativní protiklad postavit proti ní drama na př. Shakespearovo nebo Wedekindovo, dramata, která trvají, ačkoliv nezachovávají žádných principů jednoty — ale co znamená negativní námitka proti kladnému faktu? Forma tak do důsledků jasná, jakou jest jednota dramatická, jest jedním z nejpositivnějších výsledků celého umění, výsledků, které nejsou poraženy ani sebou samým. Neboť jistě by mohlo býti uvedeno, že tam, kde jest vytvořena universální forma, není možno individuální tvoření, není místa pro lidskou krásu, citové schopnosti náladové a pod., a že kde není místa pro individualitu, není také místa pro

umění. Ale hledejme analogii jinde, vzpomeňme si, že největší a nejvyšší lidské city, t. j. city náboženské jsou uzavřeny ve zkamenělých formách rituálů, mší na př., že v modlitbách, na př. v Otčenáši, jest obsažen dokonalý všelidský cit, aniž by zabraňoval nejosobnější náplni, vložené v něj modlícím se.

Bylo by také pochybením hledati vytvoření dramatu jedině v tom, co jest pouze jeho ohraničením. Neboť jednota, uvažujeme-li jakkoliv, znamená vždy jen sepietí v jediný celek. Ale v nitru tohoto celku jest možno zajisté nové dění, hromadění sil, jejich setkání, zápasy a pod. Penthesilea představuje nám jednotné drama, tedy cosi uzavřeného, klidného, statického. Ale výsledný dojem její na scéně i při četbě jest cosi výbušného, vášnivého a na výsost dynamického. Hledáme-li příčiny tohoto výsledku, nalezneme je z části v ději, který projadřuje velikou, krvavou vášně touhy po vítězství, zápasící s jinou vášní, láskou k Achillovi. Nalezneme je v charakterisaci osob. Nalezneme je v nádherné a syté řeči dramatu. Ale to vše jsou pouze detaily, které samy o sobě ani společně nemohou docílití dojmu, jakého fakticky jest dosaženo. Každý detail, aby vynikl, potřebuje, aby se nalézal na jistém vrcholném bodě. Jest zajisté nutno tedy pracovati gradacemi a kontrasty, stavěti proti sobě místa volného toku a místa vysokých vzepětí, neboť obsah sám o sobě nevyjádří nikdy dosti, není-li sestaven zároveň v určitých poměrech, ve skladbě, poskytující vzájemná měřítka. Čili každá jednotlivost jen tehdy dosahuje plného účinku, je-li vepiata do celkového rytmu. Má-li pro nás jednota dramatická význam dramatické formy nehybné a uzavřené, má tento rytmus stejně význam formální, avšak formy obsažené, ale hybné a proudící. Rytmus vyjadřuje určité arse a these jakožto vrcholky a hloubky rytmické vlny. Vyžaduje pravidelnost jejich, ať se již jeví ve stejně rozdělených množstvích, což by bylo lze nazvati statickým rytmem anebo v množstvích, sumách stále klesajících nebo stoupajících, což je vlastností dynamickou. Ale vždy je rytmus spojen s geometrickou vlastností vlny, mající své doly a vrcholy.

Na př. v Penthesilei shledáme po epické exposici, jež nám může představovati zvolna stoupající přímkou, ihned vysoké vystoupení vlny, jakmile vystoupí Penthesilea, vrací se do nížin horizontály v lyrické scéně ihned následující, když dívky chystají se ke slavnosti růží, vyšlehne v ostré křivce, když královna se vrací zmalátněna a jest zajata, prohýbá se v mělké a dlouhé vlně, když hovoří smírně s Achillem a vybuchuje jako šlehající plamen ve chvíli, kdy její nenávisť vyrůstá v šílenství a dohasíná v mělké vlně za jejího truchlého umírání.

Obdržíme tedy jakousi trojnásobnou vždy rostoucí vlnu, která představuje dějový růst, oceněný prostě jeho hybným obsahem. Stejně ale můžeme hledati rytmický postup i při ostatních stránkách dramatu: na př. již v pouhých časových rozměrech. Neboť je-li čas ve slovesném umění jedním z rozměrů, tu součin děje a času, t. j. děj v určité době vykonaný, znamená již výtvarný prvek. Změříme-li pak čas délkou hovoru, pomlček a t. d., a děj jeho dramatickou mohutností, účinností při celkovém vzestupu dramatu a t. d., a porovnááme-li nyní střídání dialogů a stychomythií, míst dějově velmi hybných i nepohyblivých, shledáme právě v Penthesilei celou řadu kontrastů přesně proti sobě postavených, jichž měřítkem jest čas naplněný dějem a jichž sestava jest symetrická ke kritickému bodu dramatu: Již připomenutý klidný dialog Penthesilein s Achillem tvoří střed, jehož klid takřka epický kontrastuje se scénou lásky, která mu předchází a s výkřiky Penthesileinými, jež jej ukončují. A celý tento oddíl jest opět uzavřen do částí, znamenajících velmi stupňované dění: Penthesilea jde do boje, vrací se raněna, jest zajata — toť část, která předchází; a do části

následující: Penthesilea, již šílená, řítí se do boje s Achillem. A těmto scénám pak v předu i v zadu tvoří rámeček scény, líčící boje za jevištěm, obě spíše dialogické než dějové, ale formálně zcela si odpovídající. A ke všemu dění jest úvodem bojovný hovor Penthesilein před slavností růží a závěrem její trpký žal i stesk Amazonek nad Achillovou mrtvolou a smrt Penthesileina. Pokud tato symetrie není úplně zachována, pokud některé scény nejsou do ní zařazeny, jest tak tomu pouze ve scénách, které jsou již v druhé linii, náležející dramatu Achillovu nebo druhých Amazonek; v dramatu Penthesileině jest zachována téměř dokonale.

Anebo opět zkusme pochopiti měnivost dramatických událostí z takové vlastnosti díla, jakou jest slovesná dynamika, t. j. různost a stupňování výrazné, dikční síly. U hrdinky dramatu, Penthesilii, značí každé slovo zároveň tragický čin. A tu z něho, jak hudebním a citovým obsahem sesiluje se, slábne, utichá, nabývá vášně, šílí, jásá a sténá, vyjme opět celou stupnicí dramatického dění. Slyšíme přicházející královnu zpívati válečnou píseň a slyšíme, jak končí ji něžnými verši přátelství, slyšíme ji běsniti, když se vrací poraněna, i jak její hlas se sesiluje, láme, až doznívá. (Zatím přichází Achilles, jest zajata, probouzí se z mdlob.) Opět zpívá velkou a nadšenou píseň lásky, vítězný zpěv, pokračující v sebevědomém hovoru s Achillem a zakončený výkřiky zoufalství nad skutečností. (Achilles vyzve ji k boji.) Penthesilea svolává své psy, dravé psy, stejně dravá a štěkavá jako psice, šílená každým slovem, každým zvoláním (vychází v boj a v šílenství rozerve tělo Achillovo) a vrací se mírná, laskavá, nevědomá svého činu, nařiká bolestně, když si ho uvědomuje a zmírá tiše, za zvuků veršů plných bolesti, jako holubička. A cítíme opět z každého jejího slova vlny bolesti, střídající se s utišením, výbuchy vášně s hladinami klidu, vzruch a mír, bolest a smíření.

A tak bychom mohli dle své individuální smyslnosti, která dovede představití obrazově, plasticky, měřicky to, co jest imaginárně naznačeno, neboť vše, co dosud bylo řečeno, jest jenom sesmyslněním pomyslných fakt – mohli bychom přemýšleti a hledati i jiné nitky, které se províjejí dramatem. A mohli bychom hledati, jakým způsobem a kde se počínají a končí, kde vrcholí; jaký jest vzájemný poměr jejich; jaké celky spolu vytvářejí; až asi v ideálním případě dovedli bychom celé drama rozplést na pavučinová vlákna, z nichž jest setkáno. Ale všude, jako na několika uvedených příkladech bychom pozorovali, že kříží se a splývají na místech, jež ex post nazveme vrcholy. Že všechna jsou vedena jedinou základní myšlenkou, totiž výstavbou celku a jsou materiálem, z něhož jest celek vytvořen.

Ovšem by bylo příliš odvážno tvrditi, že všechny tyto prvky byly vytvořeny chladnou vůlí umělcovou. Že neobjevily se v díle jako výsledek přirozených darů nevědomky, že nebyly vytvářeny lyrickou, intuitivní či kteroukoliv podvědomou prací duševní. Ale zdůraznil jsem je v díle ne proto, abych jimi něco odůvodnil, ale jedině proto, abych ukázal, že jsou přítomny. Že to, co by na prvý pohled mohlo býti zváno jen obsahem, vyznačuje se silnými kvalitami formálními. Že kromě bezesporně dokonalé formy, jevící se na venek, nalezneme uvnitř díla formální průběh, spočívající na předpokladech gradace, rovnováhy, kontrastu. Že tak vznikají řady a tvoří se rytmické řetězy, že celek můžeme rozložit na odpovídající si arse a these, na vrcholy a doly, stupňování a klesy, symetrie a analogie. Že zkrátka v celku, který jest vytvořen formou jednoty, nalezneme ještě jinou náplň formální, že tedy kromě uzavírající formy vnější existuje i uzavřená forma vnitřní. Z představy, kterou v nás budí vnitřek uměleckého díla, plný zvlněných linií, kmitů, křivek, úhlů, vzniká naše tušení o jakosti této vnitřní formy. Jest zajisté na rozdíl od statického

a pevného kruhu jednoty nanejvýš eruptivní, rozpínavá, zkrátka dynamická. Vnitřní forma jest tím, co dodává uměleckému dílu qualitu; co odlišuje individualitu a doby.* Jest nositelem všeho subjektivního, neboť jest vytvářena a měněna zcela subjektivními motivy. Jest schopna celé stupnice od neklidnějšího, téměř statického chodu až k nejprudšímu pohybu i paroxystickým hnutím dějovým. Jest stejně laskavou nositelkou lyrických krás jako krás dramatických.

V. Beneš: Georges Seurat. (1859–1891.)

V červnovém čísle časopisu „L'Art Décoratif“ je uveřejněn informativní článek Lucie Cousterierové o málo známém a často pomíjeném zjevu Seuratově. Uvádíme podstatnější místa z tohoto článku: „Je známo, která přesvědčení ho přivedla k posledním dílům, v ideové shodě s Paul Signacem. Zatím co poslednější maloval napřed jako impresionisté a neodlučoval se od nich než z potřeby, již ukojil Chevreul, totiž uspořádati harmonické hry barvy, jež pozoroval na jejich plátnech, Seurat, nevšímaje si toho času impresionistů, byl přesvědčen Museem, že je nutno zavrhnouti oficielní učení a vyvinouti z Delacroixe prvky nové theorie. Jeho analyza prací tohoto malíře, usnadněná fysiky (Roodem, Helmholtzem, Chevreulem, Hubertem de Serpeville), dovolovala mu formulovati souhrn věčných zákonů, které ovládají barvu stejně jako valeury a linie.

Pod jeho diktátem Jules Christophe 1889 resumoval jeho theorii: „Umění je harmonie; harmonie jest analogie kontrastů, analogie odstínů, valeuru, barvy, linie; valeur je světlo a stín; barva – červeně a její doplňovací barva zelená, oranžová a modrá, žlutá a fialová; linie – totiž vztahy k horizontále. Tyto rozličné harmonie jsou kombinovány v klidné, veselé a smutné; veselost valeuru je světelná dominanta; veselost barvy je teplá dominanta; veselost linie jsou stoupající směry nad horizontálou; klid valeuru je rovnost světla a stínu, tepla a studena pro barvu, horizontály pro linii. Smutek valeuru je tmavá dominanta; smutek barvy studená dominanta a u linie směry klesající.

Seurat se nejprve přesvědčil zkouškami o dobrodiních své theorie kresbami ve valeuru, výraznou mohutností kontrastů valeuru. Otáčeje vášnivě, ale logicky svou tužkou po listě papíru Ingres, exaltoval kontrasty, bělostmi zářivými nebo mdlými, tedy veselými nebo drsnými, černěmi přísnými nebo palčivými.

Nová a definitivní krása těchto kreseb záleží v tom, že umělec svěřil za bohatých podmínek výraz své myšlenky výmluvnému kontrastu bělosti a černi. Nepřetížil massy těmi marnými, pittoreskními detaily, jimiž by byla omezena bělost trochu chabá a černě méně intenzivní na žvatlání děcka. Nezastavil se na příklad, aby vyvolal nádheru nahých zad, v popisu jejich svalů a směru jejich obrysů; spokojil se tím, že vyvolal světelné záření jejich masa, buď vydražďuje bělost černým kontrastním orámováním, nebo uklidňuje ji dle delikátních křivek až k mocné silhouetě stínu.

Když Seurat rozvine v barevném užití účinný kontrast, učiní tak se stejnou rozhodností prostou slabostí. Bez vzrušení odvrhuje řemeslo naučené ve škole, svody výdělků, prestiž

* Pozorujme na př. jinou zcela ustálenou tradiční formu, na př. sonet, který při pevné vnější stavbě jest schopen nesčíslného počtu změn a odstínů a jehož vnitřek jest vždy dosti plastickým, aby změnila jeho charakter každá umělecká individualita, nepovyšujíc vnější formy.



Románská hlavice z kostela Notre-Dame-du-Port v Clermont-Ferrand.

provedení. Co chce říci, jest naléhavé a nepotřebuje chancí. Posadí se před přírodu, předně aby předělával její stromy, terrainy, bytosti, mraky atd. dle jejich podstatných objemů. Ježto sleduje především světlo, jeho barvy jsou zprvu málo pestré, avšak delikátně naznačené.

Když postoupí k valeuru, pomalu povznese barvu k přísnému, výraznému užívání. Příklad: postava schoulené ženy, patřící M. F. Fénéonovi. Jakost tohoto dojemného ostrůvku stínu, osamělého v rusém světle, podporuje vážný výraz této postavy, jejíž zdůrazněná silhouetta se vnucuje okolní louce.

Později v Dolní Normandii Fort-Samson (1889), Honfleur (1886), Le Crotoy (1889) se zmocní postupně tajných úhlů, jež určují terrainy a architektury, objeví své písky, jeho rytmus, jeho světelnost, jeho nepostižitelnou barvu. Odhadne jako malíř hutnosti všech nebes a všech vod nuancemi nádherné jemnosti. Ale ať nás volá do kteréhokoli kraje svých výbojů, přivede nás především až k zbožnění nějakého magického světla vnořeného v krásnou jednotu vážnou nebo jasnou. Zajisté málo by záleželo na té jednotě, kdyby její cesty nebyly cestami našeho srdce.

V obraze „La Baignade“, vystaveném u „Neodvislých“ r. 1884, když byl před tím odmítnut Salonem, vise malířova se ještě zpředměťňuje, v úryvcích vzácné jakosti na těchto osobách trochu skutečných, jež se potápějí nahé nebo se roztahují na břehu Seiny. Nicméně celá vznešenost Seuratova a celý jeho znak je tu, v orchestraci nových a zvukných barev, v dovednosti šířiti od objemu k objemu slavné světlo až k jeho rozptýlení umírněnému modří delikátních hlubin. Zatím co na tomto plátně jsou silhouetty potopeny ve skvrně, opačně v obraze „Un dimanche à la Grande Jatte“ uplatňuje se významná síla arabesky před ozářeným prostorem.

Seurat byl zneuznán tak, že se myslilo, že se opozdil při analýze, při představování bezprostředního, zatím co on, syntetik, miluje světlo jen v jeho trvalých projevech a ne v jeho náhodných a rušivých hříčkách. Jeho díla nemají nikdy za východisko bizarní sensaci způsobenou náhodným vzhledem předmětů změněných osvětlením, perspektivou, pomíjejícím zbarvením, vycházejí naopak z myšlenky malířovy z citu pro exteriorisaci, jehož malířské výrazné prvky jsou užity a podřaděny.

V „Le Cirque“ víc než v každém jiném obraze se potvrzuje ono nezvratné zaujetí, jež si všímá přírodních zjevů dle jejich výrazové hodnoty a ne dle jejich skutečné existence. Tato kompozice si umiňuje uzavřítí ve vznešenou křivku stoupající rytmy a veselost cirkusových her. Jednota výrazu takto připravená zvyšuje se bohatostí zlaté atmosféry příznivé radostnému triumfu bílého koně, na němž jezdí krasojezdkyně.

Takoví logikové citu se nacházejí jen mezi primitivy. Na neštěstí „Le Cirque“ není dokončen a tu a tam se vidí modrý nákras, který odhaluje předchozí analýsu komentující objemy, třídící předměty, ale všude, kde plátno je pokryto, malba tísni nemilosrdně formy, aby z nich dala vytrysknout hlavní myšlenku, žijící výše než všechny ubohé komplikace podobnosti.

Obrazům Le Cirque a Chahut, ježto byly inspirovány tvary v pohybu, bylo vytýkáno, že nesprostředkují diváku illusi pohybu a přemístění linií. To jest, Seurat má syntetické pojetí pohybu. Sugeruje jeho extrémní ideje tím, že ozřejmí gesto vzhledem k rovnováze jeho pohybu, jako v statickém umění Egypťanů nebo Khmerů nepředstavuje jich skládáním jejich fasí, dle způsobu Japonců, Delacroixe nebo X. Roussela.

Lze říci, že všemi pohledy na život, který představoval, projevuje se především bytost

Seuratova, ale není-li to známkou vyšších možností umělcových, že přetvořuje svět podle vřelých potřeb své vnitřní přirozenosti. Pan Bodet zde napsal: „Styl je produkt života. Není předmětem existujícím o sobě, který by se mohl přijmout z venčí. Jeho pramen je vnitřní. Jest v dosti silné osobnosti, aby vtiskla dílům, jež čerpá z přírody svůj ráz, své zaujetí, své pochopení vesmíru, a aby z ní vyvodila pořádek hodnoty trvalé a obecné, v němž společně pozná – skoro vždy po dlouhé periodě slepého a nespravedlivého odporu – výraz svých potřeb a řeč svých instinktů.“

Je-li toto šťastná definice stylu, vyvolaná uměleckými díly, implikuje požadavek uznati v Seuratovi tvůrce stylu vyjimečně jímavého, který budí již ve Francii a v cizině hluboký obdiv.

Toto jsou asi hlavní místa článku, který ve své ostatní větší části obírá se jen speciálně a sice se značným literárním zaujetím dílem Seuratovým bez širšího situačního hlediska. – Seurat je jednou z oněch význačných osobností ve francouzském umění, které první toužily vstoupiti na nové nutné dráhy a obraty v uměleckém vývoji. V tom tkví především jeho velký význam spíše než v jeho díle, které pro předčasný odchod zůstalo jen fragmentárním. Byl vedle Cézanna (který byl tehdy v letech devadesátých ještě úplně stranou a neznám) prvním, který se odvracel od impressionismu. Z jedné strany počal reagovat na bezformovost impressionismu snahou po přísné velké formě plastické – z druhé stal se jeho pokračovatelem a dovršitelem tím, že barvu, po jeho způsobu vyjadřující vibraci světelnou, přiváděl do důsledků, čímž stal se zakladatelem neoimpressionismu. Tedy ve své podstatě byl vlastně rozdvojen, neboť stanovil si dva naprosto neslučitelné problémy, což jasně dokazují projevy umělců z něho vycházejících. – Seurat byl silně intelektuelního založení. To přimělo ho k tomu, že v bezradnosti a nemohoucnosti impressionistické malby sáhnul k poslednímu velkému malíři – Delacroixovi, aby se vědecky přesnými analysemi a teoriemi zmocnil mohutnosti výrazu v malbě. Docházel k různým závěrům (z nichž některé obsaženy v našem článku) často až příliš intelektuelně podepřeným, které – a jistě to bylo většinou dědictvím po Seuratovi – později Paul Signac upravil a vydal tiskem jako brožuru. – Tímto způsobem byl prohlášen osudným omylem Delacroix předchůdcem neoimpressionistů. Stalo se to asi následovně: Delacroix dle příkladu Constabla používal k oživení a větší intenzitě velkých barevných ploch juxtaposice, t. j. traktování plochy skvrnitě buď různými valeury téže tinty nebo stejnými valeury různých tint. Tato jistá živost barvy, která u Delacroixe byla jen ve službě působení celých ploch v celku obrazu, byla pojmána vlivem impressionismu jakožto světelnost, stala se vlastním účelem a důvodem obrazů. Tak začal uvažovati v posledních obrazech Seurat – tak uvažoval jeho popudem a odkazem Signac, který svým dalším dílem omezujícím se jen na prismatickou světelnost a divisionismus barevný, dokázal neudržitelnost obou problémů Seuratových. Ve své brožuře Signac sice mluví o výrazových možnostech formy (v našem článku tak mluví o smutku, veselosti a pod. věcech), ale to vše je jen theoretické – neboť měl-li snad takové zámysly i na svých obrazech, pak se jistě neuplatňují v jeho tečkovaných bezformových plátnech.

Druhý Seuratův problém – a to je významné – bylo úsilí o novou synthetickou plastickou formu, problém, který začal řešit Cézanne a který dodnes jest největší nutností všech moderních. Neslučitelnost tohoto s neoimpressionismem dokázal jasně Gogh, který rovněž vycházel z divisionismu barevného (měl rád Seurata) a byl posléze nucen, chtěl-li zachovati velkou formu, ku které byl veden silným ideovým založením, zanechatí dělení

barev a užívati této jen ve velkých plochách. V tomto přechodu mu byl nápomocen asi Cézanne, který hned z počátku pochopil jediné správnou cestu — totiž barvy užívati k výtvarnému vyjadřování objemů v prostoru na rozdíl od Seurata, jemuž barva ve službě světelné vibrace zahalovala a pojila objekty liniově a často jen stylisovaně projádřené. Seurat ve vyjadřování formy linií silně klonil se k ornamentální arabesce a tím octnul se již tehdy blízko těm z moderních, kteří ze Cézanna vytěžují hlavně jen arabeskní hodnoty, na př. Frieszovi.

Tedy na jedné straně je správný a možný Signacův neoimpressionismus, na druhé Cézannův a Goghův barevný synthetismus. — Seurat však jako spojení obou byl jen kompromis, jistě jen dočasný a soudě dle jeho intelektuelního, avšak silně ideového zaujetí, byl by, kdyby smrt byla neučinila konec jeho vývoji, dnes svým dílem jistě v prvé řadě nového obrodného hnutí. Takto potkal ho osud Giorgionův a Géricaultův, za něž jiní k svému prospěchu řekli definitivní a konečné slovo.

K r o n i k a a p o z n á m k y

Kultura.

Vyňato z článku J. Meier-Graeta v „Die Neue Rundschau“.

Existuje kultura věcí a kultura lidí. Tato definice nemůže míti nároku na filosofickou platnost, neboť přirozeně v základě neexistuje než jediná kultura. Je však velmi nutno podržeti toto zdánlivé rozlišení, neboť toto zdání jest vlastně téměř skutečností. Pozorovali jsme stokrát, že se někdo obklopil spoustou přepychových věcí a při tom žil a cítil jako nejnevzdělanější barbar. Pozorovali jsme, že takto žijí celé národy. Tedy všechny závěry, jež můžeme učiniti z věcného prostředí člověka o jeho kultuře, mají platnost pouze podmíněnou. Jest zcela možno, že majitel domu Vettiů v Pompejích byl vzácný člověk, jehož duch našel v rozkošném domě svůj přirozený výraz. Ale není to nikterak jisto, mohl býti k tomu přiveden modou nebo potřebou honosně se ukázati. Abychom mohli o něm něco říci, musili bychom také o něm něco věděti. Nemáme však ponětí o duševním životě jednotlivcově z takových fakt, protože jsou více méně společ-

ným majetkem a mohou býti získány bez jakéhokoliv vážného osobního přičinění. Ale ani povšechné kulturní niveau doby nemůžeme bezpečně oceniti na základě takových údajů. K tomu potřebovali bychom znalosti toho, co doba již zastihla hotového, co k tomu přičinila, co zavrhovala, zda tváry, kterým se můžeme obdivovati, naplnila vlastní silou, nebo je s sebou vlekla jako mrtvou přítěž.

Věci nabudou zcela jiné tvárnosti, jestliže známe člověka, který jich používal. Má pro nás velký význam, že máme v Postupimi typický rámec pro našeho největšího panovníka. Pro nikoho z nás, jež známe Bedřicha Velkého, nejsou věci, které jeho osobnost obklopovaly, pouhým osobním neutrem, jež náleží době. Tyto věci jemu náležejí.

Bylo by třeba, abychom byli v Postupimi, abychom zakusili, jak může oživiť věci člověk, který jest dávno mrtev. Kdyby byl buďto Postupim někdo jiný ze sta malých knížat našich dějin, proto byli bychom ji neshledávali méně krásnou, ano možná ještě bychom kladli tím větší důraz na krásu, ale při tom bychom zcela jinak se tu cítili, nikdy

bychom nenacházeli hlubšího vztahu k věcem, bloudíme zde jako mezi malebnými zříceninami, byť i byly budovy dobře zachovalé; leč takto se nám zdá naše vlastní bytí prodlouženo v minulosti. Vše, co v Postupimi zříme, vzešlo od jediného velkého muže, bylo pro něho vytvořeno, jemu náleželo.

V Postupimi viditelné věci spojují se s nescíslnými neviditelnými věcmi. Nic naplat, můžeme přiznati krásu pouze tehdy duševní hodnotu, jestliže zde něco jest, co vystupuje nad vytvořenou věc, něco, co nám zjevuje právo majitelovo jakožto tvůrčí vůli, jako nekonečnost u přirovnání ke konečným věcem. Přidáme-li toto něco z naší zkušenosti, či vznášeli-li se nad vytvořenými věcmi jako zázrak, jest to jedno. Musíme dovést abstrahovat od věcí, i kdyby byly sebe svůdnější sebe mohutnější, sebe dokonalejší a musíme dospěti k čemu si ještě mohutnějšímu, ještě dokonalejšímu, k symbolu lidství. Jen takto pochopíme důstojný rozsah kultury, tento soubor tvůrčí krásy. Směrem od věcí, hmoty, k duchu. Tato prvotní zásada všech umění jest zároveň nejvyšší snaha kultury.

Co jest tak zvláštního na Bedřichu Velikém? Snad že vybudoval Postupim po svém způsobu? Jak zdá se nám toto titěrné oproti všemu jinému, co u nás nosí jeho jméno! Snad, že si vedl po francouzsku, mluvil francouzsky, stýkal se s Francouzi! Nikdo si na to nevzpomene v parku Sansouci!

Ale můžeme se dále tázati: Jest na něm obdivuhodno, že si podmanil Slezsko, že byl odvážným vojevůdcem? Skutečně nemůžeme sobě představit velkého Bedřicha bez velkých válečných činů. Ty však patří jemu, nikoliv on jim...

A dále, zda to byly opravdu kulturní ideály, jež zdánlivě byly chráněny proti válce, či snad pouze ony věci, projednávané na burse, které ostatně stojí za ochranu.

Neboť zatím, co v politickém táboře byl energicky boj ukončen, hřměl téměř válečný hluk proti témuž nepříteli v táboře neméně

významném a neméně hlomozném. Pro jakýsi obchod, týkající se uměleckého předmětu někde v severním Německu, pro nákup francouzského obrazu ředitelem hansovního musea objevily se odvážné útoky v brožurách a časopisech na věci, jež přece také náleží ke kulturním ideálům. A na nezkušeného mohlo by to prazvláštně působiti, kdyby viděl takové opaky vedle sebe, které snad i splývají v jedno v hrudi jednotlivcově a kdyby si představil, že třeba též člověk za dne hlasoval s chladnou rozvahou pro mír s francouzskými politiky a večer při sklenici piva s nadšením se stavěl proti nedotknutelným statkům Francie.

Existuje těžká námitka proti tomuto panství obchodů, proti kultuře hmoty, která nám vše umožňuje, co zůstalo nedostižitelným předkům, která odnímá přírodě všechna tajemství, a náš smyslový přepych stupňuje až k obludnosti, která luští každou úlohu v číslicích a řídí svět dráty: kam se poděla myšlenka, již nelze měniti penězi?

Kam se podělo umění ve shonu našich dnů? Nemíním tím to, co se stále maluje a teše; toho nám není zapotřebí. Naše vynalézavá doba bez námahy našla náhradu za zručnost starých a uspokojí ruče všemi jen dosažitelnými prostředky modní estetismus. Uměním míním veliké odhodnocení sebe samotna, neúprosné chtění nedosažitelného, které svým dílem si staví žebřík do nebe.

Za to není náhrady. Umění jeví se jako poslední z našich božstev; poslední možnost uniknouti mechanismu a zjevíti všem viditelné hrdinství. A poněvadž za to není náhrady, klesání umění v naší době stává se věru zlým symptomem úpadku našich mravů. Jedno již zašlo, architektura, rozervána a rozkouskována tíhou naší doby. Kdo se neosmělí naše obchodní budovy postavit vedle paláců starých, musí se smířiti s myšlenkou, že architektura přestala již býti uměním. Rozumový surrogát, založený na využití a znalosti materiálu, jenž vstupuje na

její místo a vývojovou nutností musí na ně vstoupiti, jest stejně příkladem pouhého se-
cítání, jako všechno ostatní.

Co se děje s plastikou? Kde by našla dnes
cíl? Jak by se zdařilo jí, jež kdysi zdobila
budovy, by se smířila s hmotností, již určuje
dnes náš velkoměstský život? Zastavuje uli-
ce, zabírá místa a nemohla by, i kdyby ji
vytvořil Phidias, nahraditi vzduch, jež nám
odnímá.

Ale my nemáme Phidia a nemůžeme ho
opět obdržeti za nynějšího stavu věcí. Ne-
rozumím pod nynějším stavem – aneb když,
tedy velmi málo – nepřírozenou situaci, jež
vhání umění do musea. Tato situace je jed-
ním z mnohých následků našeho mecha-
nismu. Lidé jsou naivní, jestliže se domní-
vají, že naše umělecká bída pochází toliko
z nepříjemných místních poměrů. Wertheim
by stvořil, kdyby mohl, budovu důstojnou
Akropole. Ale nikdy nevydupe ze země mi-
stra, který by pro ni mohl vytvořiti kolosální
postavu Atheny. Z jednoduchého důvodu,
protože v našem světě představ neexistuje
žádná Athena, ani náhrada za ni, protože
žádný umělec necítí nutnost vytvářeti takové
postavy. Žádná věda, žádné vzdělání a žádný
mecenáš, žádná státní péče, nic nenahradí
nedostávající se smíření mezi umělcem a
lidstvem. Umělec jest výsledkem citění, in-
stinktu, vzdaluje se vnějším vlivů, ba i vlastní
vůli. Snad starý Degas, skrytý před světem,
trávící svůj čas tím, že modeluje malé figur-
ky, které vždy opět ničí; mohl by býti mu-
žem, jenž by vytvořil nesmrtelné dílo pla-
stické.

Umění není to, co pochází z talentu, jak
by mohlo věřit sebepřeceňování, není pro-
duktem země, jež by také milý Bůh udržoval
bez našeho přičinění, jež by nemohlo zanik-
nouti. Umění podobá se klasům na poli. Jest
samostatně vytvořený orgán lidství, jenž rov-
něž může zmizeti. Co jednotlivec může k to-
mu přičiniti, velký umělec nebo genius, po-
dobá se práci horníkově, jenž prací svých

rukou odkrývá žílu rudy. Žíla zde musí být;
pak se již ruce naleznou.

Naše znalost umění vyvinula se mimo-
řádně a s ní možnost tvořiti surrogáty. Mu-
sea máme skvělá. Známe formy australských
pranárodů a černošské umění střední Afriky,
máme pro vše tak zv. estetický smysl. Chá-
peme barbarská znamení pohanských bůžků
a těšíme se každému apokryfickému výtvoru,
který se zdá novým našemu přesycenému
oku. Dovedeme se přizpůsobiti každému zje-
vu a vcítiti se i v nejcizejší s poddajnou citli-
vostí, protože pouze povrchně, jenom jakoby
pokožkou cítíme, protože konečně všechno,
co naše oko podráždí, uvádí nás ve vzrušení.

A umíme také kombinovati. To žádná do-
ba před námi neuměla. Dáme Venuši ztr-
nulý výraz indického božstva, obklopíme
nordickou báji květinami orientu. Ctihodné
klassiky překládáme do berlínského nářečí
a moderní obraz města proměňujeme v hie-
roglyf. Všemu rozumíme, vše milujeme, vše
umíme. Technika nemá již pro nás tajemství.
Víme jak se co dělá a všechno smíme. Ni-
čeho se nezříkáme. Jiní vykoupili trpce naši
svobodu v bojích s předsudky otců. Na ni
lpíme, jakobychem ji byli sami vybojovali a
bdíme nad ní, jako děti nad hračkou. Běda
rouhači, když sahá na posvátná práva naší
osobnosti. Všeho se smí dotknouti, jenom
ne nás.

Jak snadno jest dnes porozuměti pokroku!
Jak rychle prohlédáme rytmus našich stylistů
a prostnost našich mystiků. Jak bez odporu
se otevírají závory našich osobností. Proni-
káme snadněji tkanivem našich myslitelů,
nežli bychom přešli z ulice do ulice.

Nedosažitelní však, bohatí jako milostivá
příroda, podobni hustým lesům, jimiž hučí
vítr, šumějí ještě stále harmonie Rembrand-
tovy, Rubensovy, Delacroixovy a Maréesovy.
Universeum jest ohromující v jejich obra-
zech.

Co dojde konečně k dnešnímu umění
z našeho světa, z jeho bohatství nových fo-

rem a nového vzruchu. Jistě aspoň zmatečnost našeho života. Jak jednoduchým jest dnes zaměstnání malovati obrazy!

Jezdívá se do Paříže na učení. A jistě mnoho lze nalézt v nejkrásnějším ze všech měst. Nikde není silnější fikce prospěšného řádu, obkličujícího jednotlivce i množství. Ještě cítíme zde rozdíl mezi mechanismem, který potřebné množství sčítá a řídí a světového města universální povahy. Tuhá protiva mezi přírodou a městem zde nikoho neruší. Domům, ulicím a volným místům, po nichž se světlo široko rozlévá, dává vznikat veselý smysl tvořivý. Vždy ještě se nad tím vznáší duch. Před málo desíletími zde žili lidé, o nichž si myslíme, že ještě dnes žijí. Cítíme jejich bytost i mimo jejich díla, jako v Postupimi cítíme Bedřicha Velikého. Chápeme, že zde mohli se objeviti, nevidíme v nich žádné osamocené osoby, jež náhoda přinesla, nýbrž organický výraz jejich rasy. V Paříži splývá ještě kultura lidí a věcí v jedinou představu a toto město má tu výhodu před Římem, že tato kultura ještě žije. Aspoň si můžeme domýšleti, že jest tomu tak.

Ale vždy jest nejisto, zda máme raditi umělci k cestě tam, nebo jej toho zrazovati. Neboť i tento Řím kolísá mezi hlodajícími, rozkladnými, dobrotivými a zhoubnými silami. Holá novost přináší svou cizí tvářnost v nezvyklé okolí. A v zářivé stavbě, ku které přispívala celá severní kultura, stává se silněji význačným vlivem všeho nového, než v Berlíně nebo New-Yorku, kde nic starého neposkytuje příměru. Nebude těžko městu, aby se zjevilo. Bojuje s královským duchem svých hradeb a prozrazuje krizi, jež zmítá celou zemí: Velkou úlohu dnešní Francie, proměnu nejstarších tradic našeho pásma s jejím slavným, dnes již života neschopným zřízením v moderní, úplně racionalistickou správu, důsledné osvobození monarchie ode všeho, co ji poutalo pod jejími monarchy a co ji učinilo velikou; náhradu osobní péče a osobní vůle neosobní formou. Tato s ničím

neporovnatelná zkouška vnitřní ceny kultury, nepokračuje v před bez těžkých ztrát. Zatěžuje životní schopnost národa, pohlcuje nejsilnější energie, nejušlechtilejší síly, a brání oné zlaté hravosti, jež je význačně francouzská. Idealismus vývinu nemá nic společného s touto otázkou. Nezaleká se ani krajností, nebezpečí pro stát, aby došel svého strmého cíle. Zdaří se to? Kdo by mohl býti tak malomyslný, aby ztenčil smělému národu jeho hrdou naději? A nerozluští-li Francie tento pokus, tu padne s tragickou glorií hrdiny.

Ale tato myšlenka jest příliš veliká, příliš abstraktní, abychom ji dále měli na zřeteli.

Lze přehlédnouti vždy jenom části, cesty poseté oběťmi a cítiti jenom ztráty, poněvadž nepovýšíme se nad sprostředkující oběti, jichž smysl nám uchází právě, protože ihned nechápeme všeobecnou souvislost. Proto máme sklon v přítomné podobě francouzského umění pozorovati nejenom v základě krátkou pauzu, odpočinek geniův, který po veliké práci 19. stol. zdá se býti zcela zaslouženým, ale dokonce krok nazpět a konečný lom tradice francouzského ducha, a věříme, že poznáváme také zde porážku onoho mezinárodního materialismu, který obral svět o všechny jeho květy. Skloní se zase před duchem Delacroixovým jednostranné panství hmotných nauk, s nimiž se spokojuje dnes pařížská mládež? Opanuje zase genius zmatky, které uchvacují z Paříže i ostatní země stejnou mocí jako kdysi francouzský mrav dobyl ostatních narodů? Překoná anarchii? Toužíme po silnější odpovědi, než jakou vlastní optimismus nalézá. Zdá se, že pro franc. umění jest povážlivější přítomné revoluční hnutí Francie nežli revoluce z r. 1789. Právě neválečné a nehrozivé vystoupení tohoto hnutí může jí býti nebezpečným. Snad by mohlo, poněvadž na Francii doléhá tato kritická doba, Německo hráti úlohu pokojného uchvatitele a svými mladšími silami i čerstvější mízou prospěti nesmírnému a v Paříži bez užitku vyplývanému

mu základu, nastoupiti v dědictví a přese všechny politické odchylky spojití se s krásnější, bohatší i starší rasou, a z tohoto spojení zroditi nové zdravější a potřebnější umění. Není právě malým příkladem van Gogh, jehož vroucí zbožnost naplnila franc. formy vlastním duchem, který zde našel odvahu k přiznání ve Francii jedinému, van Gogh, který pevným chvatem, aniž co uzmul, z prvků rozpadávající se kultury získal základní kámen k mocné synthesi a uprostřed Francie zbudoval balvan germánských bytostí. Tento názor na jeho význam snad vždy přispívá poněkud k oblibě mistrově mezi německou mládeží. Chceme to míti za dobré znamení a v kultu van Goghově neviděti pouze znehodnocení nebo směr, který se chápe jednoduché předlohy, poněvadž druhé jí působí příliš námahy.

Ale ani největší příklady ničeho nezmo- hou, není-li jejich heroismus cítěn lidmi heroickými. Z pouhého artistického vlivu nevzniklo nikdy nic velikého. Němci, kteří si přinášejí do Paříže celý názor, které sem nepřivádí touha po upotřebitelných věcech, nýbrž nutnost, objasnit se Paříží, kteří nechtějí nic jiného, jenom nalézt zde sebe, zocelit se v bojích a očistiti — mohou býti dědici.

Přijdou takoví lidé do Paříže?

Jestliže se takto tážeme, vzdálíme se opět z okruhu umění a poukážeme na všeobecnost národního ruchu, z něhož jedině umění vyrůstá a poznáme, jak málo souvisejí vztahy francouzského a německého umění s vlastním problémem naší kultury, a jak úzce souvisí hrozící soumrak umění se soumrakem celého národa. Potom můžeme se otázati: Když v Paříži smějí vzniknouti pochyby, zda je revoluce dosti silná, aby strhla národ k velikému vzruchu, jenž by potřeboval symbolů, jak jest to s námi, kde méně jest cítiti zžehující a oživující duch revoluce a smířlivé idee zdají se ještě abstraktnější a vzdálenější? Můž- že opravdu přijíti čas ve stínu názorů, které

dnes náš život řídí, čas, který by nám dovolil postaviti se bez zardění před muže druhu Bedřichova nebo Góthova.

Jsou u nás důvěřiví lidé, kteří pohodlně v to doufají a silní mužové, které pouhá ti- chá pochybnost o tomto výsledku dráždí. Tito mírní připouštějí lecos pro okamžik s dobrým rozmyslem, jakožto pro jisté stadium přechodné. Myslí: Nechte nás jen vydechnouti. Nerušte nás při práci. Nevidíte, jak jsme uříceni a jak se dřeme? Což zahabuje taková práce? — Pohled'te, jak činí jiní. Má nás Anglie, Amerika, nebo Japonsko překonati?

Ale my víme, co činíme. Popřejte nám nejdříve, abychom měli dosti vojáků a lodí a peněz, peněz především. Pak koupíme si obrazy, sochy, ideály a z brusu novou kul- turu.

Znám pouze jediného člověka, jenž by v Německu mohl býti Bedřichovi postaven po bok. Stal se poněkud jeho nástupcem: Góthe. V Góthovi setkáváme se s podobným komplexem vyplněných vztahů ke světu.

Každé srování těchto Němců s některým pozdějším jeví neodvolatelně změnu pojmů. Hledejme muže, jenž by dnes mohl zaují- mati v poměru k národu postavení Bedřichovo nebo Góthovo. K přemýšlení nutí již to, že jest namáhavým vyhledati ihned re- presentativní příklad pro naši epochu. Po- hled'me na muže, který po Bedřichovi učinil nejvíce pro Německo, na Bismarcka. Ceníme si ho neméně a náš cit k němu jest teplejší jakási osobní vděčnost, která by ráda vyje- vila svůj velký stupeň slovy i skutky. Nazý- váme jej hrdinou a mohli bychom jej na- zvatí pater patriae. Každý vavřín jest malým pro něho. Ale každý by se sesměšnil, kdo by jej chtěl postaviti vedle těch mužů, již se nám jeví jako kristallisace kultury. Posta- víme-li Bismarcka podle Bedřicha, zažijeme podivuhodnou zkušenost. Čin Bismarckův zůstane nedotčen, snad i vyroste. Ale člověk se zmenší. Právě naše účastenství na výsled-

cích jeho působení, bezprostřednost užitku, zmenšuje jeho význam, kdežto nedostatek takových vztahů zušlechťuje náš poměr k Bedřichovi.

Tyto příklady drsně uváděné s úmyslem, abych bez dalšího výkladu byl srozumitelným, jsou typické. Výsledek srovnání Bismarcka a Bedřicha opakuje se různě zřetelně kolikrát jen chcete. Měli jsme od Bedřicha a Gótha veliké lidi na válečném poli, ve vědě, ve všemožných oborech. Děkujeme jim za vítězství, jež se dají srovnati s největšími minulé epochy.

Z moderních států Německo nejlépe ukazuje typický vývoj. Nové Německo vyrostlo ze slavných válek. Není tedy divu, že si váží prostředku, jemuž vděčí svou existenci a že jej pěstuje. Góthovo Německo opíralo se o duševní síly, ale Napoleon mu ukázal, co znamenají proti vojákům. Šťastné války přinesly do země peníze a vznikala péče o jejich rozmnožení.

Z malého hlavního města Bedřicha Viléma, kde v každém domě sídlil filosof, básník, slévač, vyvinula se dobře organisovaná metropole práce. Obchodní paláce amerického způsobu s lidmi, jež po americku myslí a jednají, zatlačily tiché domy, stavěné Schinklem a Schadovem a zdobené Krügerem. Město bleskurychle vzrůstalo, blížilo se idyllické Postupimi, ale bylo jí čím dále tím cizejší.

Jest cosi zcela nedosažitelného v takové Postupimi. Tichý klenot trvá vedle monstra a jest pamětihodnější než obrovské město. Jeden berlínský dům a máš celý Berlín. Jediný z jeho lidí a máš jich miliony. Jediné slovo a víš vše, co chtějí. To jest zajisté davový účín, jiného jména pro to není. Postav sto černých kabátů s obličejem nad nimi vedle sebe, lhostejno s jakými obličejem, a nech je nadhazovati nohy a dáš dnešním lidem oblažující rytmus. Opakuj podle sebe beztvárnosti a dáš jim formu. Nech tisíc úst promluvíti lhostejné slovo a oni je přijmou jako

božský zvuk. Jenom nežádej nic z věcí toho druhu, jaké nalezneš v Postupimi, ale nikoliv v onom hromadném účínu, z věcí, které vynutí vítězný duch z malého a nejmenšího, nepožaduj žádné harmonie, která prýští z volné hry přirozených sil, nepožaduj nic lidského od početných příkladů! Zůstaň u svých obchodů!

Také naše poslední, nyní šťastně urovananá roztržka s Francií byla toliko podnikem, při kterém došlo jen k řádnému obchodu. Nemůžeme nic namítati proti takovému pojetí, a tato tribuna byla by k tomu nejméně vhodná. Každý z nás jest zase rád, že má opět pokoj a pohodlí; všechno jest v pořádku. Ale všeobecnost přespříliš rozumového mínění nutí nás přemýšleti. Neboť člověk nezkušený v takovýchto záležitostech by se mohl otázati, zda kromě nutnosti ještě opravdu existují věci v naší pokročilé době, které dovedou vážně zaujati lid.

Berlín.

Členská výstava „Staré Secesse“.

Hned při vstupu do výstavy cítíme, že zde není vše jako obvykle. V menším salonku u vchodu jest několik nejmladších Francouzů, a ostatek výstavy jest různě promísen. Dříve bývala Secesse ryze impressionistickou, nyní tohoto rázu nemá. Existence uměleckých spolků jako Secesse v zemích mimo francouzských byla vyvolána potřebou za vzniku impressionismu, který svojí novostí a nezvyklostí zarážel tolik, že bylo třeba stále organizační činnosti, by překonáván byl odpor publika, lpícího jako vždy na staré konvenci, v odporu k novotě, aby nové malířství našlo půdu a podporu a mohlo vniknout do života. V Paříži, kde umělecký život je široký, kde je řada inteligentních obchodníků a tradiční půda, není takových institucí zapotřebí.

Tedy život těchto uměleckých spolků je vždy vyvolán životní nutností, má své ten-

dence a cíle, ale proto je též dočasný; když příčiny vzniku odpadají a touženého je docíleno, jsou odsouzeny k zániku. Pak ztrácí spolek svoje životní oprávnění, které zůstává jen jednotlivcům, skutečným umělcům (pokud jakých ve spolku bylo), jimž spolek právem nalezl opodstatnění a je čestno, ba nutno ustoupiti novým životním zjevům v umění. Ale jako každý organismus, tak též spolek hledá prodloužení svého života i přes onu určitou, vyhrazenou mez — ale jelikož je to, zvláště v tomto případě neoprávněnou touhou, je nucen pomáhat si při tom často lstí anebo neupřímností, jednak tím, že vystavuje pod svou vlajkou umění od svého naprosto odlišné, které ani neuznává, a tím udržuje si alluru sensace prvých svých let, jednak tím, že z přirozeného rozporu stárí s mládím hledí utlumit vznik nových generací tím, že jim jako sankcionovaná již korporace zásadně upírá právo života a připouští je jen pokud jich potřebuje k zamaškování své zastaralosti a ku zdání nestrannosti a benevolence se své strany.

Příznačné časové poměry jsou nyní také ve „Staré Secessi“. Pozvali si jako sensaci mladé Francouze (cizí atrakce je vždy vítanější a méně konkurenční), z mladých Němců až na jediného Pechsteina vystaven jest jediné impressionismus, rozměňňovaný již až do nechutnosti, na čestném místě místo dřívějšího Maneta, patrona impressionistů, dnes visí Goghova krásná Arlésianka, kolem níž činí stafáž špatní impressionisté, a noví lidé, jejichž patron jest na čestném místě, jsou kdesi u dveří. Jaká nekonsekvence! Totéž, co se děje ve výstavách, provádí se též ve spolkových časopisech, totiž že se uměle a pomocí mladých sil prodlužuje jejich život.

Ale vraťme se k výstavě. Brzy uvidíme, že mimo krajní salonek a střed výstavy, Goghovu Arlésienne není zde nic zajímavého. Libermann, který Secessi založil, dnes je uznávaným mistrem a vystavuje pouze tři dosti

bezvýznamné věci; jiní, na př. Slevogt, lepší z jeho žáků, vůbec nevystavují. Libermannův impressionismus liší se podstatně od francouzského. Libermann sleduje více mžikové postřehy pohybové, zkráceně je podává, pozoruje pohyb celých mass a jaksi jej zhušťuje a maluje způsobem jakýmkoliv, pouhým talentem, způsobem často naprosto nebarevným, hnědě a technikou složenou z dlouhých tahů na rozdíl od Francouzů, kteří dodržovali co možno čistotu barev a skvrnitou techniku, kterýžto způsob v Paříži vedl k dalšímu vývoji v neoimpressionismus.

Libermann je jakousi větší individualitou v impressionismu a proto pokračování z něho není dobře možno, není dalším vývojem, spíše je rozměňňováním a manýrismem. Tito jeho pokračovatelé Corinth, Beckmann a j. často zabývají se motivy biblickými a mythologickými a přivádějí tak oboje, jak impressionismus, tak idee ad absurdum. Je to osudné nedorozumění a zároveň důkaz, že nový život touží po čemsi jiném než byla každodenní všednost impressionismu. Ale tito němečtí malíři nemají schopnosti stvořiti si novou formu a proto užívají impressionistické, jak to činí v Paříži jen špatní (a proto oficielní) na př. Besnard. Proto němečtí neoimpressionisté jako Curt, Hermann a Baum, musili navazovati znovu v Paříži.

Ostatní Němci ve výstavě, na př. von Kardorf, Kalcreuth, Hübner, Breyer, Potner, Rössler a Brockhusen, rozměňňují stále jen to, co se řeklo již dávno a lépe. — K. Scheffler, který píše články o umění, stylu a monumentalitě, užíváje však k nim jako zúmyslným nedorozuměním špatných a naprosto protichůdných příkladů, zmýlil se taktéž při právě posledních dvou jmenovaných, hledali při nich obrodu, další vývoj z impressionismu a snad dokonce náběhy k jakési nové idealisaci a romantice (dle článku v „Kunst und Künstler“), zatím co jejich obrazy nejsou nic více než stylisovaný a povrchní schematicisovaný impressionismus u Rösslera

s mnichovskou, u Brockhusena s Goghovou manýrou. Ale Scheffler je ultra Němec a nemůže připustiti, aby impressionismus našel dalšího pokračování a vývoje jinde než v Berlíně, kde mají přece ponechat domácí tradici, kterou jim Libermann, ale z Paříže, zaopatřil. Sám theoreticky vidí, že impressionismus je již neudržitelný, poznává z celého smyslu doby, že z potřeby vykoupení z vládnoucího dosud materialismu vzniká jakýsi transcendentální charakter umění, ale jeho chauvinismus a staré lásky nutí ho k tomu, by přitahoval svoje praktické doklady za vlasy, jakoby neznal celou řadu malířů, kteří jsou již na hony od impressionismu vzdáleni.

V krajní místnosti vystavuje čtyři obrazy Picasso z různých dob vývoje, z nichž Pont Neuf je z doby poslední, Friesz květiny a krajinu, Manguin půlakt, Marquet krajinu, vystavenou již před tím v Praze a tři obrázky, konečně Herbin. Dále je zde deset obrazů Henry Rousseauových, o kterém byla již v minulém čísle zmínka a Max Pechstein vystavuje tři obrazy.* Pechstein zastupuje zde německé mladé umění, které formově je asi ve stadiu prvních reakcí protiimpressionistických ve Francii.

Ze sochařů je tu Barlach s několika nehoráznými dřevořezbami. Barlach chce býti hluboký a je banální, chce býti monumentální a je prázdný a mimo to nelogický, když celek stilisuje a drží blokovitě a v detailech je naturalistický. Dále je zde Kolbe, horší než obvykle, Haller a W. Lehmbruck. Tento vystavuje především klečící dívku tenkých protáhlých údů, s Mailolovským zjednodušením. Socha je poněkud zajímavá tím, že je při ní pokus o sploštění trupu a hlavy. Nic více. Celkem je to obstojná naturalistická studie s protaženými proporcemi a sploštěnou plastikou. A tomuto sochaři slibuje velké naděje nejen jeho osobě, ale i celé rase přední kritik Meier-Graete. V. Beneš.

* Jeho obrazy budou mimo jiné vystaveny na podzimní výst. „Skupiny“ v Obecním Domě u Prašné brány.

Meze bibliofilství.

V poslední době stále více se uplatňuje u knihy výtvarná stránka, která majíc původ z praktických předpokladů, správnosti tisku, jakosti papíru, účelnosti formátu, úpravy obálky a pod. nabyla již skoro jakési soběstačnosti, neboť zhusta neběží již o to krásně tisknouti knihu, ale tisknouti krásnou knihu. Skutečně krásná kniha stává se samostatným a velmi ušlechtilým cílem výtvarného snažení a častý její zjev a dostatek kupců pro ni měří dosti dobře stupeň knižní kultury.

Ale vyskytuje se jisté zmatení pojmů, jak u těch, kteří krásné knihy kupují, tak u těch, kteří je vydávají.

Prví, ctitelé krásných textů, jsou zváni bibliofilové, ačkoliv na př. jsou mezi nimi lidé, kteří si nekoupí nějakou knihu, nebyla-li jí dána knižním trhem vyjimečná cena, jakožto kuriozita (na př. prvé vydání, nyní již vzácné, tisk na zvláštním papíru a pod.) nebo opatřují se knihami, aniž si nějak cení jejich obsahových hodnot literárních, na př. knihy cizojazyčné, jež nejsou ani otvírány, pornografie v malém počtu vydané, jež nemají žádné ceny umělecké. Tak vzdalují se vlastního účelu knihy a oblibují si čistě vnější a mělká vodítka ve svém snažení. A přece bibliofil mělo by znamenati člověka chovajícího úctu k uměleckému dílu knižnímu pro jeho nejvnitřnější vlastnosti, a bibliofilství mělo by znamenati pokračování onoho snažení z probuzenských dob, kdy každý vlastenec byl bibliofilem, měl hluboký zájem a bratrskou lásku k vydané knize, byť byla sebechudší, jen když znamenala opět nový stupeň ve vývoji národním. Ale dnes leckdy nenalezneme hranic mezi opravdovými čtenáři, obdařenými láskou ke knize, jež z obsahové části přenáší se i na její zevnějšek a mezi pouhými sběrateli, u nichž především a jedině jest krásná kniha záminkou sběratelského sportu.

Druhá mez ohraničuje vydávání knih pro

bibliofily. Dnes jest již řada všelikých vydavatelství toho druhu. Ne každé však si počíná moudře jako Nová Edice, která, vydá-li dílo, jež má nároky pouze na nevelký okruh čtenářstva, na př. Šibal Pierrot, Listy sestry Marianny a pod., učiní z něho dokonalý a vzácný ozdobný předmět knihovní, kdežto vydá-li knihu obracející se k širokému čtenářstvu jako jsou Tyrolské elegie, Wirthova Kutná Hora, rozšíří ji jako tisk bezvadně upravený, nicméně svou levností určený k tomu, aby se ocitl v rukou velkého počtu čtenářů. Nebo vydá-li K. St. Neumann Knihu Erotickou či Paměti mladého Flauberta, uvědomuje si předem, že tyto knihy náležejí jen intimnímu kruhu čtenářstva, počítá již s určitým vkusem kupců, pro něž spojí cenu obsahu s krásou úpravy. Jest zajisté průkazem značného stupně uměleckého smyslu mít tyto řídké knihy ve svém majetku, nicméně vždy nutno počítati s nimi jako s luxem, byť nanejvýš kulturním. Než zde jsme opět u mezí bibliofilství, totiž u mezí výběru tisků, na něž by měli právo jedině čtenáři vysokého vkusu knižního. Neboť všechny důvody pro a apologie krásného tisku zmizí, když chce někdo vydati krásně na příklad Horkého Pštrosí péro. Pak nastává otázka, zdali každá kniha má právo na krásnou úpravu. Otázka, jež v četných případech klade se vkusu čtenářstva. A ctižádost, mít podobnou, sebe dokonaleji upravenou knihu ve svém majetku,

může býti až v opačném poměru s vyspělostí vkusu majitele knihovny. Zase naopak vydá-li profesor Milan Svoboda ve své knihovně Kytici Kleistovu Penthesileu v krásné úpravě Brunnerově, v překladě tak dokonalém, jako je Fischerův, jest otázkou povinnosti nakladatelovy k publiku, zdali smí uzavřít k a ž d o u knihu v uzavřený počet exemplářů. Neboť zajisté jsou knihy, které svou vnitřní cenou měly by se státi všeobecným majetkem (Penthesilea jest z nich i jakožto velké drama i protože ji na jevišti sotva uvidíme, i protože nenalezne již u nás rovnocenného překladatele), mají své veliké poslání, otevírají celé nové světy — jakým právem ty smějí býti odepírány širokému čtenářstvu svou desateronásobnou tržní cenou (byť relativně oprávněnou jakostí úpravy) než jaká by umožnila, aby stala se majetkem všech? Rozhodně není správným přesunouti tolik cenu knihy z literární stránky na úpravnou, když jest téměř nutno, aby se taková kniha mohla ocitnouti i v prosté knihovně studentské.

Frant. Langer.

Charles Vildrac

jest autorem knih: Poèmes (1905). Images et Mirages (1908). Le livre d'amour (1910). Zajímavá jest jeho kniha Notes sur la Technique poétique, kterou napsal společně s Georgem Duhamelem. (Nákl. Eug. Figuière, Paříž).

JOSEF HLAVÁČEK
DEKORATIVNÍ MALÍŘSTVÍ
PRAHA-II., POŘÍČ č. 10 N.
VYZNAMENÁN ČESTNÝM DIPLOMEM NA
VÝSTAVĚ ARCHIT. A INŽENÝRSTVÍ 1897.

ZALOŽENO 1865.
OTAKAR SKŘIVAN,
TOVÁRNA NA PARKETY
PRAHA-KR. VINOHRADY

ANT.
NAVRÁTIL
TOVÁRNA UMĚLECKÉHO
NÁBYTKU A VEŠKERÉHO
VNITŘNÍHO ZAŘÍZENÍ
BYTŮ.
TELEFON 272

Pisárna a sklady:
PRAHA-I., MIKULÁŠSKA 17
Továrna:
PRAHA-DEJVICE, POLSKÁ 270

Reprodukce obrazů v minulém čísle byly
zhotoveny dle fotografií ústavu Cahnweilera v Paříži.

Drobné zprávy.

Spolek Prácheň pořádá v těchto dnech výstavu Alešovu v Písku u příležitosti tamější okresní výstavy.

★

Výstava Sonderbundu v Kolíně nad Rýnem, trvající do 30. září, zahrnuje v sobě kolekce obrazů Cezanneových, Munchových, Goghových a Gauguinových, a přehlídku poimpressionistického umění německého a rakouského.

★

Do soutěže k získání návrhů pro nový hřbitov obce pražské došlo ve lhůtě soutěžní t. j. do 15. června 1912 celkem 18 obsáhlých projektů, které byly předmětem zkoumání poroty.

Porota skončivši po více schůzích vznesený na ni úkol, vynesla v závěrečné poradě své dne 23. července 1912 výrok, jímž uznány hlavním požadavkům konkurence o hodnotě umělecké nejlépe za vyhovující a ceny hodné:

Na prvním místě projekt č. 11 s heslem „Pax“, jehož autorem zjištěn pan architekt a profesor Richard rytíř Klenka z Vlastimilů;

na místě druhém, jako rovnocenné:

projekt č. 7 s heslem „Z velkého malého“, jehož autor zůstal neznámým, a projekt č. 18 s heslem „Pax“, jehož autorem jest pan architekt Antonín Engel; na místě třetím projekt č. 15 se značkou „MMM“, jehož autorem zjištěn pan architekt J. Rössler na Smíchově.

V ocenění hodnoty prací těch, zejména se zřením k řešení celkové dispozice hřbitova přiznala porota

projektu č. 11 prvou cenu ve výši 5000 K,

projektům č. 7 a 18 druhou cenu po 4000 K,

projektu č. 15 cenu třetí per 3000 K.

Čestné uznání vysloveno bylo projektům číslo 6 s heslem „Májová slavnost“ a č. 16 s heslem „Ceteris paribus“.

Za autora projektu č. 7 s heslem „Z velkého malého“, jemuž porotou přirčena byla cena 4000 K, přihlásil se pan c. k. stavební rada arch. Jan Vejrych v Praze č. p. 1076, Mikulášská 7.

Knihy redakci zaslané.

Nákl. Kamily Neumannové: Hrabě de Villiers de L'Isle Adam: Tribulat Bonhomet. 3 K. — Vdovcovy zápisky. 1 K 50 hal. — Nákl. Nové Edice: Kutná Hora. Subskripční cena 4 K 20 h. — Moderní bibliothéka Ch. L. Philippe: Matka a dítě. 1 K 50 h. — Nákl. vlastním, Ladislav Aladin: Pohár. 1 K 60 h.

• V E V I N I C I
K N I H O V N Ě U M Ě L E C K É H O
M Ě S Í Č N Í K U V Y J D E N A P O D Z I M

FRANTIŠEK LANGER:

S V A T Ý V Á C L A V

TRAGEDIE O TŘECH DĚJSTVÍCH

C E N A 2 K

K N I H O V N U U M Ě L E C K É H O
M Ě S Í Č N Í K U V E D Ě A V Y D Á V Á
S K U P I N A V Ý T V A R N Ý C H U M Ě L C Ů

JAN HLAVÁČEK ZÁVOD MALÍŘSKÝ

PROVÁDÍ VEŠKERÉ
PRÁCE SPADAJÍCÍ
DO OBORU MALBY
INTERIEURŮ

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



ZÁCLONY, KOBERCE, LINO-
LEUM, PŘIKRÝVKY, MOSAZ-
NÝ NÁBYTEK

VÝBAVY
PRO
NEVĚSTY

OBCHODNÍ DŮM
PRAHA II.,
JINDŘIŠSKÁ UL. 1

STOUPA

Kancelář kamenných lomů

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

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

B. T. SRPEK

V BRANDÝSE NAD LABEM

*speciální umělecká slévárna kovů, atelier pro odlévání
uměleckých děl všech velikostí, ze všech druhů cenných
kovů a jich sloučenin,*

*ZVĚTŠOVÁNÍ A ZMENŠOVÁNÍ
MODELŮ A UMĚLECKÁ RAŽEBNA*

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.
Vyznamenan pochvalou Jeho Veličenstva
císaře rakouského. Poslední vyznamená-
ní Praha 1908. „Hors concours“.

VRÁNA JOSEF

LAKÝRNÍK A MALÍŘ PÍSMÁ

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

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

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.

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. ZAŘÍZOVÁNÍ BYTŮ. ZAVĚ-
ŠOVÁNÍ ZÁCLON, DEKOROVÁNÍ A
OPRAVY NÁBYTKU.

PRAŽSKÉ NÁŘADÍ TĚLOCVI-
ČNÉ, POTŘEBY HASIČSKÉ A
HADICE DODÁVÁ

ÚSTŘEDNÍ PRODEJNA

STRÍKAČEK 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

Stavební a nábytkové
truhlárství, 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.

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.

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. BROULIM, PRAHA
SPÁLENÁ ULICE ČÍSLO 28**

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.

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 BETONOV. STAVEB
A TOVÁRNÝ STAVEBNÍCH VÝROBKŮ. —
PRÁCE ŽELEZOBETONOVÉ A BETONOVÉ

**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., 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 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.