

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. 11.–12. (ZÁŘÍ.) ROČNÍK I. 1912.

TEXT:

V. V. Štech: Počátky umění.
Emil Filla: Život a dílo.

KRONIKA:

Jan Thon: Jaroslav Vrchlický.
K. Čapek: K ethickým názorům Maeterlinckovým.
Jan Thon: K. M. Čapek: Patero třetí.
V. V. Štech: Verhaerenův Rembrandt.
Poznámka.
J. Čapek: José Junoy: Arte y artistas.
V. V. Štech: Sursum.

SOMMAIRE No 11.–12.

Ire ANNÉE.

TEXTE:

V. V. Štech: Les commencements des arts.
E. Filla: La vie et l'oeuvre.

CHRONIQUE.

VYOBRAZENÍ:

Románská hlavice z katedrály v Autunu. – Kristus na kříži. – Sochy z kostela sv. Petra ve Vézelay. – Pilíř z portálu v Moissacu. – Michelangelo: Pieta. – Donatello: Kladení do hrobu. – Michelangelo: Detail z pomníku Lorenza z Medici. – Rodin: Muž s přeraženým nosem. – Tanečnice. Zlomek egyptského reliefu. – Perseus stínající Medusu. – Metopa ze Selinutu. – Sourya, bůh slunce. Indie. – Ushas. Indický relief. – Nektarebes. Egypt. – Indie. Socha Buddhova z Buddha Gaji. – Sochy hlavního portálu katedrály v Chartres. – Maska z chrámu sv. Víta. – Sochy Ramsesa II. z Luxoru. – Japonská soška. – Indická socha. – Egyptský relief. – Čínská soška. – Dřevěná soška z ostrovů tichomořských. Rodin: Perseus. – Diluviální plastiky z jeskyně Mas d'Azie. – Torso ze slonoviny (2).

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

VZORNÁ ÚPRAVA TISKŮ. NEJNOVĚJŠÍ DRUHÝ PÍSEM.

TIEMANN	EHMCKE	BEHRENS
SORBONA	BERNHARD	

Odběratelům a čtenářům Uměleckého Měsíčníku!

Prosíme, aby v okamžiku, kdy uzavíráme první ročník U. M., byla s námi a s dobrou vůlí i nezaujatě přehlédnuta nejen práce, kterou jsme vykonali, ale i poměry, v nichž vznikala a v nichž pracujeme.

Počali jsme před rokem vydávat U. M. Aniž bychom mu byli předeslali program a sliby, můžeme nyní poukázat, jak v jeho obsahu, tak stěsnaném, že jej sotva čísla stačila pojmuti, jeví se vnitřní programová souvislost a společnost zásad všem uměním v U. M. spojeným. Ukazuje to, že byly zde příčiny, aby U. M. byl založen, že byly živé a činorodé. Prosíme také, aby bylo přihlédnuto, jak hlavní těžiště U. M. bylo a jest výhradně v kladné práci: všude jistě vedla nás vždy snaha založiti vlastní práci na základech úplně ujasněných názorů.

Zdáli jsme se býti tím, co jsme přinesli a předkládali, zvláštními, tvrdými a snad i zlými; ale je to tím jen, že české umění propadá měkkosti a zjemnění, a že tedy jistá přísnost, věcnost a uvažování o zodpovědnosti musila zdáti se tvrdá a se odrážeti; věříme však, že umění a zejména českému umění jest třeba toho, co nám bylo vyčítáno a předhazováno. Vždyť umění dle naší víry jest duševní činností, možno říci jistou prací, již třeba, má-li býti dobrou, také uspořádanosti, mravnosti a opravdovosti. Jestliže jsme tyto vlastnosti, jež rovnají, vytýkají, soudí a třeba i odsuzují, do umění vnášeli, zdaž není přirozeno, že to bylo nezvyklým a citelným, že to působilo obtíže a těžkosti a že to bolelo? Nemáme pocitu, že jsme někomu ubližovali; rozšiřovali jsme jen vždy obzor vědění a názoru. Snad často nelíbilo se, co jsme přinášeli; musíme tedy znovu opakovati, že „líbení“ doprovází vždy teprve ta umění a díla, jichž jisté zásady, dle nichž byly tvořeny, již sevšeobecněly a staly se obecným majetkem; dále pak, že cílem vážného umění není líbivost a příjemnost, ale opravdovost a stupeň dílem podávaného výrazu.

Započali jsme vydávat U. M. v době málo příznivé, v době, kdy většina sil a zájmu obrací se jinam — možno říci téměř od umění — takže náš počín vzbuzoval údiv, ba byli jsme i odrazováni. Avšak myslíme, že umění náleží nutně k národnímu celku, že dokonce podmiňuje kulturu, neboť jest jejím úkazem, a že tedy nálada umění nepříznivá jest úkazem vždy hrozivým. Nikdy pak nemůže býti bez škody pro národní celek, jestliže tradice umění a tradice zájmu o umění jest přerušena, jak nyní tomu hrozilo. Chopili jsme se právě proto práce. Bylo třeba nanejmeně — domníváme se — vzchopiti se, aby mladá a počínající teprve tradice znovu nepoklesla. Snad také příčiny ochabnutí nebyly jen ve vnějších poměrech, snad nastaly i uvnitř umění samého a tu naše úsilí svou odhodlanou a činnou zásadností je dvojnásob včasné.

Jsme konečně přesvědčeni, že národní veřejnost je nám i podporou povinována. Představujeme a pokládáme se za část národa a pracujeme tak upřímně, jak cítíme; jsme stejně poctiví jako jiní, kteří pracují v technice, v dějinách nebo hospodářství. Jestliže pak jest v duchu národa nutnost, aby choval ku všem svým pracujícím orgánům důvěru, máme i my právo na tutéž plnou důvěru a podporu. Neboť konečně usilujeme a směřujeme stejně k pravdě, a prosíme, aby takto na naši dosud vykonanou práci bylo pohlíženo.

Přikročujeme k další práci a prosíme i očekáváme důvěru i podporu, které nám dle práva patří.

Tiskové Družstvo Uměleckého Měsíčníku.

Přikládáme k dnešnímu číslu také dopisnici, na níž prosíme, aby nám byly laskavě sděleny adresy, na něž bychom mohli 1. číslo nového ročníku U. M. s nadějí zaslati na ukázkou. Obsah tohoto ročníku přiložen bude k prvnímu číslu ročníku druhého.

První číslo II. ročníku U. M. se již připravuje a vyjde během měsíce října.

Všichni přispívající členové Skupiny Výtvarných Umělců obdrží jako premii

Otty Gutfreunda: Při toilettě

v sádrovém odlitku 45 cm. vys. Soška byla reprodukována v tomto ročníku Uměleckého Měsíčníku a je právě vystavena ve výstavě Skupiny V. U. v Obecním Domě. Mimo to dostávají přispívající členové Skupiny V. U. Umělecký Měsíčník za snížené předpl. 10 K ročně.

II. Výstava Skupiny Výtvarných Umělců v Obecním Domě od 28. září do 31. října

obsahuje mimo práce členů Skupiny a nábytkových interieurů Pražských Uměleckých Dílen obrazy a plastiky těchto cizích umělců: Derain, Feigel, Friesz, Häckel, Kirchner, Müller, Nowak, Schmidt-Rottluf.

Původní desky

na I. ročník Uměleckého Měsíčníku dle návrhu V. H. Brunnera lze objednat v adm. U. M.

Svatý Václav,

tříaktová tragédie Frant. Langer a,

se třemi kresbami Zdeňka Kratochvíla vyjde bezprostředně před premiérou v Národním divadle. Objednávky s poukázaným obnosem budou ihned po vyjití knihy z administrace vyřízeny.

ZALOŽENO 1865.

OTAKAR SKŘIVAN,

TOVÁRNA NA PARKETY

PRAHA-KR. VINOHRADY

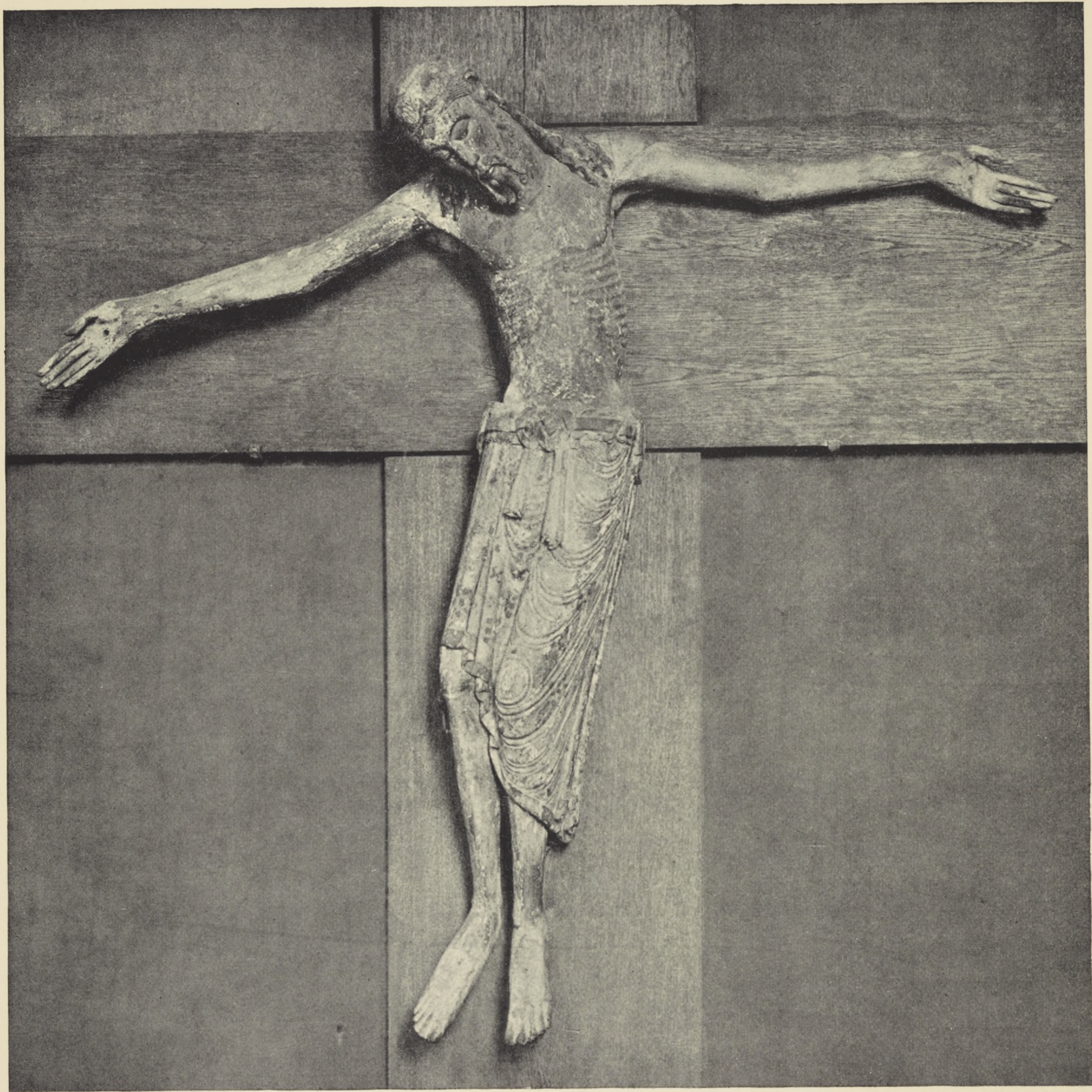
HOTEL

**„U ARCIVÉVODY ŠTĚPÁNA“
PRAHA, VÁCLAVSKÉ NÁMĚSTÍ**

doporučuje nejmoderněji zařízené pokoje od 3 K výše. / Útulné eleg. jídelní salony, jakož i zvláštní místnosti pro bankety a svatební hostiny. / Uznane vždy výborná kuchyně. Nejlepší káva, pravý plzeňský prazdroj, bavorské pivo a přírodní vína. Menu à K 1.40. VIL. HAUNER, maj. hotelu.



Románská hlavice z katedrály v Autunu. XII. stol.



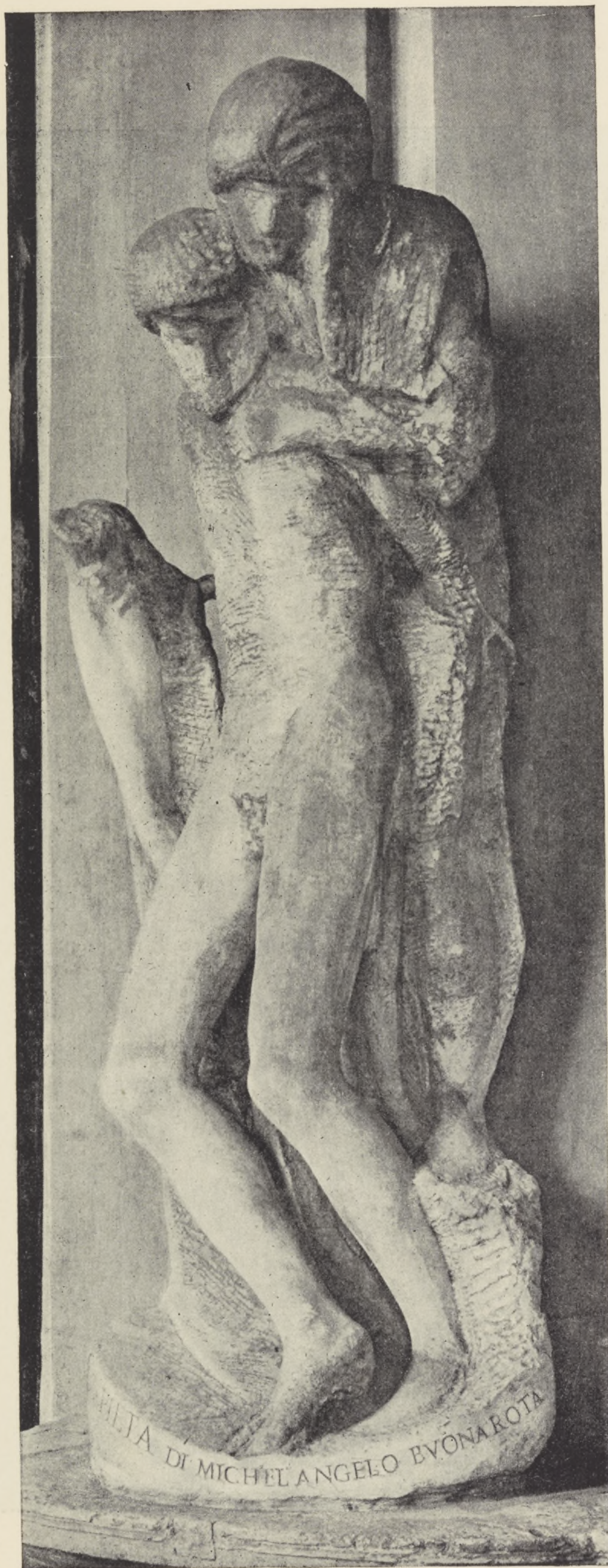
Kristus na kříži. Franc. škola. XII. stol. (Dřevo.)



Sochy z kostela sv. Petra ve Vézelay. XII. stol.



Pilř z portálu v Moissacu. Kostel sv. Petra. XII. stol.



Michelangelo

Pieta. Řím. Palazzo Rondanini.

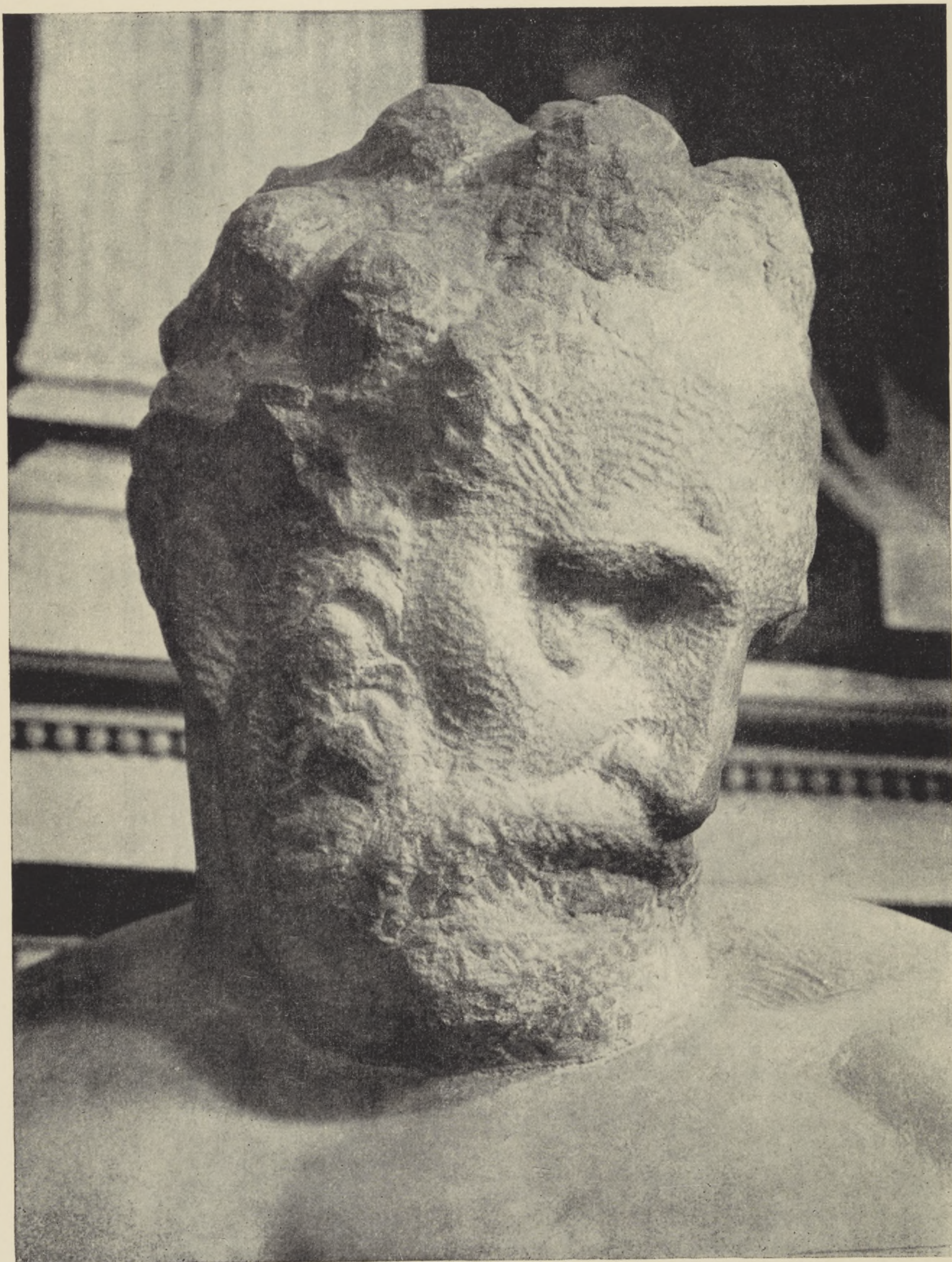


Donatello

Kladení do hrobu. Padova. (Pálená hlína.)

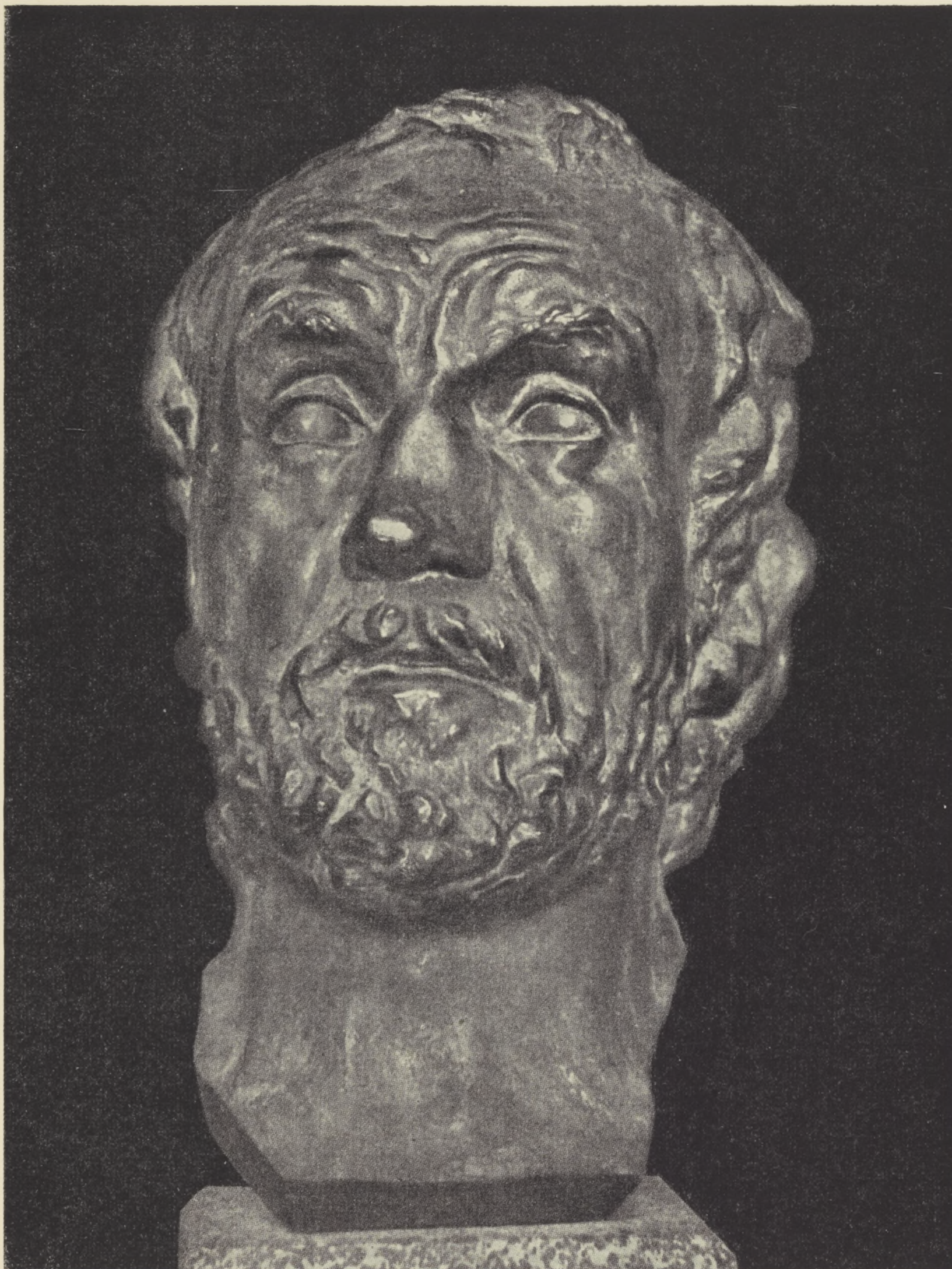


Detail z Tympanonu. Kostel sv. Magdaleny ve Vézelay. XII. stol.



Michelangelo

Detail z pomníku Lorenza z Medici ve Florencii.



Rodin

Muž s přeraženým nosem.



Tanečnice. Zlomek egyptského reliefu z pozdní doby nové říše.



Metopa ze Selinuntu

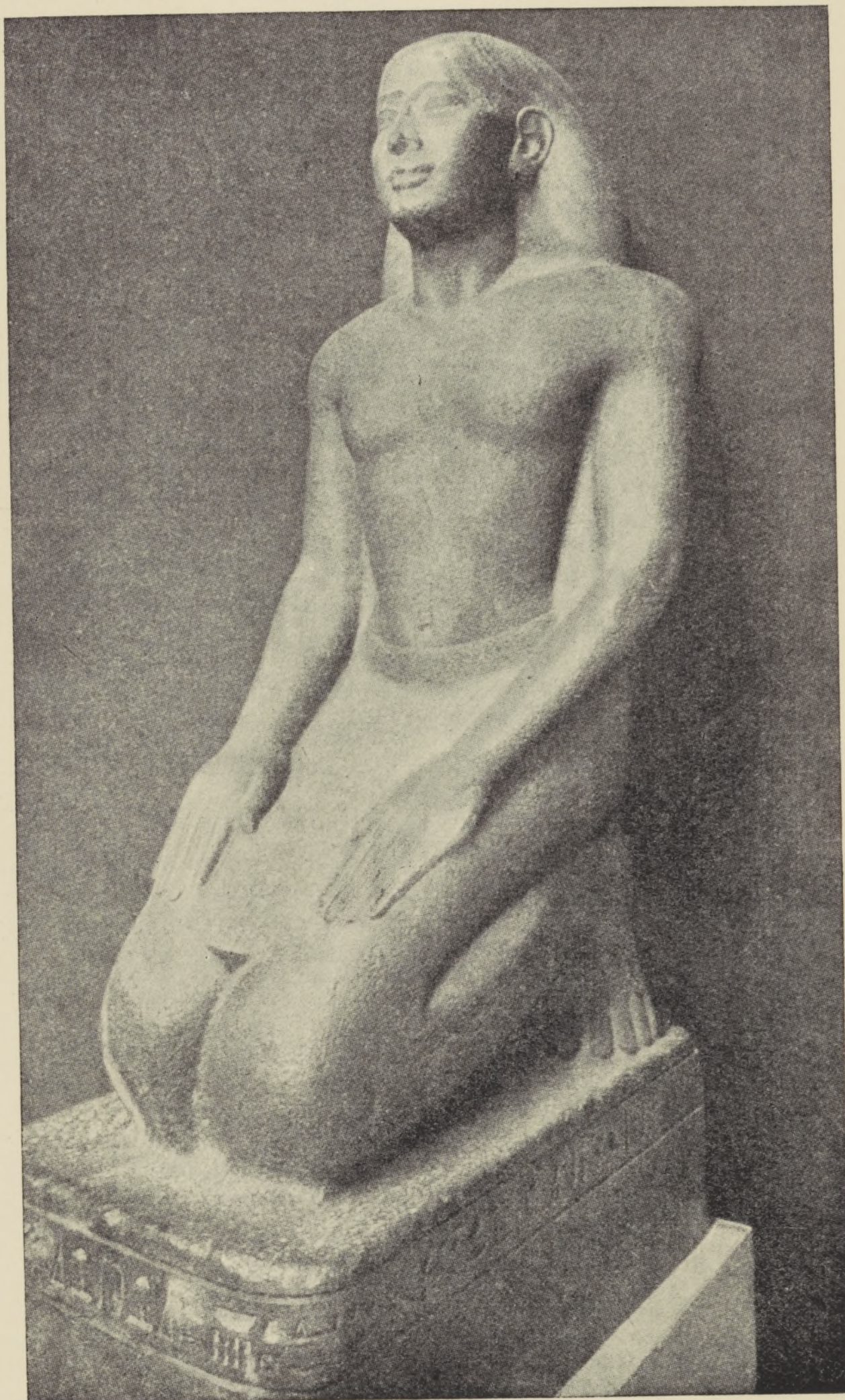
Perseus stínající Medusu. Palermo.



Indie. Sourya, bůh slunce. Mus. Guimet v Paříži.



Ushas. Indický relief z mus. Guimet v Paříži.



Nektarebes. Louvre.



Indie. Socha Buddhova z Buddha-Gaji. (Bihár.)



Sochy hlavního portálu katedrály v Chartres.

V. V. Štech: Počátky umění.

Výňatek z delší práce.

Pátráme-li v dnešní historii umění po základním východisku a určujícím cíli, shledáme, že rozptýlené a na pohled nesouvislé bádání vůdčích představitelů vědy i jejích drobných pracovníků má společný znak, odlišující je výrazně od vědecké práce generace předešlé. Je to ústřední snaha prozkoumati umění se stanoviska formy, snaha o psychologické rozřešení podmínek a příčin formy a jejích vztahů k tvořící individualitě a zažívajícímu divákovi, její závislosti na době a jejím celkovém výrazu slohu. Umělecké dílo, jedinečné a uzavřené, chápáno je jako podmíněný produkt výrazové činnosti člověkovy, z osamocného případu stává se psychickým dokumentem, jež možno vysvětliti jedině poznáním základních pohnutek a podmínek lidského pudu výrazového. Práce Wickhoffova, Rieglova, Schmarsowova, Hildebrandova, Woelflinova je zřejmou reakcí proti vnější, popisné a kulturně-historické methodě předcházející generace, neguje nadužívání theorie prostředí a znovu zdůrazňuje ve vývoji umění význam vědomého, nemechanického tvoření. Při tom lze u historiků umění zřetelně konstatovati snahu vyjít z uzavřených mezí discipliny, zkoumati historická fakta filosoficky, spojití historii s aesthetikou v novou jednotu vědy o umění. Rozšiřuje se tak materiál badatelský o nová území a období, a vědecké zkoumání obrací se k epochám, z nichž možno řešiti základní problémy života umění, hledati všeobecné zákony, pod kterými vzniká a roste, tedy buď k dobám slohových převratů, kdy podstata formy není ještě zakalena slohovou konvencí, nebo k primitivnímu umění přírodních lidí.

Nejstarší nám známé umělecké produkty jsou plastické, to jest trojrozměrné a jejich předmětem je člověk, a to žena, nikoliv ornament, a jejich forma není stylisovaná, ale snaží se podati život názorně a smyslně. Při tom pocházejí z období nejnižší hmotné kultury a nejmenších duševních potřeb: ze souhrnu nalezených zbytků představujeme si jeskynní troglodyty Aquitanie jako lovce, oblékající kožešiny zvířat zabitých holí nebo pazourkovým kopím, hrubě přisekaným, kteří žijí cele zápasu s přírodou, od níž závisí i přesycení potravou i strádání v nedostatku. Paleolitický lovec je lenoch, oddaný okamžiku, bez představitosti a s minimálním životem reflexivním, za to neobyčejně vyvinutých smyslů, zbystřených pozorovacích schopností. Tvoří z plnosti sil, přemíry energie, hravého pudu předměty, jež nemají účelu mimo vlastní existenci, a které vyjadřují jasně celkový životní stav a myšlenkový okruh jejich tvůrce: ženy a zvířata. Předměty nejsou z jedné doby ani jednotného rázu, a jejich síla výrazu mění se klimatickými a všeobecnými životními podmínkami nalezišť. Práce z Dordogně jsou povšechnější a hrubší než přirozenější výtvořky z Pyrenejí, figurka ze spraše brněnské nebo z rakouského Villendorfu nedosahuje prací z jeskyň Aquitanských. V nálezech možno sledovati i jejich časový vývoj, od počáteční trojrozměrné plastiky žen dvou různých tělesných typů ve fossilní slonovině k reliefnímu zobrazování zvířat na parozích a kostech sobů, až k poslednímu stadiu, plošné kresbě rýpané do kamenů. Za níž celé umění paleolitické zaniká na pohled náhle a bez přechodu v „hiátu“ zejícím mezi paleolitem a neolitem.

Ale všem těmto památkám, tak nestejným hodnotou a nejednotným původem, je společnou methoda, kterou byly zpracovány přírodní předměty a vlastnosti, které tvoří podstatu jejich formy. Jedno z nejstarších nám dochovaných uměleckých děl, slonová Venuše z Brassempouy (art éburnéen) je torsem ženské postavy s trupem a částí stehen nadměrně

vyvinutých tvarů (steatopygií), vyjadřující s neobyčejným citem pro tělo a jeho konstrukci individuální formy lidského těla. Její povrch je úplně hladký a nikde plochý, neboť tvary rostou dle přírodní formy až do úplné tělesnosti. Jako Venuše, stejně i později v Brassempouy nalezená slonová soška ženy jiného račového charakteru, jsou především plastikami, vyjadřujícími tělesný organismus v jeho individuální odlišnosti plynulými formami přecházejícími maličkosti, ale za to pracujícími k podání onoho nepopsatelného chvění, jímž teprve oživuje tělo. Jsou tvořeny se smyslnou láskou a vědomostí muže, nesou odlesk onoho vášnivého pudu po výrazu, jenž dal podnět k jejich tvoření. Hlavy soch téhož období jsou daleko schematictější, ale přece pracovány jsou se stejným smyslem pro tělesnost — hlava nezajímá primitiva tolik jako tělo, teprve vývojem dochází umění k portrétu.

Jiné plastiky paleolitické nemají takovou životní mohutnost a přesvědčivost, ale i u nich je umělcovým východiskem úsilí o vytvoření života v hmotě, důvěrná znalost těla konstruktivně stavěného, kde správně akcentovány klouby, přechod pánve do trupu, vyčnílé tvary, a při tom udrženy všechny detaily v celkové plastické soudružnosti, nevystupující místně, ale přecházející jakýmsi vnitřním zdvihem a klesem z jednoho tvaru v druhý, v celkový sečleněný organismus. Tělesné tvary sošek jsou druhdy přehnány, ale vždy ve smyslu těla — nikoliv ve smyslu úhrnného zjednodušení. Odpovídají vždy tělesnému typu a zdůraznění jednotlivostí jenom sesiluje životnost tvaru. Cílem práce bylo dodati tvaru nejvíce života, nejsilnějšího výrazu, a určité přehnání údů, ne kresebné, ale směřující ven z plochy do plastiky jenom podporuje plastickou přesvědčivost. Poměrná řídkost figurálních prací mezi četnými jinými výrobky paleolitických nálezů ukazuje, že bylo jimi dosaženo výše zcela ojedinělé, přístupné jenom některým lidem z celkového vysokého nadání národa.

Kresby zvířat (grafitti) ilustrují druhý pól okruhu zájmů troglodytových; jsou to sobové, ryby, divocí koně, mamuti, jeleni, bisoni, divoká prasata (nikdy ptáci, kterých neloví, ani rostliny, jež sbírají ženy; zřídka šelmy), zvěř zabíjená, celý to souhrn životních starostí lovcových, znamenající buď obžerství, nasycení nebo nouzi, kreslená a malovaná s interestem lovce a znalce, který zná každý její pohyb, který musí znáti složení těla, chce-li primitivní zbraní zvíře skláti, a který dovede proto vystihnouti jeho pohyb, napjetí svalů, životnou linii, suggerující prohnutí kůže, výstupek kosti i konstrukci lebky. Zvěř je mu dosud jenom předmětem lovu, nikoliv objektem jakýchkoliv kultových představ; proto vidí také jenom její tělesnost a reprodukuje ji také bez jakýchkoliv asociací. Rytiny v kameni nejsou z jedné ostré a určité linie — čára má zde cosi sochařského, je nanejvýš hluboká, dle toho, jak důležitý tvar vyjadřuje, a nanejvýš široká. Někdy je pouhým škrábnutím, jindy reliefem.

Paleolitické malby nalézané v jeskyních Altamiře, Marsoulas, Mas d'Azil, Pair-non-Pair, La Mouthe, Font de Gaume les Combarelles, Bernifal, Teyjat, Aiguèze, ukazují jiný znak příznačný pro paleolitické umění. Mají výhradně povahu náčrtu, osobní poznámky umělcovy bez úmyslu vytvořiti hotový celek obrazu nebo dekorace. Jsou při tom čistým malířstvím, kde barva skrývá úplně kresebnou konstrukci, která vyplývá jako samozřejmě z tónů bez ostrých kontur, stejnoměrných, působících někde jen jako zesílený stín, jinde ztrácí se v prostoru. Neboť tato všechna malovaná zvířata pohybují se v prostoru. Barva přechází povlovně, mění se bez hranic, povlovným přechodem, dává názor živého těla. Při tom ztrácí však barva úplně svoji materiální hodnotu, plošný účín, svoji vlastní fyzikální konsistenci a stává se jenom udavatelem světelných valeurů, nositelem světla, jež

samo určuje hodnoty těla. Malby jsou pracovány nejjednoduššími prostředky, buď okrem nebo černí, a přece působí jako dokonalé barevné celky. Jeskyně, ve kterých se malby nalézají, jsou tmavé, a jistě v nich nikdy nebylo světla více; tato okolnost je dokladem, že obrazy byly dělány při špatném osvětlení vlastně jen citem — takřka z paměti hmatány.

Kromě těchto realistických skulptur a maleb, jež možno nazvat čistým uměním, osvětlujícím duševní stavy obyvatele jeskyň, vyskytují se v nalezištích také předměty ornamentálního umění, které kromě své estetické ceny jsou důležitý jako doklady sociální úrovně svých původců. Z nalézáných barev (červen a čern) a roztíracích kamenů soudíme na zvyk pomalovávání těla, ježto s kolorovanými kresbami na kameni a kosti potkáváme se teprve v přechodných dobách k neolitu (Mas d'Azil), ba na mrtvolách v jeskyních mentonských z konce paleolitu a počátku neolitu přímo nalezeny stopy barev. Vyjádřil-li ve skulpturách a malbách primitivní člověk svůj smyslový poměr k přírodě jej obklopující, bylo mu jeho vlastní tělo nejbližším objektem, na němž mohl viditelně symbolisovat svoje vnitřní city, a vyjádřit duševní zážitky i pohnutí, zprvu jenom výrazovým pohybem vybíjené.

Člověk je určen a chápatelný teprve se svým okolím, obklopen vnějším světem jako nezpracovanou látkou, jíž se duch zmocňuje tím, že ji poznává. Teprve vnějšek mění bezpřízvučný klid ducha v činnost, teprve poznáváním reality mimo nás uvědomujeme si vymezením rozdílů sebe a svoje hranice. Duch vstupuje v poměr ke hmotě, poznává ji a tím si ji přisvojuje, vnější dojmy jsou nezbytnou látkou vnitřního výrazu. Teprve stykem s hmotou dostává citový výraz trvalou formu, teprve přistoupením barvy a těla je dána subjektu možnost zachytit trvalým útvarem napjetí, které se projevovalo dosud jenom přechodnými pohyby — nedostatečným to ukojením pudu po výrazu. Podmínkou výtvárné činnosti je lidská potřeba rozšířit se vně svých hranic, dobytí hmoty jejím zformováním dle zákonů a potřeb lidských, přisvojit si vnějšek formou.

Lidské tělo, objekt primitivnímu člověku nejbližší a nejdrahocennější, je podnětem jeho výrazové činnosti. Tuto činnost ovládají tytéž zákony, jakým podléhá všechno přírodní dění, a v jakých vzniklo i samo tělo. Proto souvisejí základní prvky a prostředky výrazové těsně s konstrukcí tělesnou, která poskytuje místo a určuje nebo aspoň omezuje místo a formu projevu.

„Z celkové organizace tělesné vyplývají tři hlavní zákony vši lidské tvorby: symetrie, proporcionalita, rytmus. Ze společné činnosti obou rukou a obou očí podává se symetrie, tvárný princip šířkového rozměru, z pojetí vertikální osy našeho těla i jiných jako os růstu proporcionalita částí po sobě, tvárný princip prvního rozměru — z uskutečňování pohybu ze spojení s prvním nebo druhým nebo oběma tvárný princip třetího rozměru — rytmus. Skutečný pohyb z místa nebo jeho illuse mění první a druhou dimenzi ve třetí.“ Schmarsow. Osamělý výkřik je neorganizovaným projevem, opakují-li jej buď stejně silně (symetricky) nebo úměrně (v proporcích) stává se rytmem: uměleckým výrazem. Bod nebo přímka není než znakem, ale uvedeny do vzájemného vztahu jsou obrazcem, který nemůže být rozmnožen, rozšířen nežli opět rytmicky.

Tedy sdružením výrazového pohybu, lidského těla a dané barvy vzniká první ornament, jehož základním znakem a podstatou je rytmus, který projevuje se v abstraktních formách, které nemají souvislosti se zhotovovací technikou. Ornament je vlastně jenom pokračováním tělesných pohybů, rozšířením a obohacením těla, jako je jím i všechna zdoba na tělo vkládaná.

V diluviálních jeskyních nalézají se přírodniny snášené z velikých vzdáleností, prakticky neupotřebitelné, jako krystaly, lastury, zvířecí zuby, jantar, gagát, ammonity, echinity, uschovávané pro zvláštnost svého tvaru, vzácnost nebo řídkost – zjev, který je analogický zálibě některých ptáků a opic v pestrých a lesklých předmětech. Buď nesnadná přístupnost, nebo získávání spojené s nebezpečím (zvířecí trofeje), neobyčejný, pravidelný tvar a barva dráždící oči dodávají předmětům ceny. Později přistupuje ještě cena vmýšlená: jsou známkou a připomenutím přemožené lenosti a zbabělosti, stejně jako u tetování. Předmětů užívá se především opět na těle. Drobné mušle, zuby zvířeti odňaté jsou řazeny rytmicky, navlékány na šňůry, protože jedině viditelným seskupením jde vyložit bohatství, pochlubit se majetkem a zvýšit cenu jednotlivého předmětu. Gagát jest zpracováván pazourkovým nožem v destičky – a tak tyto předměty stávají se ornamentem vyzdvihujícím citu tělo, nejdůležitější životní hodnotu, a rozmnožujícím ji. Neboť šperk přidaný tělu stává se částí těla, které je obohaceno, jednotlivé jeho údy vyznamenány; teprve nosením se ho majitel skutečně zmocňuje.

Umístění šperku na těle podmiňuje tělesná konstrukce; neboť umísťují se na přirozených výstupcích, ustupujících přečnívajícím nosním svalům a kloubům na krku, kyčlích, nad kotníky, na ramenních svalech a ovšem na hlavě. „Homme écrasé“ z Laugerie Basse měl na čele čtyři provrtané mušle cypreí, dvě na každém rameni, po čtyřech na kolenou, po dvou na nohách – jeho tělesná ozdoba byla tedy symetrická, akcentovala proporce jeho těla, a její celek byl rytmickou hrou okolo hodnoty, srážkou „snahy po uplatnění vlastní osoby“, v níž hledá Wundt příčiny přímé tělesné zdoby.

Je jisto, že to, co bylo z počátku jenom pokračováním instinktivních pohybů výrazových, stává se teprve později vcíťováním a asociacemi šperkem, který dostává konečně přímo sociální charakter, stává se odznakem kmenového příslušenství. Prvotní příčinu přirozeného posuňku není možno hledati v motivu sdělení nějaké představy, nýbrž jedině v projevu, ať již je výrazem prisvojovací činnosti poznávací nebo hmotnou srážkou výrazu citového pohnutí – vyjádřením affektu. Proto není možno hledati prapohnutky ornamentálního tvoření ve faktorech vnějších, v technice, látce, účelu, neboť jsou jenom omezovacími nebo uvolňovacími dráždidly a popudem, ale jedině ve vnitřní duchové činnosti, jež se projevuje výtvarným výrazem.

Potvrzení duchovní, citové povahy ornamentiky nalezneme i v ornamentu, prýstícím na pohled z řemeslné činnosti, z imitace technik. Prvním nářadím člověka je jeho zbraň a šat; obojí stává se stejně nerozlučitelnou částí jeho těla jako ozdoba; jeho rozmnožením, organickým pokračováním jeho tělesné existence dle jednotky a vzoru lidského těla. Šat je buď pokračováním ozdoby navěšované nebo sesílením těla, jeho opevněním proti vlhku, zbraň prodloužením jeho chápacích orgánů: hůl nebo kopí je prodloužením ruky, mlat ztužením pěsti (coup de poing), jako je nádoba trvalým zachycením rozevřené dlaně, prvního koflíku, a jako kámen metaný umožňuje přenášení tělesné síly osoby do širšího okruhu. Materiál prováděcí omezuje a koriguje ideu předmětu, jeho ovládnutí a přemožení úhledností a čistotou zvětšuje radost z práce, ba je již ornamentem. Pravidelnost tvaru ulehčuje zacházení s nástrojem – je tedy podmínkou, ale není možno tvrditi, že technika zvyká teprve oko viděti tvary v rytmickém řazení, že teprve u ní počíná obliba pravidelnosti a souměrnosti, již možno naopak považovati za předem danu, ba za neodlučitelnou součást lidského výrazu, za domácí zákon, dle něhož se člověk (někdy i zvíře) je nucen vyjadřovati.

Ani hra nemá významu pro vznik formy. Hrou nevznikne nikdy nový tvar. Tvary kreslené bez vědomé účasti, bez vůle k formě, jsou vždy jen opakováním starých, dávno naučených nebo jinde viděných. Začneme-li při bezúčelném kreslení kombinovati nové, musíme soustřediti všechnu svoji pozornost a činnost na kresbu, ze hry stává se pak tvoření.

Je jisto, že ornament prvotně v jedné technice vyjádřený přechází do druhé: již prae-historické umění ukazuje stopy nápodoby motivů vzniklých jmenovitě v košíkářství a přenesených do keramiky. Na kostěných „harpunách“ aquitánských nalezneme páskové ornamenty, jež napodobují patrně připevnění hrotu na tyč řemínky ze zvířecí kůže. Ale tento ornament nenapodobí jenom techniku připevňování, on ji také zjednodušuje v rytmickém smyslu, když z nepravidelného ovinutí vybírá jenom některé linie, takže abstrahuje ornament z původní mnohosti.

Abstrakce je duševní činnost zevšeobecňující jedinečnost a zvláštnost názoru. Abstrakce je tvoření přízvukuprostých pojmů zpracováním pocitů a vjemů v obrysovou úhrnnou představu, schopnou pojmuti všechny představy zvláštní. Výtvarně znamená konečné a hotové vyjádření nazíracího a volného pochodu subjektu, vytvoření nové formy, nezávislé již na předloze nebo popudu.

Úkolem této úvahy není hledání genese ornamentálních praforem, ale zjištění některých všeobecných principů uměleckého tvoření, proto nerozebírá všechny, byť poměrně skrovné, ornamentální formy paleolitu, routy, klikaté linie, vlnovky, koncentrické kruhy a spirály a p., ale spokojuje se konstatovati, že všechna ornamentální činnost je podmíněna rytmem a zákonem abstrakce. Abstrakcí vybírám z pletiva látky nebo koše některá vlákna a přetvořím tak daný materiál, jehož složení určuje ovšem hranici mé činnosti volní, v útvary vyjadřující intensitu mého citového vzrušení, převádím rozmanitost v zákonitost a jednotu.

Paleolitické umění je prvním nás došlým projevem výrazového člověkovy pudu, ale nikoliv nejstarším. Jeho relativní i absolutní hodnota není možná bez počátků a vývoje, na který poukazují ostatně i samy zachované památky. Paleolitické artefakty jsou již trvalou objektivací dojmů prováděnou v materiálu a jím omezovanou, kdežto prvotní pokusy člověkovy vyrovnati se s okolím, v něž byl postaven, první styky jeho ducha se hmotou byly nutně jenom prchavé povahy, jako je jím posuněk, slovo a hra. Ale cesta od první orientace v prostoru a čase, od prvních výrazových pohybů k uzákoněným trvalým útvarům, v nichž látka smyslových dojmů ve hmotě vyjádřená je trvale přemogućena formou — to jest přídavkem lidského ducha k látce — je ještě zachována v čistotě původních motivů v památkách nejstaršího umění. Popudy prvotních umělců musíme hledati jediné ve vyjadřovací činnosti vnitřního života, v přisvojovacím pudu ducha, který chce se zmocniti (což jest poznati) obklopujícího jej světa. Je tedy umění výrazem tělesné i psychické konstituce lidské, jenž je uvolňován smyslovými dojmy i citovými hnutími, uskutečňován pohybem ve formu zákonitou a jednotnou.

V paleolitickém umění možno sledovati oba způsoby projevu: první umění oživujícího tvoření vzniká z vnějšího působení objektu na subjekt, z názoru; druhé, abstrahující umění zjednodušování, z vnitřních citových hnutí subjektu. Tyto dva proudy nazývám *individualisací* a *abstrakcí*. Oba vznikají z onoho lidského zmocňování se světa, z něhož pramení každá výrazová činnost, jakmile jen vstoupíme v jakýkoliv poměr ku vnějšku. Prvotní ornament je nemyslitelný bez tvůrčí reflexe, bez abstrakce, to jest bez vylučování rozdílného a ponechání stejného, bez volného vybrání jedné linie z dané mnohosti. Tato abstrakce může se díti jenom v mezích zákonů lidské organisace, tedy především rytmu, a jejím pr-

vočním cílem je rozmnožení funkčních schopností těla ozdobou nebo nástrojem. Když potom člověk přenáší ozdobné motivy svého těla (které je Semperovým „Das Mal des Schmuckes“) na předměty své potřeby, není to než rozšiřováním jeho osoby, zmocňováním se jich znamením vlastnictví. Obdobné je přenášení cizích předmětů na tělo, na př. zvířecích zubů nebo skalpů, z domnění, že subjekt získá, že sesílí o vlastnosti cizího objektu — ze zabitého medvěda je abstrahována jednotkou ozdoby, zubem, jeho síla.

Tvoření oživující je výsledkem výrazových pohybů, které chtějí si osvojit předmět smyslového nazírání, ať již ženu nebo zvíře; předměty nejsilnější touhy mužovy, podmínky jeho existence. Není to jakýkoliv vnějšek (rostlina), ale předmět hodný dobývání, jež je totožné s poznáním. Proto proniká, nazírá subjekt všemi smysly, vciňuje se v objekt bez jakýchkoli představ, zmocňuje se ho individualisací, to jest: pokusem o úplné stotožnění. Proto nevybírání, neabstrahuje jenom podstatné znahy, ale vnímá objekt v celé jeho individuální rozmanitosti.

Při tom není nutno, ba ani pomyslitelno, že tato reprodukce děje se dle modelu, jeho kontrolou, jak dokazuje ostatně i nedostatek světla v jeskyních — je pouze plodem jiné innervace, neobyčejně ostré paměti smyslové, vlastní všem přírodním národům, prosté rušivých asociačních představ, a výronem intimní znalosti objektu. Není nutno, aby znal umělec vnitřní konstrukci znova vytvářeného předmětu, tedy ony jednosměrné páky podmiňující úkony těla, — jako tělo samo ve smyslové konkrétnosti a živosti. Konstrukce je už vlastně abstrakcí, protože sama nedává ani života, ani pohybu; je pojmem, redukcí mnohosti na několik jednotek.

Nutno znáti jenom prameny života v těle, a ty podmiňují u primitivního lovce také zdar lovu. Síla jeho smyslů a cvik ruky podmiňují větší menší intensitu výrazu. Tento druh primitivního umění má vždy charakter skizy, právě proto, že je čistým názorem, majícím cenu jen pro svého původce; není uzavřeným, uměleckým celkem, jakým je obraz nebo socha, protože nepočítá s divákem. Jakmile je objekt autorem poznán, nemá smyslu zdokonalovati jeho výraz, pracovati prostřednictvím slohu ke krásné formě. Přírodní člověk nezná konvence formy, obraty techniky, proto tvoří formu prostěji, ale s větším porozuměním než člověk kulturnější, právě tak jako kreslí děti lépe, totiž přirozeněji, než započnou se učit kresbě. Potom ztrácejí schopnost viděti čistě, individuálně, bez závoje techniky, a nalézají ji teprve (a jenom některé), když se naučily vkládati vlastní výraz v ovládanou techniku.

Tato okolnost vysvětluje zdánlivý hiát mezi nekulturním uměním paleolitu a poměrnou kulturou neolitu, úplné zaniknutí individualisačních schopností, setření hranic dělících v paleolitu zřetelně dvojí vznik formy.

Ovšem i v individualistickém umění paleolitickém najdeme stopy abstrakce v plošných kresbách; jeť sama kresba abstrakcí trojrozměrnosti, kterou chápeme nejprve, a lineární perspektiva je pouhou náhražkou a náznakem prostorových hodnot, napodobením v prostoru se rozšiřujících a za sebou se kupících zjevů zjišťovaných hmatem, zažívaných postupně výrazovými pohyby při měněném stanovisku, ve formě plošné, vnímané pohledem s jediného hlediska. Ale pochod, který předcházal tuto hmotnou reprodukci v ploše, nutno nazvat individualisací; subjekt vstupoval v poměr s objektem nikoliv jediným úhrnným pohledem, ve kterém vědomí o tvaru druhdy nahraňuje jeho smyslové vnímání, ale komplexem pohybů, takřka ohmatávajících tělesnost předmětu, zažívajících je postupně v čase a prostoru, spojovaných teprve v ploše v úhrnnou zprávu o jeho konstrukci. Tvořící sub-

jekt vžil se úplně ve vytvářený objekt a pronikl jej úplně svou individualitou, takže paleotické skizy a črty jsou plodem celé životní zkušenosti lovce, vzpomínkami a znovuvytvořením celého jeho duševního světa tak, jak mu utkvěl živý a přítomný v jeho představě. Na konečný výsledek kresby neměl vlivu materiál, naopak byl znásilňován bez ohledu ke svým zvláštním tektonickým možnostem, takže až ztratil svou látkovou individualitu; je pouhým nositelem individualisovaného výrazu.

V umění abstraktním stává se neorganická látka důležitým činitelem negativním, který omezuje umělcovu vůli, vymezuje svojí fyzikální strukturou hranice tvořivé fantasmie, ale také ji svou existencí uvolňuje. Proto jakmile vstoupí abstraktní umění do styku s řemeslnou činností, shledáváme se v něm se snahou vyhovovati látce, vyjadřovati formou její struktivní charakter, členiti ji ve tvary, jež zdají se býti jenom organisací forem v materiálu již skrytých.

Ještě charakteristikon: Individualisované umění vzniká z nezformovaného afektu, stavu nenormálního, zesíleného vidění a cítění, ze zvýšené činnosti vnitřní — je proto svou povahou dějové, dramatické, vyjadřuje vzrušení nemožná v umění abstrahujícím. Intensita vášně je i měřítkem jeho estetických účinků.

V paleolitu je posud umění pouhým projevem individua, soběstačným květem jeho vnitřní plnosti, vyplňujícím svůj úkol poskytováním radosti z plodivé práce, uklidněním vnitřního napjetí z normálního klidu, uměním pro umění bez společenských cílů.



Maska z chrámu sv. Víta v Praze.



Sochy Ramessesesa II. z Luxoru.

Emil Filla: Život a dílo.

(Umělecké dílo jest bezprostředním výrazem vnitřního stavu tvůrce.) Je-li počínání umělecké jakož i filosofie a náboženská víra útěchou, vykupující odpovědi po smyslu života a jeho generálních otázkách, potom jednotlivý útvar, jenž vyhranil se v určitý světový názor, stává se velkým a strhujícím tím, že pojímá za základ život sám, jeho hmotnou podstatu a individuální projev, že řeší konkrétním a obrazným způsobem svou úlohu. Jinak to, co by mělo býti odpovědí, zůstává abstraktní hrou, fantastickým preludem a individuálním blouzněním. Takový všeobecný útvar, jímž lidstvo prošlo aneb v němž se dosud nalézá, vázal a ustavoval životní názor a činnost a měl potud působivé trvání, pokud byl se životem spjat a pokud ještě neztrnul v planá dogmata nebo nevyzněl v prázdný zvuk. V takovém degenerovaném stavu zvrhá se projev a viditelné známky v setrvačné napodobení zevnějších znaků předcházejících živých děl, pak tvorba lpí na povrchu zjevů a dovoluje si logicky nesprávných záměn. Dílo zůstává mrtvo nejen pro současníky, ale i pro příští časy. Jest akademické. Ztratí-li předpoklad a důvod svého výrazu daného řádem celkového duševního útvaru, pohybuje se v arabeskní struktuře. Aby však i v této sféře bylo dílo působivým, muselo by stejně míti za základnu původní živý názor a vnitřní citové určení.

Není na příklad třeba klaněti se Buddhovi, býti vyznavačem Krista nebo jiných bohů předem, abys mohl pochopiti díla zašlých velkých kulturních epoch, abys porozuměl jejich hloubce a citové náplni. Dílo vždy samo promluví, když zrodilo se mocí bezprostředního výrazu vnitřního stavu tehdejšího tvůrce, když ztělesňovalo jeho ať vědomé či podvědomé chtění. Onen duševní stav při přeměně chleba v tělo Páně není jen výsledkem vnitřní skutečné představy vyznavače přítomného bohoslužbě, věřícího tomuto faktu. Resultátem tohoto citového stavu je naopak dění samo a jeho patrná forma: vnitřek chrámu, pořad, gesto kněze, všečen ceremoniel — tedy reelní formy smyslové, které bez faktu jsou snad jakýmsi hudebním doprovodem, náznakem a materialisací citového motivu. Hlavice z Autunu se scénou „Pokušení Kristovo“ nevyžaduje pouze znalosti tohoto motivového faktu; ve viditelných formách již je obsažen onen citový stav spojený s tímto motivem, a bude chápatelný jedině tehdy, jestliže divák vznese se přes a nad fakta a pouhou smyslovou formou dílo nechá působit na svou resonanční duši. Působivost díla není odvislá na víře nebo znalosti divákově, nýbrž na citové intenzitě a víře tvůrcově. Věřit a vidět svět tak, jak jej tvořím, jest podstatou velkého umění a v tomto smyslu je každé dobré umění realistické, neboť forma není naučena aneb šablonovitá, ale má v podkladě realitu v tvůrcově nazírání a představování.

(Umění jako hodnotitel přírody). Nové nazírání na přírodu mění vždy celou její tvářnost. V přírodě není krásna absolutního. Přenešené požadavky a způsoby z myšlení, názoru a umění činí nám svět krásným, apatickým neb ohyzdným. Umění jako bezprostřední výraz a ohlas touhy po absolutních hodnotách dodatečně dává přírodě znova tvar a smysl.

(Oblastí umění je pouze forma.) Vniknouti v dílo a porozuměti jemu prostřednictvím empirického faktu, sujetu aneb, jak se všeobecně říká, obsahu, nelze. Mluví-li se o formě a obsahu jako o dvou věcech o sobě v díle samostatných, děje se tak s historického stanoviska a i v tomto smyslu vzhledem k původnosti produkce. Ve vytváření neexistuje než přítomno. Neopakuje-li tvůrce pouze (a je otázkou, zda opakování připouští název umění), tvoří-li z nutnosti svého dnešku, obsah kryje se s formou, to jest jedině touto může se naň nazírat, představovat a myslit, aneb lépe řečeno: obsahem jest pouze forma a výraz. Umělec, ať výtvarník nebo myslitel, žije v říši pouhé formy, a teprve když se mu zdaří jasně promluvit, překládá jeho okolí celkový výraz díla do jiného materiálu a napodobí původní dílo. Pokud se zdařilo tuto původní tvorbu napodobiti životem, gestem nebo překladem, můžeme mluvit rozděleně o obsahu a formě: napodobí-li se pouze část formy, vyjímají-li se z díla jen některé stránky, mluvíme o formě bez obsahu, napodobí-li se celek formy bez souvislosti všech částí, mluvíme pouze o obsahu, sujetu, motivu, literárním charakteru atd. S novým tvůrcem hyne zase rozpoltěnost díla. Přichází opět nový hodnotitel života.

(Umění projevuje subjektivní smysl života.) Poznání života v jeho rozkladu na subjekt a objekt děje se vědomím; toto fixuje svět v jeho ztrnulý fysický stav a v jeho plynulý pohyb, dění a proud. Vědomí nekonečného kolísání a nepřetržitého proudu vede lidstvo k tomu, aby si urovnalo svou dráhu, aby stvořilo svůj hodnotný poměr k trvání a změnám, aby se zbavilo pout hmoty aneb se vysvobodilo z nekonečného toku změn radosti, bolu a konečného zániku.

Poměr subjektu k změně největší, — ke smrti jest základním kamenem všech velkých názorů, které se postupně vyhranily v náboženská přesvědčení a stylovou kulturu.



Japonská soška z Mus. Guimet v Paříži

Mohutná stylová období jasně se již projevila při svém počátku pojmáním smrti v sepulkrálním umění – v pyramidě a stůpě. Náhrobek již nesl zárodek pozdějšího vývoje a v něm nejdříve projevila se stylová formová jednotka, která v sobě skrývá symbol určité duševní polarity a zároveň je stělesněním životní jistoty proti vší marnosti. Vykupitelská úloha pak spočívá v tom, že člověk, jenž tkví ve své tělesnosti závislé na vnějšku a je nesen

životním vírem, hleděl vyrovnat a sjednotit své já s okolím, anebo že negoval jednu stránku své bytnosti tím, že popřel tělesnost či dění a změnu.

Podnětem každého pojevu a pomníku lidstva byl diktát žiznivé touhy dobrati se bezpečných jistot.

Tendenční obsah uměleckého díla jest přiznání života a jeho projevu. Jednotlivá stylová období různí se od sebe ve způsobu ovládnutí a vyrovnání tohoto dualismu nebo v různých způsobech vymanění se z pout jednoho či druhého.

(Příklady.) Typicky vyhraněný Egyptský názor ve svém umění přiznával život a jeho hmotné jsoucno. Egypťan eliminoval všechn projev, omezoval změnu a časovou relativnost; balsamoval život a tak jaksi přímo dosahoval věčného života. Život byl mu přípravou k jeho zachování. Gotika jako výraz askese vezdejšího života a zničení tělesné substance odvádí jsoucno z tohoto slzavého údolí v život záhrobní. Egypťan žil život věčný ochraně tělesné substance proti všem změnám, vyzbrojením ztrnulostí a zakletím v nehybno. Gotik zapřel tělesnost, umřel pro vezdejší svět, aby mohl žít v bohu. Egypt neznal jistoty mimo jsoucna. Poznal, že každá změna je původem stejná se změnou největší, smrtí, která ničí všelikou formu života a proto všechno své úsilí soustřeďuje v překonání zániku. Pyramida jako výraz největší stability a statiky není jen bezprostředním výtvarným projevem této snahy, ale i prostředkem, sloužícím víře v nesmrtelnost; není jen pomníkem, ale i štítem, nastaveným proti přívalu ničivých změn.

(Jednička stylová. Její funkce.) Takový hotový názor, jako jest Egypťanův nebo člověka gotického, v umění se projevuje slohovým citěním. Každé jednotlivé slohové citění má svůj vlastní určitý tvar, který lze zváti jeho stylovým prvkem a může býti hmotně naznačován plošným nebo objemovým diagramem. Tento prvek stane se znakem celkového

stylového cítění, jakmile ho jest upotřebeno, jakmile se ocitne ve funkci. Funkcí pak rozumíme poměr, v němž se nachází jeden tvar nebo jednoduchá složenina tvarů zvaných stylovou jedničkou k ostatnímu jej obepínajícímu okolí: čili, zda tento základní tvar jako jedinec vůči vnějšku má tendenci výbojné aktivity nebo passivity, uzavřenosti a soudržnosti. Tento základní tvar stává se výrazem mé duševní dispozice, stotožňuje se s mou vnitřní polaritou a je zastupcem mého já proti okolnímu světu. Psychický výraz tohoto styku a objímání či toto určité dramatické dění jest rovnocným výrazem mého duševního napjetí.

★

(Forma má schopnost vyjádřiti stavy statické a dynamické.) Těleso v konečné své podobě jest v klidu. Svou prostorovou hodnotou však je projevem pohybu třeba jen myšleného jako uskutečněný pohyb od bodu k linii, k ploše a k trojdimensionálnímu objemu. Dle toho každé těleso (a tvar) je památkou pohybu a v naší percepci znovu prožíváme jeho kreační pochod, znovu jej tvoříme. V umění výtvarném rázu statického znázorněná nějaká forma omezovala by se na význam ztrnulého a dokonaného pohybu. Život však jako proud a dění byl by vůbec vyloučen z každé výtvarné činnosti. Jestliže výtvarník chce v díle, t. j. v bezčasovém útvaru nemajícím možnosti vývinu a změny, znázorniti a symbolisovati plný život, musí ve svém díle formu substantielní nutně odlišiti od toho, co zoveme vlastním pohybem. Dle tohoto předpokladu záleží v uměleckém díle na tendenci, jaký výraz dostane určitá forma: zda symbolisuje mně ztrnulý stav nebo dění, tedy přenešeně do životního skutečna pouhou formu substantielní či její funkci t. j. pohyb, těleso, tvořící pohyb, život, jenž plodí nový život.

Zmizí-li se stavby, sochy nebo malby symbol duševního stavu v ně skrytý a působící, jenž nese výraz naší citové gravitace, když nečteme v díle jasnou odpověď na otázky, co jsme a kam jdeme — dílo rozpadá se na pouhou materii a mechanismus. V tvoření jest nutná citová a obrazová transubstanciace materiálu, hmoty, quantity, objemu, prostorosti atd. Jestliže tvary v uměleckém díle na nás mocněji působí než v přírodě, je to tím,



Indická socha z Musea Folkwang v Hagenu.

že tvary v přírodě nevyjadřují pouze naše city, ale podléhají předmětným a účelným předpokladům nebo jsou s nimi v rozporu.

(Celkový ráz umění egyptského a gotického.) Je-li tendencí egyptského tvůrce ze staré říše vyjádřiti v díle klidný stav, forma zůstává omezena na záznam něja-

kého objemu. Jest to těleso a nic více. Nastane-li však potřeba znázorniti hmotu i její funkci současně, musíme přesně rozlišovati v celkovém útvaru oba prvky. Ačkoliv v sochařství a stavitelství mohou se oba značiti stejným materiálem, hmotou, jedna její část jest stělesněním pouhé substanciální podoby a jedna část stává se výrazem funkční tendence. Tím nastává teprve v architektuře a výtvarnictví vůbec dělení hmoty na podporu, oporu a břemeno. U původních Egypťanů v době pyramid a staré říše tohoto dělení není, jako stejně schází v konečném útvaru gotických katedrál, kde břemeno zmizí, hmota se ztrácí, objemnost ruší a nastává tendence pohybu ničím nerušeného a unikajícího v nekonečno. Tělesnost je popírána, objem redukován na nejmenší možnou veličinu, na bod a linii; i plocha se ruší, poněvadž je již na cestě k tělesnosti ve smyslu pohybu od bodu k trojdimensionálnímu objemu. Vnitřek katedrály je protáhlý prostor, tvořený řadou hranatých sloupů, ubíhající a ztrácející se v hloubce. Pohyb ploch nepřichází v gotické tendenci, poněvadž by neodpovídal tendenci netělesnosti, naopak by se jím zvyšovala tělesnost, se všech stran makavě patrná. S pohybem ploch setkáme se teprve v baroku, v umění indického a čínském. Ráz umění egyptského a gotického, díváme-li se na ně z předpokladu dramatickosti antického, indického a hlavně barokního umění, bude se nutně jeviti prázdným, fádním a jednotvárným. Tyto vlastnosti však jsou jen relativní vůči jiným stylovým tendencím a jsou naopak nutny v neuprosné cestě za abstrakcí hmoty nebo funkce. Egypt akcentuje hmotu, tíhu, ale současně plastiku tělesa stahuje a zrušuje na dvojdimensiálnost, na plochu, aby zvýšil dojem klidu. Pohled na pyramidu a pylon, jak již Riegl poznamenává, není myslitelný přes roh. Pyramida zůstává tělesem, jehož vlastní akcí je plocha. Její hrot není vý-



Zlomek náhrobní stěny. Egyptský relief.
Nové Museum v Berlíně.

sledkem pohybu hran vzhůru v abstraktní bod jak jest tomu u gotických věží, ale je výrazem centrální uzavřenosti, stáhnutí a svázání ploch v jeden středový uzel. Gotika ruší tělesnost, bortí plochu v úhel, v hranu, tedy v linii. U gotiky a Egyptu nerozeznává se břemene proti podpoře; nanejvýše lze viděti obě v jednom. Tím lze označiti gotiku jako podporu bez břemene, Egypt břímě bez podpory.

(Charakter antického umění.) Antický duch, vzdálený oběma předešlým cítěním, neumrtvuje žádné stránky života. Dociluje ladné harmonie mezi hmotou a pohybem, buduje přechody, vyrovnává v úměrnost a tím dává každé stránce její vlastní místo a jakost. Vykoupení neděje se za cenu utíkání ze života v askesi. Antika dociluje rovnováhy tím, že hledá pevnou osu vychýlení, náhodnou kolisi uzavírá v pravidelnost a soustavnost. Tímto způsobem docílená jistota má zdání větší stability a statiky než přímo daná v egyptském slohu.

Antika tendenci pohybu včleňuje v podporu. Funkce pohybu však není čistá, neboť již zatížena je vlastním materiálem, hmotou a tíhou. I vyrovnává toto množství tíhy stejným množstvím pohybu v břemeni. Sloupy kaneluje a tím zvyšuje jejich vznosnou tendenci; na ně nestaví břemene v podobě rovné plochy jako v pozdních chrámech egyptských, ale zdvihá hmotu střechovitě a uvádí tím dvě plochy v pohyb proti sobě. Pozdní antika, Řím a pozdější vrcholná díla klasicismu i začátky baroku jsou pokračováním celkové tendence antického ducha, ovšem v násobených prostředcích, avšak za stejné nutnosti dosažení výsledné harmonie.

(Barok vystupňováním charakteru antiky.) V baroku kolise a vážení dvou proti sobě ležících veličin dostává ráz boje a často tento zápas stává se sám o sobě konečným účelem a zapomíná na výsledné usmíření a uklidnění. Genius doby nechce se více spokojit s malou jistotou a malým vyrovnáním. Cíl se zvětšuje a zvyšuje a posouvá za nedohledné překážky. Jistota dosažení jeho není napřed dána, pouze zbývá palčivá nutnost znovu ji získati a podniknout o ni zápas, to jest: požadavek antického cí-



Tamo, čínská soška z Mus. Guimet v Paříži.

tění zůstává. Pessimismus a nevěra ve včerejší skrovnou jistotu žene odvahu k tomu, aby docíleno bylo ztracené rovnováhy novým stavěním hodnot a novým mučivým zápasem o spoutání protiv v celek. Barok zvyšuje látku života a jeho projevu, a tak v celku blíží se šířkou i vzhledem skutečnému životu. V tomto styku s empirickým životem jest jeho podmaňující působnost, zároveň však nebezpečí. Barokní výtvor oproti jiným stylovým výtvorům jest jen potud uměleckým dílem, pokud dovedl v sobě usmířit všechny protiklady v klidný a harmonický celek. Tehdy poskytuje takové dílo zvýšený požitek, větší, než může poskytnouti antické. Jinak však, jestliže jeho složky jsou v chaotickém varu a zápolení, barokní dílo vůči každému i průměrnému dílu jiných stylových předpokladů stává se nejtrapnějším dokumentem lidské práce. Neboť odmyslíme-li si harmonii a konečný klid u podobného díla, zbývá hmota ve své plné těžkosti a nahé materielnosti, projev a funkce pohybu v tísnivé vázanosti a zápas sám skýtá bezúčinnost a marnost tak jako skutečný proud života.

(Naše dědictví po baroku.) Charakter baroku časově nám tak blízký jest příčinou zrození zvláštního druhu vytváření, jaký se nevyskytoval v žádné době jiných stylových předpokladů, a který v Německu obecně zovou kyč. Tento název užívá se na označení nediletantských prací, které s vlastní povahou umění nemají nic společného. Jsou to kopie skutečna, výkroj a moment, zrcadlo náhodného života, jež odůvodňuje své oprávnění poukazem na existenci mimo sebe. Oproti tomu z jiných stylových dob vyplývá zisk, že i laik zůstává formově při jakémkoliv námětu v celkovém stylovém chápání. V takových dobách i pouhé šablonovité výrobky, jaké poskytuje na př. japonský průmysl, nesníží se nikdy na nechutné opisy skutečna; neboť všeobecně daná formová vůle chrání od pouhého napodobení vnějšku. Ještě v době barokní i pozdějšího rokoka produkční úroveň přináležela všeobecné tendenci; v nynější době však, kdy smysl umění nahrazen byl poukazem na vnější skutečno, zbývá jediné cesta velkých intuitivních tvůrců, Cézanna, Muncha, Picassa, Henri Rousseaua a Rodina, kteří citem znovu váží každou formu, naslouchají svému vnitřnímu chtění, aby opět povznesli umění z pouhé vnější skutečnosti ve skutečno vnitřní. Budovatelé chrámů se as nestanou, jsou však jedinými umělci své doby. V přítomné době nějaké chtění stylu jest nemožné a vždy bude podezřelé a laciné, poněvadž z nekoncentrovanosti doby musí se zvrhnout ve stylisování a archaické napodobování. Vlastní tvoření bude spočívat v tom, že tvůrce citem a intuicí znova určí a vybere formu

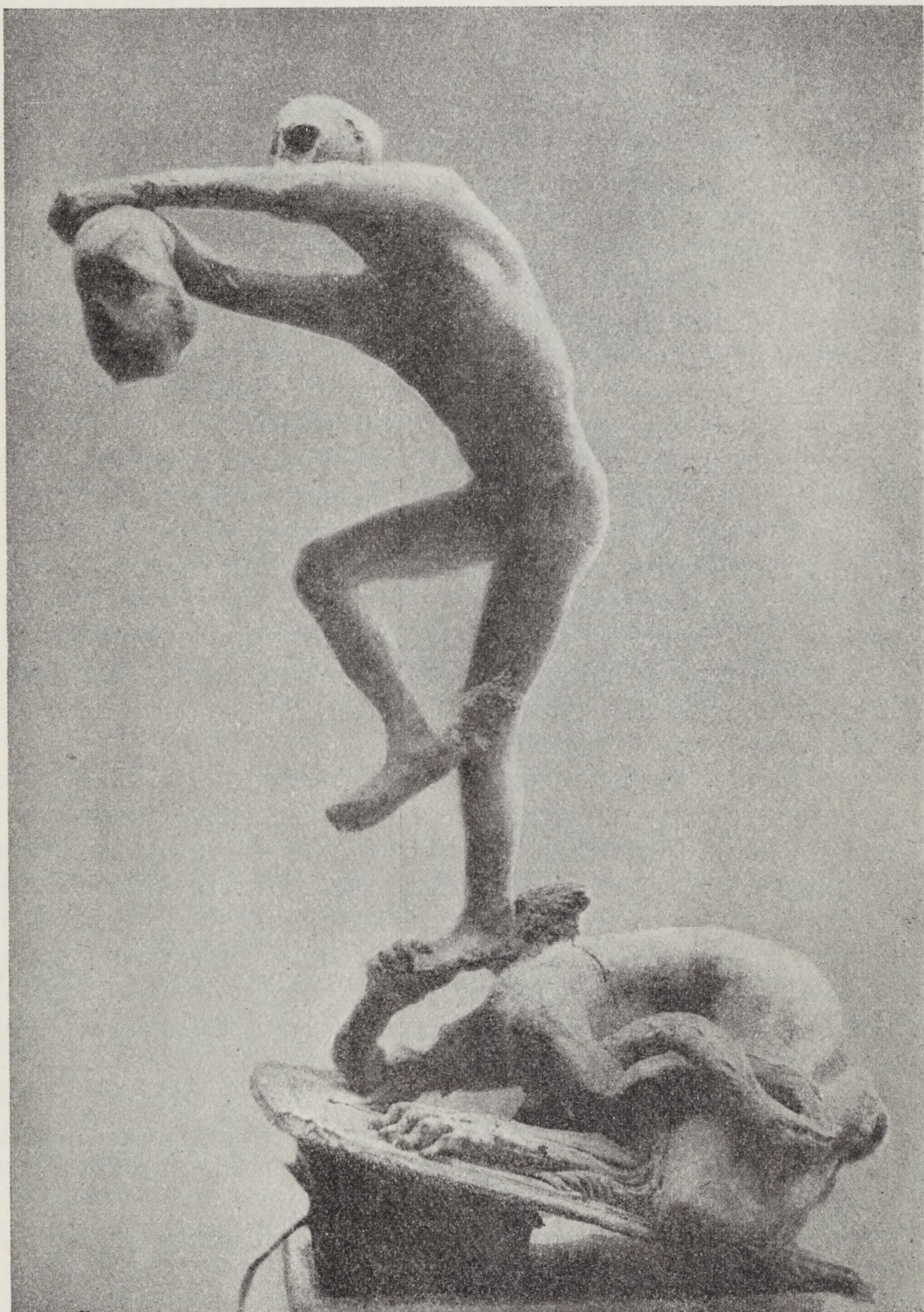


Dřevěná soška z ostrovů
tichomořských.

adekvátní jeho tvůrčímu popudu. Na místo všeobecného citu k určité formě nastupuje individuální formová citlivost. Jistota formová nebude však tolik spolehlivá jako v dobách kulturních epoch a stačí většinou na zlomek a detail; celek stavby bude přesahovati danou sílu. Dnešní romantické chtění stylu rovnocenného egyptskému, gotickému, antice a jiným musí zůstatí planým.

V době vzniku baroku každý toužil při práci po podobnosti antice. Avšak onen zápas a úsilí dosáhnouti tohoto ideálu dalo bezprostřední výraz tomuto chtění a zanechalo stopy v díle. Proto též barok svým zjevem bude tak živě po-
ciťován v pessimistických dobách, v dobách hledání nových jistot. Po této stránce je barok blízký i dnešku. Barok ve svém zjevu je předně kritikou vlastního chtění a námahy státi se znovu antickým člověkem. Místo cíle vidíme stále jen cestu, která vedením je pochybená a nesměřuje přímo ke kýženému výsledku. Resultát nepůsobí ve smyslu antickém, poněvadž cíl jest příliš vzdálen a jen násilím dosažitelný. Dílo ponese vždy stopy tíhy, útrap, únavy a ran. I nejlepší bude výrazem gigantické vůle na místo antické blaženosti.

(E g y p t.) Rozdělíme-li všechno umění dle tendence klidu a pohybu na dynamické



A. Rodin

Perseus.

a statické, vidíme Egypt a gotiku jako poly, mezi nimiž jsou ostatní slohové útvary jako složeniny a obměny.

Prvotní životní tendence, víra a názor starého Egyptu byly pod direktivou prodloužení život za hranici smrti tím, že se dění a projev života redukuje na ztrnulost a klid, že se vše měnivé zakleje v nesmrtelné a tak časový běh annulluje v trvání.

Hmotnost egyptského slohu je tudíž výrazem života, tělesnosti a jsoucna. Rozložíme-li svět na subjekt a objekt, čím dále tím více trvá mé já a objekty kolem se mění. Jestliže Egypt vymýšlí dění, avšak nezapírá své substance, těla, svého já, naopak proti změnám je hledí uchovat, jeví se s této stránky jako nejsubjektivnější umění. Holduje kultu subjektu. Utvrzován jest v tom vírou, že část duše zůstane na zemi a volně se pohybuje, když tělo zachová se neporušené. Z téže příčiny hlavy na sochách a obrazy na sargofazích vykazují neobyčejnou zpodobovací věrnost. Ostatek těla jest již zabstrahován v nehybnou balvanovitou posu; symetrický rozvrh a statická ztuhlost blíží se v celku anorganickému vzezření. Nejstarší egyptské sochy jsou proti sochám ze střední říše ještě věrnou reprodukcí vnější podoby a nejen hlava, ale i celek jest otiskem skutečna. Požadavek věrnosti podoby rozšířen je na celou sochu. Teprve později požadavek klidu, ucelenosti, kompaktnosti a uzavřenosti v nejjednodušší tvary tak, jak se bez ohledu mohl projevit v architektuře a zvláště v pyramidě, přechází rovněž na zobrazení lidského těla. Veškerá expansivnost, lehkost a mnohost organismu změní se v soudržnost, těžkost a klidnou jistotu pevnosti. Jestliže egyptské sochy zůstaly oblé, objemové s kulatou plastikou a nešly za svým ideálním předpokladem jako při pyramidě rušit plastiku v plochu, nemohly tak učinit z důvodu, že by se jednak socha blížila reliéfu, což by znamenalo popření tělesnosti, a jednak přespřílišná plošnost nevyhovovala by jejich touze zachováti tělesnou substanci v její pravdivé podobě. Egypt nevykazuje přechodu od plné plastičnosti k plochému reliéfu. Reliéf jen málo vypuklý ve smyslu antiky nebo baroku byl by popřením celkové jejich tendence a názoru. Jejich reliéf není již dílem samostatným patřícím ke skulpturní činnosti; stává se částí architektury, částí stěny, akcentuje plochu a ve své technice omezuje se na vyrytí objemových kontur a řazení ploch.

V sochařství plnost plastiky je zachována, avšak každý projev jest odstraněn, to jest massy jsou drženy v symetrické rovnováze, pohyb ustrnul v jednosměrnou uzavřenost, hloubení jakož i vyčnělost není připuštěna; akcentuje se celistvost a jednoduchost obrysu, klid a hmotnost celku se zdůrazňuje tím, že kontrast světla a stínu se úmyslně zamezuje: místa, kde by se mohl uplatnit, každá hlubší mezera, zářez a prohlubeň jest urovnána plošným přechodem. V reliéfu, jakož i malbě jednotlivá forma ukládá se zvlášť do plochy a objem zobrazeného uspořádán je tak, aby více odpovídal plošnému znázornění: profil obličeje, en face trupu a opět profil nohou. Zobrazí-li Egypťan záda z en face, nasadí ruku, která je těmito zády kryta, na rameno ruky druhé, neboť i pomyšlení, že za plastikou zad jest ještě těleso ruky, by mu kazilo požadavek plochy. Patrná monumentalita egyptských staveb, chrámů a pyramid je dána bezprostředně předpokladem tělesnosti a tíhy a nemusí býti dodatečně docilována. Její samozřejmost je stejně zjevna u buddhistických staveb v Indii.

Ve střední říši v druhém rozkvětu egyptské kultury hrobky jsou na místo pyramid těsány do skály. Základem hrobu jest hotová massa skály a pouze vchod jest vyznačován. Těžkost a stabilita skály jest surogátem za centrálně budovanou hmotu pyramidy a těmito vlastnostmi odpovídá jejich cítění. Ze stejných příčin budovány jsou do skály jeskynní

chrámy v Indii, zvané Vihâras. Vchod do egyptského chrámu jest pouhý otvor. Poněvadž akcentováním vchodu nastalo by dělení hmoty v podporu a břemeno, nestavějí do fasády portálu, nýbrž stlačují jej na podružnou složku stavby. Po obou stranách vchodu stojí pylony, které bez dělení na podporu a břemeno zůstávají v prostřed nespojeny a tím samostatnými veličinami.

Pylony jako chrámová fasáda jeví se na venek klidnou plochou, ničím nebortěnou a nehlobenou, bez výstupků a nik; tak již z venku poukazují na neprostorovost interieuru. Volného prostoru v chrámě není. Vnitřek je naplněn těsnými řadami mohutných sloupů, které prostor nebudují a současně znemožňují volný výhled. Takový sloup v podstatě nese, poněvadž jeho vlastní břemeno k jeho nosné schopnosti jest bez poměru a prostor neotvírá. Zůstává sám v sobě břemenem, uplatňuje se svou tíhou, rozměrností a tak dovoluje, aby se chodilo pouze kol jeho objemu.

Takové pojmání prostoru a vlastně úplné jeho zničení odpovídá jasně egyptskému požadavku klidu a stability. Neboť prostor jako určité chránítka a oděv nebo rozpietí a rozšíření našeho já odpovídá na jedné straně expansi naší energie, na druhé tendenci stáhnutí, soudržnosti a klidu. Jako konečný útvar a vlastní smysl architektury v postupu při určité vývojové směrnicí dostává svou podobu, až když už dávno tektonické prvky jsou utříděny a ujasněny. Přichází obyčejně na konec.

Půdorys každé stylové stavby jest přenešená tendence a rovinný výraz tektonického charakteru a jest tedy shodný s fasádou a s tělesným celkem stavby. Do nekonečna ubíhající loď gotického chrámu, ničím nepřerývaná a ztrácející se v zářivých pruzích světla, řinoucím se z potáhlých oken, jest úměrna tendenci celé stavby, její tektonické masse, její vysoké fasádě s věžemi s plynulým pohybem vzhůru, unikajícím v nekonečno. Egypťan naproti tomu nepřipouští pohyb a tím též prostorovost. Vznik prostorovosti zničí přeplněním interieuru massivními sloupy, rozhled a rozpietí prostoru zamezuje tmou. Nějakého osvětlení světlíkem, okny v egyptských chrámech nebylo. Osvětlení interieuru, jeho umístění, intensitu a způsob vrhání světelného proudu, jako vydatný činitel v utřídování a ozřejmování stavební massy, Egypťan úmyslně z architektury odstranil. Půdorys egyptských staveb nevykazuje se bohatou členitostí, podobá se pouhé souměrné arabesce a ploše stejnoměrně vyplněné ornamentem.

Poznenáhlu v době nové říše a v době saitské přikloňuje se všeobecné cítění na stranu plného životního dění. Původní tendence vymírá. Egypťan saitské doby zapomíná na předpoklady staršího cítění, plný život dobývá si opět svého práva a názor se zlidštuje. Neporozumění a imitování starých památek nese pečeť akademismu. Vnitřní rozvrat a později vliv cizí, hlavně hellenský, posiluje novou tendenci, takže tato se i v akademických pracích proklube. Chrámy nemají vysloveného rázu starých chrámů, ani dosud jasnosti rozlišení v břemena a podpory, jsou v dojmu k řeckým těžké a nemotorné. Sochy vyšínají svou symetrií, postoj a posun stává se životnějším. Stále však zůstává patrným východisko, uchovává se tíha, tělesnost a plošnost. Relief bohatne množstvím linií a lidské tělo ztrácí stabilitu postoje. Na místo horizontálního kladení v ploše vedle sebe hloubí se prostor vertikálním řaděním objektů nad sebe, linie dostává prudkost obratu a překrojení; přeplněnost jest tak bohatá, že vzniká na ploše určitá vibrace ploch a linií. Klid plochy starého reliefu jest ztracen. Stín hlásí se o své právo, a ač jest dosud vázán na plochu, uplatňuje se neostrotí linie a šrafováním. Typickým příkladem takového reliefu jest fragment z musea v Kairu „Tanečnice“ z pozdní doby nové říše.

(Řekové a Řím.) Nové chtění zůstává přes svou intenzitu na předpokladech starého vytváření a tím v určitém kompromisu. Poněvadž se nemůže osvobodit a zapřít svůj původ nevykvetete ve zralý útvar. Tvůrce nestačí již na nové řešení a musí je přenechat Řekům, volným a nespoutaným tísnivým vzorem minulých památek, nenechávajícím novému cítní vyjít ze svého okruhu. A tak tento úkol, nezapíratí ničeho ze života, vyrovnávají oba základní prvky života v jednotu a soulad přejímají na sebe Řekové, dědici egyptské kultury, lidé vyrovnání, neasketičtí, uzavírající život v harmonii.

Řím jako bezprostřední pokračovatel a dovršitel hellenské kultury vyvíjí původní ideu v tendenci nespoutaného pohybu, pýchy a jistotu moci. Nápadně shoduje se s pozdějším barokem. Je-li však barok výrazem zápasu a úsilí, barok starého Říma stělesňuje okázalé zmáhání tíhy, triumfální jistotu vznosu a nadbytek energie. Tendence výšky nabývá vrchu. Základnou dorské úměrnosti jest stále šířka; v Římě vychází se již z dané výšky a všechny ostatní proporce se z ní vyvozují.

Plná, krásná a povlovná oblost plastičnosti, jak se jeví na příkl. na reliefu ze Selinuntu, tak typická pro hellenské cítní, mění se ve vyčnělost a hluboké borcení: stín zařezává se mocněji do záhybů a děr. Pohybem a s ním dostavujícím se přímým kloubením plastičnosti a prostoru ruší obrysovou celistvost, oblost a objemovou kompaktnost; nová krása spočívá v násobení těžké hmotné massy, plné hlubokých, temných brazd a zářivých, vibrujících světél. Prostor se šíří, klene a centralisuje. Světlo se řine přímo s hora a rozlévá se stejnoměrně, akcentujíc celek prostoru.

Proti tomuto tak hrdému útvaru lidského ducha nastává náhlý zvrat novým životním názorem, naprosto protichůdným a reakčním cítní starého Říma.

(Křesťanství.) Křesťanství hlásá passivitu, odevzdanost, apatičnost a trpělivost vůči všem změnám a spoléhání se na moc mimo své já. Z reakce proti umění římského imperia berou se hotové formové prvky tomuto cítní nejbližší; tedy ne z Řecka, nýbrž hlavně z Alexandrie, z místa posledního živého styku se starým Egyptem a diletantsky se napodobí. Tendencí toto nové chtění je úplně protichůdné římskému. Tíha, ztrnulost, klid a s tím spojená tělesnost a monumentalita jsou všeobecnými vlastnostmi nového umění. Původní křesťanství v podobě starokřesťanské znova je vyznáním nové askese v životním projevu. Křesťan překládá smysl života za hranici smrti do říše blaženého klidu, věčného trvání a chce již vezdejší život přizpůsobiti životu posmrtného klidu a odevzdanosti za cenu askese, odloučenosti a utrpení. Křtem umírá se pro pozemský život.

Původní starokřesťanské, byzantské a počáteční románské stavby svou těžkostí, stabilitou, mohutností a celkovým klidem podobají se zběžným vzezřením opět stavbám starého Egyptu. Nestělesňují však jako Egypt ideu akcentování jsoucna, tělesné substance a zachování a uchránění její vůči všem změnám, nýbrž jejich objemnost, velikost a statický ráz je symbolem blaženého, ničím nerušeného nebeského klidu, přenešeného již do vezdejšího skutečna. Tato původní dispoice se postupem mění a přibírá na sebe jinou tvářnost, zachovávajíc však prvopočáteční směr. Tak již pozdější Byzanc není pouze výrazem naprosté ztrnulosti a pasivního klidu.

V době románské a v jejím pokračování a přeměně v gotiku nestačí pouze oddati se apaticky v životě pozemském radostem posmrtného života, utéci z nástrah v poustevnickou bezpečnost a vyhnouti se všem svodům pozemským; nový názor káže myšlením i skutky zasloužiti si vykoupení a blaženosti posmrtného života, tedy činností dobýt si nebeského klidu. Z poustevnické odloučenosti vchází se v plný proud života a zápasí se

o příští vykoupení třeba s mečem v ruce. Myšlenka na smrt mění se v představu posledního soudu, kde každý bude se museti prokázati svými zásluhami o život nebeský. Smrt stala se znova přechodem v nebeský klid a odpočinek, aneb při nedostatečném průkazu nebo zakopané hřivně odchodem v místa hrůzných změn, nekonečného utrpení a větších strastí než byly v životě pozemském, tedy konečném. Gotik nalézal jistotu jedině v nekonečně vzdáleném bohu. Svět a jsoucno bylo mu pouze odleskem a nepatrnou částí velkého tvůrce. Fysické já jest mu zbytečné a snad rušivou přítěží a pouze jeho duševní essence má význam, pokud směřuje opět ke svému tvůrci a s ním opět splývá. Křesťansky nazírat znamenalo povznést se k bohu, zničiti své fysické já, splynouti s tvůrcem vtěleným ve všech věcech, tedy subjektivovati své subjektivní jsoucno zanikáním se všemírem. S tohoto stanoviska gotika jest neobjektivnějším uměním

Této všeobecné tendenci v budování stavby odpovídá její výraz nerušeného proudu vzhůru, netělesnosti a zrušení břemene a těžkosti. Chrámová klenba jest splynutím dvou tenkých, hranatě profilovaných podpor. Prostor neuzavře se plochou jako v basilice aneb není tvořen kontrastem vzdáleného s blízkým, nýbrž se jednosměrně rozšiřuje a uniká v nekonečnou dál. Každý objem, každá plocha redukuje se na linii a pohyb prostoru zvyšuje se pruhovitými proudy světla táhlých a vysokých oken. Účinnost světla přichází k platnosti. Smysl a užití světla přichází ke své výlučné platnosti ve stylech s tendencí dění a pohybu, neboť pohyb jest inhaerencí světla. Tak můžeme jeho vznikání sledovati od matných začátků od Raffaela a Leonarda da Vinci přes Tiziana, Carravagia, Tintoretta, Greca, Elsheimera k Rembrandtovi k jeho výlučné vládě. Jeho stále větší uplatňování lze viděti od počátků antiky k starému Římu a pompejanským malbám. Jeho náhlý zánik a další vývoj v umění starokřesťanském jest důsledkem nové tendence passivity a askese životního dění. S rostoucí tendencí pohybu v Egyptě a v čínském umění hlásí se matně ke svému projevu, avšak jeho růst zůstává vázán jako v umění románském na linii, plochu, ton a valeur, na prostředky původu relace hmotné substance.

Světlo v gotickém negování tělesnosti má svůj zvláštní charakter. Tak na př. i v kresbách zůstává stále vězeti v linii, která nemá již obrysové funkce plošného záznamu objemů. Hustým pruhováním ruší plošnost a hloubí prostor od linie k linii, od hrany ke hraně. Stačí porovnat rytiny a kresby z doby gotické i pozdního gotika Dürera s japonskou kresbou anebo připomenouti si, jak světlo přichází k docela jinému vzezření u Tintoretta a Holanďanů, kde vázáno jest oblou tělesností, přiměřenou baroknímu cítění.

Tendence pohybu, lehkosti a netělesnosti, již je gotika prostoupena, rodila se ponenáhlu z byzantských a hlavně románských útvarů, gotickému duchu v podstatě cizích a protismyslných. V tomto přerodu znova se opakovala kompromisnost a zvláštní podivnost podobná egyptskému umění z nové říše a Saitské doby. Románský sloh ve svých nejkrásnějších zjevech není vyvrcholením původní direktivy starokřesťanského umění, ale postupným zdokonačováním nové idee. Rotunda, jako základní prostorový prvek, úměrný, klidně spočívající a v pohybu centrálně uzavřený, mění se ponenáhlu a roste do šířky a hloubky pouhým přiřazením a množním půdorysně a výškově. Věž stále zůstává centrální výškou a vlastně jest kontrastem šířkové base. Později teprve věž přiřaduje se po straně k chrámové lodi, třeba jen vzadu, až na konec přejímá funkci fasády a tak stává se vlastním nositelem tendence gotické stavby, neboť v ní projeví se pohyb nevázaně. Tenkost podpory, vyčnělost žebroví na úkor stěny, hloubenost vchodu jsou dalšími známkami vývoje. Tělesnost hmoty se ruší, takže kamenná fasáda rozhlodá se ciselováním v jemnou krajku.

Plocha se poruší a změní v okno. V počátku v byzantských a románských stavbách plocha jako nutná veličina stavby a výrazu klidu byla dlouho přísně zachovávána. Když se ocitla s novou tendencí pohybu v konfliktu, rozhodli se raději uchováti plochu jako součást celku a raději rozseli po ní množství reliéfních drobných tvarů a tím způsobem rušili její ztrnulost, zároveň ji zachovávali. Přeplněná výzdoba zůstává uložena v ploše a jest drobné plastičnosti, takže pak vzniká nepoměr mezi plastikou povrchu a plastikou celku. Nutnosti plochu zachováti, avšak při tom ji pohybem zvlniti odpovídala bezprostředně mosaika a snad více než reliéfní výzdoba. Neboť barevné sklo mosaiky nevyniká z plochy a má nad to určitý sklon ku světlu. Ton barvy chce již se státi světlem. Toto však zůstává vězet v materiálu a tak pouze materiálně zvyšuje lesk, vibraci, zářivost a hloubku tónu. Když se konečně v gotice zruší plocha stěny prolomením v okno, mosaika stane se průsvitnou mosaikou a tak změní se v barevné okno, jímž proudí světlo. Sklenná plocha mosaikové kostky a stejně barevné sklo v oknech je stále vázáno na přísnou hranici a plochu, takže principu čistého světla nebo barvy zůstane vzdálena. Její vlastní možnost zůstane v liniové a plošné konstrukci. V gotice se zničením stěny smysl pro mosaiku umírá, a i když se k ní sáhne, jako na př. na chrámě sv. Víta v Praze, vytlačuje se z jejího vlastního místa působivosti, z interieuru na fasádu.

Podobným pochodem jako architektura postupuje i sochařství. Všeobecné úsilí směřuje za odhmotněním tělesnosti a zvýšením pohybu. Plnost a oblá plastičnost reliéfu soch v Arles redukuje se na plošnost. Liniový traktament jest bez širokých zářezů, hrany jsou ostré a uložené ostřím v ploše. Tympanon z Autunu, Vézelay neb sochy z Moissacu v liniovém traktování shodují se očividně s formovým chápáním a vytvářením soch čínských a japonských. Z takových úkazů bylo by mylně souditi na vzájemné vlivy. Ačkoliv vlivy ve vývoji různých umění nedají se popírati, je vždy nebezpečno z tvarové podobnosti souditi na pouhé vnější přejímání. Určité výtvarné chtění, založené na obdobném předpokladu na různých místech a v různém čase může, ba musí vésti k stejným resultátům.

Pohyb v sochách školy languedocské zůstává spoután v plošnou funkci a tak materiálně vázán na vnější formu figury, na neklidný postoj, rozpietí rukou a skřížení nohou, jako lze viděti na sochách svatých Apoštolů v toulousském museu. Teprve v sochách hlavního portálu chartreského ruší se plošnost v linii, v hranu tím, že zbortí se plocha v úhlu vrcholem ven nebo dovnitř. Světlu se tím poskytne působivějšího uplatnění, možnost pohybu se bezprostředně zvýší, výškové proporce převládnu a pohyb se uvede pod dominantu vertikálního směru. Tak pohyb soch školy languedocské s jejími centry v Toulousu a Moissacu změní se v chartreské v pohyb vnitřní. Za stejným ideálem produševnění, stáhnutí a utajení funkce pohybu pod zdánlivě mrtvým povrchem šel též ve vlastním vývoji Michelangelo. Od soch náhrobku Medicejského k posledním pracím až k pietě v Palazzo Rondanini pohyb neulpívá na předměte materiálně, není nepřímě značen a násilně vtělován jednotlivým částem, nýbrž je úměrně stáhnut pod jednosměrnou dominantu a tak z povrchu dostává se do podstaty formové. Rembrandt vyvíjí se v podobném smyslu jako Michelangelo: dociluje největšího pohybu a duševního vzruchu při klidném, až hieratickém vzezření objektu. Toto jest podstatná část onoho zázraku a kouzla, jímž působí jeho poslední díla.

(In die.) Obdobným kouzlem působí buddhistické umění ovšem svou vnitřní povahou. Tento stylový útvar, odlišný ode vší produkce lidstva, plný nevyzpytatelných krás a hluboké nádhery, vznikal na různých místech v různých počátečních podobách, až vystoupením

Buddhovým našel svůj nejzhuštěnější a zároveň nejlidštější výraz. Buddha v touze osvoboditi se ode všeho pomíjejícího, odvrátí se ode vší marnosti a pod stromem poznání, kde jest mu znova podstoupiti zápas proti všemu světskému pokušení, vychází z boje vítězem a hlásá vykoupení. Nezapře ničeho ze života, pouze jako individuum odolává všem svodům odevzdaností, klidem a potlačení všech vášní a tak život překonává. Zobrazení „Pokušení Buddhovo“ zlým démonem vášní stane se viditelným znamením a symbolem onoho vykoupení tak, jako jest pro křesťanství na kříž povýšený Kristus, vykupující lidstvo svým utrpením ze světa strastí a bídy. Tendence tohoto vykoupení přenáší se do výtvarného umění a vtiskuje mu svým hlubokým smyslem výraz vítězného, povýšeného a blaženého duševního napětí. A opět již v náhrobku v stůpě, v pomníku s ostatky Buddhovými projeví se zárodek tvářnosti pozdějšího tak složitého stylu. Stůpa v budování stavební massy jest v základě široký a nízký podstavec s bezprostředně na něj kladenou polokoulí. Podpora jest tedy nízká, nemá tedy svého vlastního vznosného účelu, pohyb jest jí vzat a přetvořen v stabilitu. Vzednutí polokoule, její vzletný pohyb kontrastem klidného podstavce se znásobí, takže funkce pohybu uplatňuje se pouze v břemeni. Původní architektura konečným výsledkem a závěrem blíží se egyptské a starší románské; složkami a způsobem docílení stejného klidného vzezření však jest jim vzdálena. Vznos vzhůru a možnost pohybu a kyvu bývá umisťována pouze v břemeni, jehož bohatost a rozpoutanost tvarová spočívá na širokém, nízkém a rozložitém podstavci, který nepřipustí pochybnosti o jistotě vzrůstání, nesení břemene, o jistotě konečné symetrie, stability a klidu.

Pyramida zde jakožto brímě dostává za podporu solidní nosný základ, přesvědčující, že unese sebe větší tíhu na ni navršenou. Tento mohutný základ výškově je vždy v nepoměru k výšce pyramidy, takže z této protikladové tendence břemene a podpory vzniká vnější dojemová podobnost s barokní architekturou. Tato podobnost není však výsledkem krajní rozpoutanosti kontrastu břemene a podpory akčně proti sobě ve smyslu barokního předpokladu, kde vzedmutá tendence vertikály jest zatížena a tlačena širokou horizontálou, nýbrž zůstává výhradně ve všeobecné podobnosti protikladu břemene a podpory. Neboť krajní kontrast břemene a podpory u indických staveb spočívá v záměně: do vlastního místa funkce pohybu dává se výraz statický a do místa výrazu klidu dává se funkce pohybu. Šířka, solidnost a rozložitost podstavce nenechá tušiti, jak tomu jest v baroku, na možnost zápasu a vzpírání, ale svou nosnou mohutností poskytuje výraz setrvačné klidnosti a jistoty: nesení těžkého břemene pohybem rozpoutaného a vršeného na něj do nekonečné výše.

V soše a reliefu akcentován jest především objem a hloubení. Členitost povrchová jest však vždy v nepoměru s členitostí celku. Ostré zářezy, drobná, filigránská plastika povrchu jest držena celkovou stavbou a statickým výrazem hmoty v kázni. V reliefu sebe více borceném a hloubeném omezenost plošná a vztahy k základní ploše poskytnou dílu celkový uzavřený klid a výraz jistoty.

Tendence vznosu a pohybu vzhůru u indického sloupu zrušena jest šířkou, objemovostí a horizontálním členěním v tendenci klidu a setrvačnosti. Takový sloup nezdvihá, nýbrž nese. Jako gotický pilíř nemá nikde svého ukončení, jako egyptský sloup sám v sebe se uzavírá, anebo jako antický sloup uzavře svůj pohyb v konečný klidný bod spirálovitým závinem, rovněž tak sloup indických chrámů svým ukončením dá výraz své podstatě a svému určení: jeho nosnost a jistota klidu jest potvrzována a působivě zvyšována splošněnou koulí vertikálně smáčknutou v průměru širším než jest dřík sloupu.

Tato všeobecná celková tendence buddhistického umění doznává v postupném vývoji nesčíslných změn, které však nikdy nezaprou své východisko. Pohyb hlásí se vždy více ke svému projevu a tudíž předně hledí se osvoboditi od vázanosti na hmotu, redukuje plastičnost na plošnost, ton barvy ve valeur atd. Na místo stability nastupuje tendence živosti a lehkosti.

Umění Indie v celkové své podobě jest výsledkem názoru, jenž přitakává životu a jeho projevu jako člověk antický, avšak své vykoupení neshledává ve vyrovnání. Usmíření neděje se rovněž eliminací života nebo projevu, ale vyzbrojením jsoucna, stabilitou proti všem změnám a všemu vukolnímu dění. Vykoupení a osvobození není tedy přímé, nalézá se ve stavu výkonu, očistce a tak jest pouze symbolem blaženého vítězství. I toto umění jako každé jiné jest rovněž ztělesněním určitého duševního stavu, a bezprostředním výrazem určitého názoru. Zůstane stále živým pomníkem duše lidstva žízňící po smíru subjektu s objektem a bude srozumitelné každému, kdo blíží se k němu bez předsudků s dětsky čistou duší.

★

Vlastního smyslu umění nemá; jest pouze obrazem smyslu našeho života.

K r o n i k a a p o z n á m k y

Jaroslav Vrchlický.

Veliký a krásný úkol nastává nyní české literární kritice: stanoviti bod, který by byl bezpečnou oporou při třídění a posuzování umělecké hodnoty díla Jaroslava Vrchlického a který by skytal i dost perspektivy na vývojový proces literární po Vrchlickém. Není ovšem myslitelné, že bude jednou lze konečný soud vtěsnati do úzké formule, která by vystihovala celý smysl i celý dosah toho, co dnes utajeno leží v zavřených deskách Vrchlického knih a co jednou jako věčný odkaz stane se neodlučitelnou součástí české kultury. Básníkův umělecký růst v každé etapě vývojové rýsován jest vždy na širokém pozadí sbírek lyrických, poesie epické, dramatických kusů a nesporně i překladů z cizí literatury, takže bude potřebí zodpověděti dříve řadu speciálních otázek, zdánlivě i odlehlých, než bude možno vyjmouti a očistiti pravé zrno Vrchlického poesie a tedy i významu jeho v českém umění. Otá-

zek těch bude více nad naše očekávání. Vrchlického široký literární zájem i jeho úžasná receptivnost objevovaly vždy nové prvky, kterými co chvíli byl komplikován jeho dosavadní růst; jeho poesie se rozptyluje, marnotratně se vydává, takže jen jedinečná plodnost autora dovedla ho uchrániti předčasného vysílení. Tím obtížnější ovšem jest cesta těch, kdož touží dopídit se vývojové a umělecké logiky v tomto díle.

Jisto jest, že dnes každý sumární soud, ať v kladném neb záporném smyslu, jest ne-spravedlností a neoprávněným zjednodušováním celého problému. Jak máme souditi o Vrchlického dramatických kusech? Zdá se, že po důkladné a soustavné revisi zbude málo toho, co by znamenalo umělecké plus pro českou dramatickou tvorbu. Naproti tomu v epice a poesii lyrické Vrchlický stvořil řadu básní, které zůstanou trvalým statkem naší literatury. A přece i tu bude potřebí dlouhého a laskavého studia, než bude možno vyloupnouti ono umělecké jádro,

které tušíme v nejkrásnějších číslech jeho knih a které představovati bude jednou ve svém součtu pravou podstatu Vrchlického poesií. Bylo toto jádro skutečným posílením vývoje české literatury, nebo znamená jen osamocenou epizodu, mocně vyvýšenou gigantickými rameny geniovými? Jest povědomo, že česká literatura ve většině — a to nejvýznačnějších — případů vedle nepatrných celkem vlivů literatur slovanských podléhala především ideovým proudům sousedního Německa. Teprve Vrchlickým počíná se k nám valiti příliv literatur románských a teprve Vrchlickým byla nadvláda německého ducha trvale paralysována duchem galským, italským a p. Důsledky tohoto činu pro českou kulturu jsou nám dosud málo jasny, ačkoliv již dvě generace přihlásily se zatím k budování tohoto společného díla.

Přejdeme-li řadu otázek jiných, jako Vrchlického zásluhy o vytríbení a obohacení českého (nejen básnického) jazyka, jeho zásluhy o literární formy a p., chceme poukázat ještě na jeden bod, který úzce souvisí s otázkou celkového významu Vrchlického díla v českém světě a který jest neodbytným problémem dnes více než kdy jindy. Dnes mluví se všeobecně o básnické škole Vrchlického a konečně i literárně dějepisné příručky užívají tohoto jména na označení jedné skupiny spisovatelů. Jest pravda sice, že po Vrchlickém přišla řada básníků, kteří čerpali z hotových zásob jazykových, formových, myšlenkových i citových, Vrchlickým nakupených, nebyl však mezi nimi ani jediný, který by byl mistrovo dílo po svém promyslel, procítil a posunul tak o píď dále. Všichni ti, kteří počítáni jsou za následovníky Vrchlického, jsou většinou básníci malého ingenia, duchové mdlí, melancholičtí a umělecky neplodní. A ostatní, třeba snad ve svých počátcích podléhali tlaku básnické osobnosti Vrchlického, záhy dali se svým směrem, jiným, často protichůdným, takže nelze jich dobře pokládati za jeho pokračo-

vatele. Zjev tento, ostatně ne ojedinělý v dějinách literatur, zdá se úzce souviseti s faktem, že dílo Vrchlického nenašlo u nás dosud svého oddaného interpreta. Nepodceňuji nikterak oněch několika málo studií, které ať v časopisech, ať samostatně byly o něm publikovány; jsou to práce svědomité a pro orientaci v rozsáhlém díle Vrchlického nezbytné. Nenašel se však ani jediný z vůdčích osobností vrstevníků básníkůvých nebo z generací mladších, který by věnoval své síly soustavné kritice a výkladu jeho díla. Spíše naopak po několika srážkách a útocích nastalo všeobecné mlčení, které básnickovy knihy dokonale odcizilo živému proudění literárnímu a snahám mladších generací. Dnes cítíme, že neprávem. Dílo Vrchlického pro svou rozáhlost a konečně i častou neorganičnost jest právě z těch, které vyžadují stálé pozornosti, kritických soudů, aby básnické podněty, jež jsou v nich mnohdy dost nedostupně utajeny, staly se veřejnou kritikou majetkem celku, aby byly zužitkovány, stráveny a rozvíjeny novými samostatnými řadami. Nelze proto říci, že by se Vrchlického poesií uzavírala nějaká minulá epocha, která jest již mrtva pro snahy a cíle dneška. Snad jednou, až budou knihy jeho znova promyšleny a procítěny, najde se i v nich živá souvislost s českou literární budoucností.

Jan Thon.

K ethickým názorům Maeterlinckovým.

M. Maeterlinck: *Vonder inneren Schönheit.*

(Auszüge und Essays, hsg. von Maria Kühn, Sbíрка Blaue Bücher.)

Ze žijících cizích básníků není žádný u nás tak mnohonásob přeložen jako Maeterlinck, takže je z celé cizí novější poesie až jednostranně dobře znám; proto ztrácí se nám jeho literární souvislost se širšími směry, jež u nás nestaly se dosti populárními. Tak uchází nám těsný a téměř vůdčí vztah Mae-

terlinckův k francouzskému symbolismu i jeho volnější souvislost s německou novoromantikou a z části i novoklassicismem. Takto osamotněn zdá se u nás Maeterlinck osobností ještě zázračnější a spirituálnější než skutečně jest.

Dobrou polovinu díla Maeterlinckova tvoří knihy jeho morální filosofie.* V těchto knihách, jež jsou přese vše spíše básněmi než mravní vědou, stěží si připomeneme, že ethika definuje se jako filosofie praktická. Nejsme zde sice vedeni přímo nad život, třebaže Maeterlinck obvykle bývá nazýván krátce mystikem; spíše otvírá se tu kontemplativní soukromí stranou od života a zkoněšení všech životních potřeb ve sféře vnitřního uspokojení. V mravní soustavě Maeterlinckově ctnost a štěstí stotožňují se v moudrosti; jen moudrý je zároveň blažený a dokonalý. Tato základní moudrost zdá se vznikat ze stoického smíru se světem a není tedy prosta ducha resignace. Ovšem, ptáme se, odkud lze dojít k takovému smíru, není-li v nás již předem moudrosti, ctnosti a vnitřního blaha? Tak pohybuje se Maeterlinckova nauka o dobru ve stálém kruhu; je to však právě ten kruh, který dokola uzavírá a omezuje vnitřní zátiší filosofovo.

Přirozeně moudrost položená za základ této morálky zdá se jevití racionalistickou tendenci této filosofie. Skutečně také ethika Maeterlinckova odvolává se nejvíce ke klasickému stoicismu, k Epiktetovi a k Marc Aurelovi; z celého ducha křesťanství podržuje lidského Krista a pak mystiku, jež rozkládá a rozpouští všechna, i mravní dogmata v kontemplaci věčného světla; ale toto mystické prohloubení není u filosofa-Maeterlincka obsahem tak rozhodujícím jako onen živel klassický. Na prvním místě však Maeterlinck je etik moderní; zcela moderní je mravní klad činnosti, společný vši nové

filosofii, a princip mravního relativismu, jehož obdoba je ve všech moderních vědách a systémech. Zde nalézáme podobnosti zčásti i k morálce Nietzscheově a ještě spíše k psychologické metafysice Bergsonově.

Ale ani tento novodobý druh jeho ethiky nesměruje k povzbuzení a kladení nového člověka mezi velkými nutnostmi i možnostmi moderního života. Je to naopak uchýlení se do domova osobního štěstí a nauka nejsoukromější harmonie; není to vznik nového životního impulsu z radostí i utrpení, nýbrž je to smír s bolestmi a krásné vyrovnaní. Neboť (dle Maeterlincka) pro moudrého jsou i bolesti krásnými dary a živí nebo zkrášlují jeho duši. Nežijeme proto, abychom všemi silami života domáhali se štěstí, nýbrž abychom jsouce moudří v každém okamžiku dovedli poznati své (snad immanentní) štěstí.

Ethika Maeterlinckova je podle toho jakýmsi spiritualistickým optimismem, jedním z básnických optimismů, které zamýšlejí zkoněšiti bolest a napjetí moderního života i de o u k r á s y. Je více takových estetických eudaimonických názorů i nepsaných, kterým všem je společno jakési ustoupení ze středu života do útulku všehojivé krásy nadřazené tomuto životu a vznášející se na věky mimo jeho přítomný kurs. S výšin této nadřazené krásy lze ovšem velebiti svět i život a státi se apoštolem jejich; avšak je-li život dole, není současně nahoře a v žádném bodě svého průběhu neprotíná se s ideálními čarami oné formální nebo ethické krásy. U Maeterlincka tento optimismus je vnitřní, je to vnitřní k r á s a sjednocující ctnost a poesii. U jiných je to naopak optimismus sensualistický, jakýsi hrubší druh básnické eudaimonie, jenž staví nad život oblast rozkoše a dokonalé blažené fysis; zde je to již krása zevnější, jež stává se krásou hmotných forem, smyslnou harmonií a morálkou rozkošnictví. Opět v jiném případě může to býti metafysika norem krásy, víra v nadřazené ideály forem transcendentních nebo v abso-

* Le Trésor des Humbles. La Sagesse et la Destinée. La Vie des Abeilles. Le Temple enseveli. Le Double Jardin. L'Intelligence des Fleurs.

lutní dokonalost krásy, v níž má se jedinec rozplynouti jakoby nazíraje samy idee věcí, kterýžto názor o kráse klade jakousi samospasitelnost esthetických ideálů původu vlastně jen intelektuálního. Takových metafysicko-esthetických morálních filosofií bylo by možno uvést více; všechny jsou čerpány podstatně jen z neomezeně širokého a libovolně hlubokého smyslu slova „krása“, jež v metafysickém užití může se státi jedním z nejstrašnějších náboženských slov, dogmatickým, trýznivým, protiživotním slovem.

U Maeterlincka stala se „krása“ synonymem harmonického dobra; takto užita vysvětluje zpět z jeho ethiky i jeho dílo básnické. Třeba že Maeterlinck často zjevuje se jako mystik existující v mimočasovém vytržení, přece jeho morálka krásy neodcizuje se vnitřním hnutím moderního života. Jeho filosofie není čerpána ze sféry absolutních pojmů, nýbrž z bezpojmového a nepojmutelného života lidského; a náboženský duch (spiritualistického monismu), jenž se v něm ozývá jen z daleka, není duch víry; je to spíše citový stav duše, která touží rozplynout se v něčem, kde není již vůbec žádných určení.

K. Čapek.

K. M. Čapek: Patero třetí.

(Nákl. J. Otty.)

Jsou zjevy v literaturách, které imponují důsledností své metody a svou sebejistotou, třeba není vám možno souhlasiti ani s jedinou stránkou jejich umění. K těmto případům patří K. M. Čapek: Nikdo v české literatuře nejde tak osamocenou cestou, nikdo není ve svých uměleckých snahách takovým protinožcem obecného úsilí, jako právě on. Dnes cítíte na všech stranách v české literatuře — i tam, kde jsou formální rozpory, vybíjející se prudkými srážkami — společnou uvědomělou snahu o umění vyššího útvaru a širší koncepce, umění nečasové, synthetické a kladné v nejprísnejším slova smyslu. Lho-

stejno, pod jakými vlajkami se tato společná tendence uplatňuje. Naproti tomu K. M. Čapek, vyšed z doby, naplněné hesly uměleckého naturalismu, zůstává podnes věren těmto svým literárním počátkům a jejich ideálům. A jest jim věren tak neoblomně, že si vynucuje v české literatuře přední místo mezi těmi, které jsme si navykli nazývati ať realisty či naturalisty, a že si získává úctu každého upřímného člověka, pro tuto svoji tak vzácnou uměleckou poctivost.

Pro Čapka jest realita summou veškerého kosmického bytí. Realita hmotná, přírodní, řízená svými neměnnými zákony setrvačnosti a kausality. Sledovati, jak se tyto neúprosné zákony uplatňují v životě, v každodenních jeho jevech a případech, znamená vystihovati smysl a účel života. Každý záchvň krve, nejmenší pohyb tělesný i duševní, vše jest již předem určeno, determinováno, a trvá jedině jako článek nekonečného řetězu věčných změn bez vývoje. Není projevů osobní vůle, není subjektu — jediná absolutní objektivita, studená a mrtvá platí. Proto i umění, zabývající se životem a jeho změnami, může míti jediný cíl, státi se absolutně věrným, objektivním obrazem hmotného dění, zákonů, které hmotu ovládají. Ideálem jest tedy úplné potlačení osobnosti autorovy a jeho subjektu.

To jest asi duch, který naplňuje kapitoly Čapkových knih. Bezútěšná perspektiva se otevírá: není ani potuchy po lidské vůli, která usiluje o překonání hmoty prostředkem formy a která mechanismus přírodních zákonů přemáhá novým smyslem a novým účelem. Dnes nevěříme již ani v (absolutní) objektivnost vědy, tím méně odvážili bychom se stavěti ji jako postulát umění. Duch lidský, silná vůle, osobnost jsou hybnou pákou umění i našeho života. Základní východisko jest ovšem stejné: hmotnost pociťovaná jako zlo; naturalista se však podrobuje, svůj obzor hmotou omezuje a svůj vzlet zatěžuje. Ačkoliv nebereme poznámku Čapkovu tak

do slova, že se na svět dívá jen očima svého hrdiny (byl by to bludný kruh: i v nejkrajnějším případě jest každý hrdina plodem básnickovy fantasie a jeho výběru), přece sama ethika tohoto nazírání na svět a na umění směřuje k vědomému potlačování lidské vůle, a jest tedy prvkem záporným.

Umělecky projevuje se tento šedý a veskrze passivní názor světový zmechanisováním slovesného útvaru. Dílo roste ne v logické příčinnosti, nýbrž v pouhé prostorové a časové následnosti; proto každý slovesný plod, takto vzniklý podoben jest segmentu, ani vnitřně ani formově neuzavřenému, který mohl by býti do předu i do zadu novými přívěsky libovolně prodlužován. Poučný jest v tom ohledu Čapkův cyklus „Příběhové Antonína Vondřejce, básníka a korektora“, který autor nazývá cyklem novel, ačkoliv ve skutečnosti jsou to jen články řetězu přiřadované epizody, spojené toliko ústřední osobou hrdinovou. Básník, kterému jde o překonání a ovládnutí lásky, vytvořil by jednotné dílo s jednotnou vnitřní koncepcí, kde by každá část měla již předem danou a nutnou funkci, a kde by nebylo lze bez nebezpečení, že bude porušena integrita celku, jednotlivostmi volně disponovati. A stejně se tento mechanismus uplatňuje i ve stavbě kapitol, odstavců, vět. Není vnitřní logiky, která by omezovala autorovu tvůrčí fantasii a jeho vrozenou vervu. Poznámky a nápady se prostě kupí v řadě za sebou, jednou jako plod autorova vtipu, jindy jako ukazovatelé jeho odborných znalostí, z nejrůznějších disciplin. Naturalismus domníval se touto cestou dopracovati se objektivitu uměleckého díla; my vidíme v tom jenom zmechanisování tvůrčí činnosti.

Jan Thon.

Verhaerenův Rembrandt.

Je to z reakce na jednu odbytý l'art pour l'artismus, zdůrazňujeme-li tolik, že podstata umění je výhradně v jeho obsahu, takže až

zapomínáme dodávati druhou polovinu této pravdy: že cesta k tomuto obsahu vede jediné jeho formou. Kniha Verhaerenova* je takovou upomínkou, protože ukazuje názorně všechny nesnáze a meze toho, kdo by chtěl pronikati a chápati umění jenom básnickou intuicí, považuje věcná fakta a analytický rozbor formy za suché učenectví, jemuž uniká pod rukama duch a osobitost genia. Největší malíř je zde velikému básníkovi poetickým námětem a podnětem, z něhož tvoří knihu volných divagací u příležitosti Rembrandta, nikoliv však vyčerpávající rozluštění nebo otevření díla či přesvědčující oživení osoby. V několika kapitolách popsán život, parafrasována význačná díla, zachyceny některé rysy povahy, proneseny některé poznámky o formě (ve zřejmé závislosti na Fromentinovi), onou plnou a zvučnou, vypěstovanou dikcí, bohatou epithety a antithesami, jakou slýcháme jenom od Francouzů. Ale libozvučný a plynutý, až skvělý sloh knihy, stále stejně rytmický, její popisné pasáže, příliš osobivé a nesouvisející s thematem, neodpovídají nikterak látce. Věta a její tok podmiňuje často adjektiva, jež by bylo nutno dříve přesnými rozbory dokázati*, a potkáváme se s drobnými omyly a věcnými nesprávnostmi, jež někdy zavádějí autora k falešným dedukcím. Dnes známe dosti dobře finanční poměry Rembrandtovy i v době jeho úpadku, obnosy jaké dostával za obrazy, veliké oficiální objednávky i po tragickém prý nezdaru noční stráže (Spiknutí Claudiovo, Anatomie dra Deymana, Staalmeestři)* nepovažujeme lept

*) Emil Verhaeren: Rembrandt. Přeložil Stanislav Diviš. Hynkovy Pestré knihovny č. 124.

*) Uvádím některé z frází nemožných, jde-li o Rembrandta: jeho komposice je podivuhodná — tak krásná gesta — baví se portretováním — možná, že zobrazil pouhý sen — zobrazuje sebe proto, že cítí, kterak je krásný mládím a silou — nebo beletristický popis Amsterdamu a jiná, věcně vesměs nesprávná rčení.

*) Neúspěch Hlídky jistě nebyl tak veliký, uvážíme-li co praví r. 1686 italský spisovatel Baldinucci na zá-

„Vzkříšení Lazara“ již za jeho dílo, a je jím sotva také „Stařena čtoucí bibli“ ze sbírky Porgèsovy (spíše Nicolae Maesa), zrovna jako „Milosrdný Samaritán“ v Louvru (myslím na Bernharda Fabritia) nebo druhý obraz „Poutníků Emauzských“ z r. 1654 v Louvru, který nemůže býti jeho prací. Dnes už jsou vyšetřeny vztahy Rembrandtovy k současnému holandskému umění (a ve svých začátcích naprosto nestojí tak „na opačné straně“, jak tvrdí Verhaeren) zjištěny vlivy, pod kterými rostl: domácí tradice skupinového portrétu, italské principy kompoziční — jmenovitě subordinace předmětu celku obrazu, kompozice trojúhelníková, temno-svit Caravaggiův, lepty Callotovy, Elsheimer, Rafael, Mantegna, perské miniatury — a všechna tato drobná fakta vymezují dráhu životopisci, připínají genia k půdě a okolí, z nichž vycházel a odkud je jedinečně přístupný. Verhaeren mluví sice pohrdlivě o „trpělivé, rozdrobující, slídliské vědě“ a staví sobě měřítko „kritiky nikoliv vnějškové, nýbrž naopak vnitřní“, ale tato pracná a neúnavná zvědavost, nedává-li poslednímu pochopení genia, jeho bytostného jádra, poskytuje aspoň skutečnost poznatků, bez nichž je umělec nekontrolovatelným a jenom libovolně měnitelným literárním námětem.

Tyto skutečnosti života, zjištěné závislosti a vztahy, určují tohoto umělce proti ostatním, vymezují to, v čem se liší, ohraničují takřka pevnou konturou hranice jeho osoby jako pevného místa proti nekonečnému toku dějin, jejich neznámých a polopodvědomých proudů. Vzpomínám na široké kulturní exkursy Neumannovy, jak osvětluje jimi postavení R. v tehdejší holandské společnosti a kultuře, na zjišťování vyobrazených scén biblických, prováděné Wickhoffem a jeho žá-

kladě holandských zpráv. „Když potom namaloval veliký obraz, který byl pověšen ve střeleckém domě (představoval nástup měšťanské pěchoty) stalo se jeho jméno tak slavné, jako snad žádného z jeho uměleckých sou-
druhů v oné zemi.

ky, a jimiž stanoven poměr umělcův k textu bible, na úžasně subtilní, až studené výklady Rieglovy o kompozičních zásadách R., na zkoumání Vethova, Hamannova, na práci, kterou věnoval Legros, Rowinski očistění grafického díla R. od prací imitátorů a žáků, porovnávám beletristickou parafrázi Verhaerenovu a tím, co dovede příležitostně říci o Rembrandtovu obrazu Danae, Jul. Lange — to vše jsou živá světla, živný chléb zjištěné pravdy, kde často drobnost — připomínám jen Greefův objev, že v obrazech zázračného uzdravení Tobiášova zobrazena chirurgicky přesná operace zákalu — je poukazem k pátráním, čím byla tomuto tvůrci vnější skutečnost, jakým způsobem s ní zacházel a kde začínal ji překonávat.

U Verhaerena není ničeho takového a nebylo by to chybou knihy, uvážíme-li její cíl, ale není tam také ani jednoho z oněch osvobozujících rozhodných slov, smělých pohledů, nebo třeba jen neumělého tápání, jež by zasáhly některý z ústředních nervů problému, dotkly se — byť jen mžikem — tajemství tvůrcova, a jaké nalézáme třeba u Fromentina stojícího přece na opačném pólu vlastního uměleckého zaujetí a u Francouze pochopitelných předsudků formalistické estetiky. Verhaeren nevystupuje nikdy ze své stále stejné vřelosti, neproniká ani na chvíli látkou tak těsně, aby vášnivým útokem chytil některý z oněch uzlů, ze kterých se vyvíjí umělecké drama Rembrandtova genia, rozvrhl je smělým tahem v jeho dějství, sklonil se v ony hloubky lidského soucitu, v něž vede duch největšího malíře. Ona velikolepá gradace, jakou je život Rembrandtův a jež má svoji dobu snad jedinečně v růstu Donatellově (Mutherově povrchnosti byla námětem beletristického přiřadování obrazů k událostem životopisu), je sotva zaznamenána, ale nevyužívána na stránkách jeho knihy. Cítíte, jak základní je jeho nepochopení základů Rembrandtovy povahy, porovnává-li tohoto nejvášnivějšího sektáře a zaujatce je-

diné idey s všeobsáhlou pružností šťastného genia Shakespearova. Dle mého — mělo-li by se už jednati o literární paralelu — může jediný Dostojevský býti stavěn v průměr s Rembrandtem.

Veškeré bádání o umění vyššího řádu, které se neomezuje tedy jenom na zjišťování věcných skutečností, může míti dva cíle: buď touží po tom, postaviti z díla a dochovaných zpráv celý zjev umělce v nejsilnější životnosti a nejvíce přesvědčujícím (to jest nejlépe odůvodněném) osvětlení povahy, činů, úmyslů se vši jejich lidskostí a proniknouti tak, jak možno nejdále ke kořenům toho, čím je věčný a nedobový, čím vyjadřuje samo lidství — nebo chce vyzkoumati a odhaliti, takřka znovu prožiti onen pohnutý děj (nebo děje), kterým vznikalo dílo. Obnoviti a ne-li znovuvytvořiti, tož prohlédnouti a osvětliti všechny peripetie tvůrčího procesu, jeho překážky, faktory, látku, podmínky a sledovati tuto cestu až k poslední uzavřené a vyzrálé formě.

Co praví o Rembrandtově povaze Verhaeren, jsou jenom poznámky, nedostačující k rekonstrukci Rembrandta člověka-umělce a jeho zkoumání díla trpí tím, že pohlíží na ně vždy z odstupu a nikdy se k němu nepřiblíží tak, aby se s ním stotožnil, pronikl je, takže mu proto uniká onen nejkrásnější pocit smyslové rozkoše, onen, takřka tělesný dotyk formy, bezprostřední prožívání jejího pohybu, jejího chvění, z něhož jako nový svět vyrůstá nová skutečnost díla, nová hodnota, kterou obohacuje lidstvo zemi.

Beletristovi uniká tak Rembrandt poslední, tvůrce Židovské nevěsty, Rodinné podobizny brunšvické, petrohradského Ztraceného syna a nalézá jenom Rembrandta „kouzelníka“, „visionáře“, „malířezázraků“. Jak přesně bylo by nutno vymeziti tato slova, aby vůbec platila! Neboť označují jenom vzhled Rembrandtových obrazů, řekl bych to, jak znějí zraku — a přece, čím zní hudba adagia Beethovenovy Deváté, toť jenom pěna a lesk,

pouhé opojení smyslů, proti jeho lidskému obsahu, skrytému ve zvuku. Je vůbec visionářem Rembrandt, tak pronikavě zkoumající všechny podrobnosti vnější viditelné přírody? On, zůstávající celým svým dílem (právě Noční Hlídka je toho dokladem) věrným zemi a realitě, a jemuž na druhé straně vůbec schází dar kombinační fantasmie, který nikdy ničeho nevymýšlí a jenž má tak málo smyslu pro obrazovou krásu a ušlechtilost?

Světlo a vše ostatní — (naprosto nelze říci, že by Rembrandt byl malířem „obratným“ a „dovedným“ v našem smyslu, neboť obrazy zřetelně ukazují stopy jeho zápasu s hmotou, jak těžce je hnětl a s jakým napětím se v nich vyjadřoval) — jsou jenom prostředky a cílem je život, samo bytí a dění. O této stránce, či o této podstatě Rembrandtova díla, neříká Verhaerenova kniha ničeho.

V. V. Štech.

Poznámka ku článku o Rembrandtovi.

Z obrovské literatury o Rembrandtovi jmenuji jen některá z význačnějších jmen:

Neumann C.: Rembrandt. Berlin und Strassburg. 2. vydání. 1906. Nejširší a dnes asi nejobsažnější vylíčení umělcova života a díla.

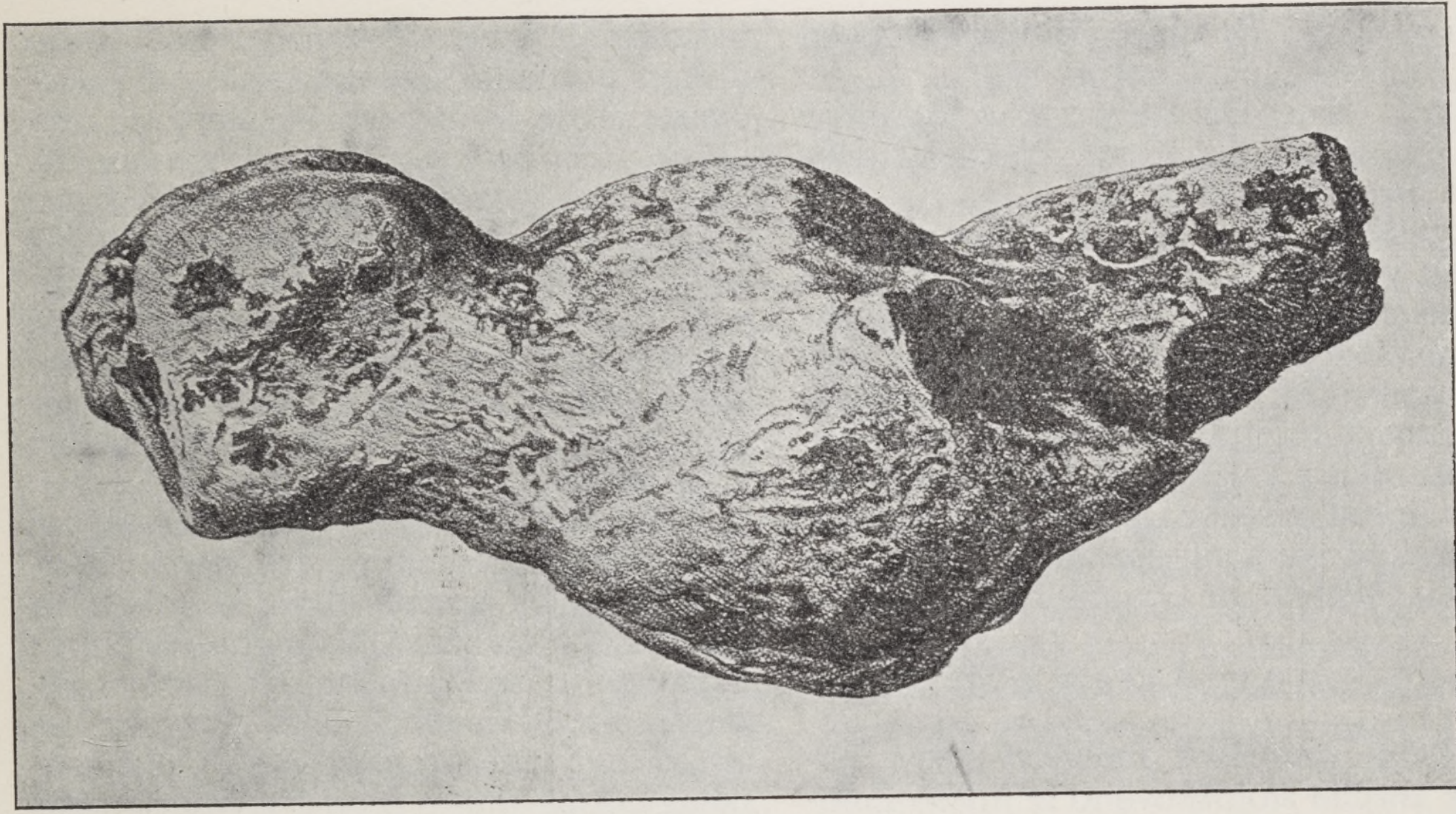
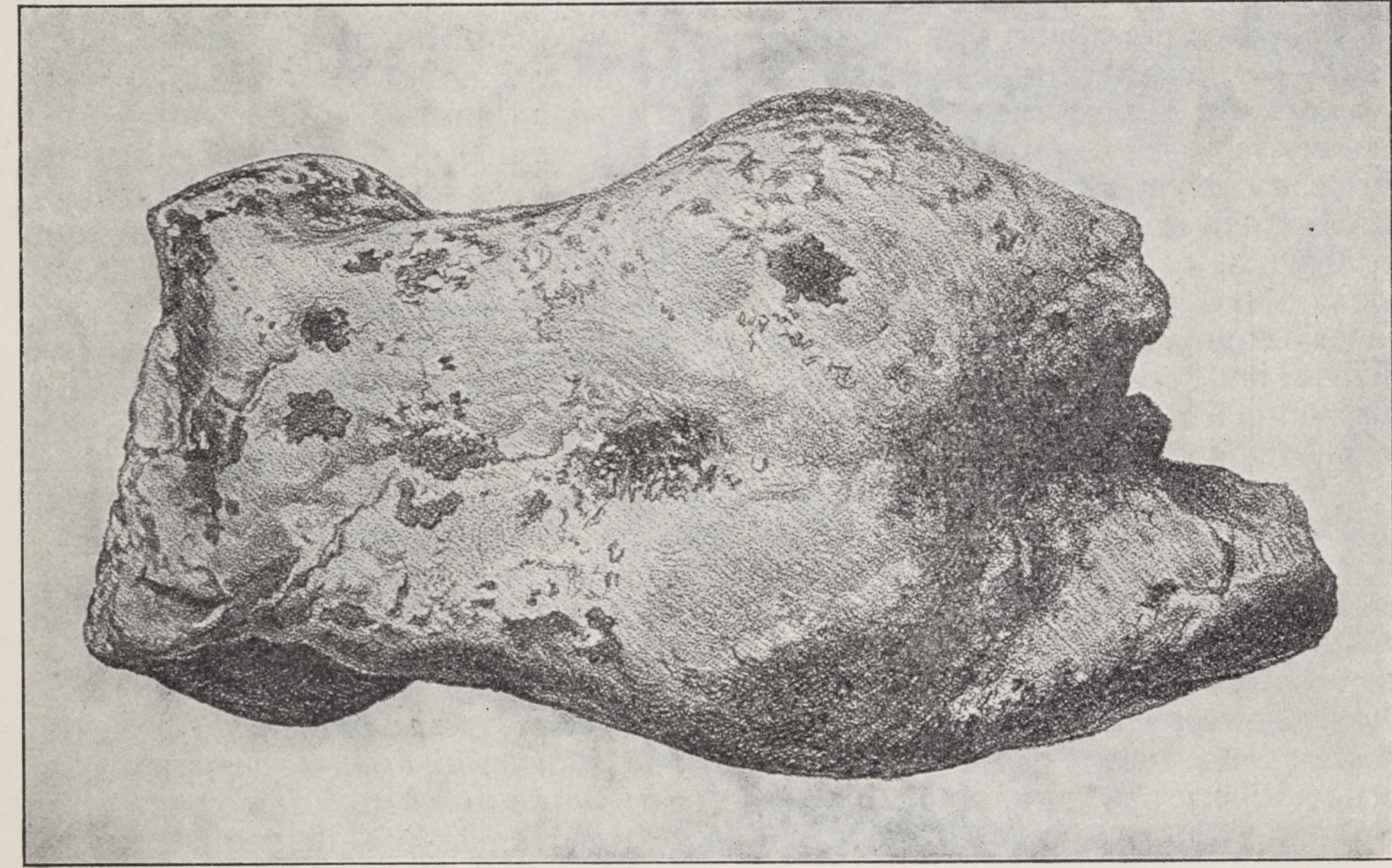
Wickhoff Fr.: Zeichnungen R. mit bibli-schen Vorwürfen. Innsbruck 1906.

Rovinski D.: L'oeuvre gravé de Rembrandt (1000 fototypií různých stavů s vědeckým katalogem.) Petrohrad 1890.

Hamann Rich: Rembr. Radierungen 1906.

Riegl A.: Das holländische Gruppenpor-trät im Jahrbuch d. kunsth. Sammlungen d. Allerhöchsten Kaiserhauses XXIII. Vídeň 1902.

Veth Jan: Přednáška o Noční hlídce v Sitzungsberichte der kunstgesch. Gesellschaft in Berlin 1899, kromě veliké knihy holandské, vyšlé v Amsterdamu 1906.



Torso ze slonoviny nalezené v Brassemponty. Museum v Saint-Germain. Sbírka Pitteova.

Greef Rich.: Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung. Stuttgart 1907.

Lange Julius: Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst. Překlad z dánštiny. Strassburg 1903.

Populární vydání všech Rembrandtových maleb vyšlo péčí A. Rosenberga ve sbírce Klassiker der Kunst. Tamtéž vydal reprodukce všech leptů W. Singer, bohužel velice nespolehlivě a často dle špatných stavů. Monumentální publikaci maleb obstaral Bode-Breedius v Paříži 1897-1905, kreseb vydány dosud 4 svazky Lippmannem. Veškeré historické dokumenty shromáždil v jednom svazku Hofstede de Groot v Haagu 1906.

José Junoy: Arte y artistas.

Novější španělské malířství bývá obvykle zhruba ztotožňováno se jmény Zuloaga, Anglada a Zubiaurre, populárně nejznámějšími representanty jakési školy, ostře vyznačené a nápadné zvláštními vlastnostmi čistě lokálního a národního rázu. Malířská koncepce je u nich vedena hlavně snahou podati odlišnost a speciální barvitost Španělska se všemi jeho národopisnými formami a zachovalými zvyklostmi v domácím a náboženském životě i ve svérázných lidových zábavách, jež jsou velice malebné. — Podobných škol, u kterých nejhlavnější a určující složkou je národopisná zajímavost motivu, je i jinde celá řada: tak skupina Dachavských malířů v Mnichově, folkloristické malování ve Skandinavii, v Polsku, na Moravě i jinde; velice charakteristické je pro ně povšechně velice volné a tučné vedení štětce, technická zručnost a hledaná bravura v malířském podání, a značná barevnost, jež však je hmotně připoutána na lokální barevnost zobrazovaných předmětů. Toto novější oficiální španělské malířství žije po technické stránce hlavně ze starších mistrů, částečně z Ribery, pak Zurbarána a hlavně z Velásqueze; Zuloaga, technicky ze všech

nejzručnější, je nejpodstatněji určen Tlustou dívkou (v madridské akademii) od Velásqueze; někde, co do barevné sytosti, lze souditi na velice povrchně strávený vliv Grecův. Také u této španělské školy je vedení štětce velice zručné, bravurní a hravě přemáhající různé úlohy hledaných efektů, jež jsou pouťavé, ale nesolidní. Oficiálně jsou tito malíři nejznámějšími jmény novějšího španělského umění; Zuloaga je z nich u nás nejlépe znám z výstav, ostatní z reprodukcí v časopisech.

Tímto malířstvím se José Junoy ve své knize vůbec nezaměstnává; jeho krátké články spíše chtějí podati obraz nejmladšího španělského malířství již ne impresionistického, ani národopisného, ale širokou základnu novějších uměleckých snah, vyznačených ve Španělsku přibližně tak jako v ostatní Evropě vlivem moderní Francie; impressionismus, Puvis de Chavannes, Gauguin, Denis, Gogh, Cézanne, částečně Matisse, z umění sochařského hlavně Rodin a Maillol. Z vlivů staršího francouzského umění uvádí Junoy Chardina a Daumiera. Ke knize je připojeno třináct ilustrací.

Mladé španělské umění v této knize uvedené má jeden skoro všem společný povšechný ráz: lyričnost v pojetí a začasto sladkou sytost a oblou plnost ve formální stylisaci; dále románskou umírněnost a nenásilnost ve formální koncepci a ve výrazu, tak jak ji známe z obrazů Gauguinových a Denisových nebo z plastik Maillolových; umírněnost, jež ve svém lyrickém odevzdání snadno někdy může narazit na nebezpečí nehybnosti a prázdnoty.

Ze sochařů je nejprve uveden Enrique Casanovas, jehož Venuše, rázu velice klasického, je značně blízká Maillolovi; dle Junoye je Casanovas ve svých formálních snahách také silně určen uměním stylu jónského, sochařstvím etruským a assyrskými reliefy; José Claré je žákem Rodinovým s vlivy gotickými a antickými. Manuel Hugué je

příkladem sochařství vzniklého po onom nedávném období, kdy umělci silně obrátili svou pozornost k studiu primitivní plastiky divošských idolů a fetišů, výtvorů nevědomé síly a instinktivní techniky, řezaných ve dřevě s krutou jasností, o širokých a prudce lomených plochách, brutálně přesném sestrojení a kompaktní symetrii a soustavě těles. Z připojené reprodukce *Nahé ženy* z galerie Kahnweilerovy je nejlépe vidět, jak přísná rovnováha a vyrovnaná oblosta classicisujícího Maillolovského podání silně se oživuje drsným a osvěžujícím vlivem tohoto obrození barbarské a primitivní příchuti. - Toto období nebylo jen frivolní koketerií s barbarismem, i přes hojné přestřelky skoro kopií polynéských model, jaké je dosud možno vídati na pařížských výstavách bez jury; a nebyl to mezi novými uměleckými tendencemi výhradně jen kubismus, který ve svých počátcích byl po některých stránkách určen také tímto dočasným úkazem. Barbarismus je slovo špatné a nepřiléhavé; přijmeme-li je však s dobrou vůlí, pak je možno bez úsměšků přijmouti i ten dohad, že jistý barbarský rys, tak nepříjemně od některých pocíťovaný nad mnohým uměleckým dílem moderního původu, je jednou z obecnějších vlastností moderní doby, novým, dobovým rysem, jež nelze snadno podceňovati. Kryje se za často skoro s tím, čemu by bylo možno říci *živelnost* v díle, nebo bezohledná bezprostřednost ve výrazu. Jeho nejvnitřnější příčiny leží tedy ovšem hlouběji než snad pouze v zajímavých formálních snahách.

Z malířů je to Joaquín Sunyer, kterého Junoy cení asi nejvíce; jeho umění vyznačuje se harmonickým pohybem a lyrickou hudební kadencí. Další články jsou věnovány jménům: Isidro Nonell, Joaquín Mir, Ricardo Canals, Sebastián Juñer-Vidal, Joaquín Torres-García, Pedro Ynglada a F. J. Nogué.

Další podstatnou část kniky tvoří obsáhlý

článek: *Od Cézanna ke „Kubistům“*. Junoy sleduje zde nejprve stručně vývoj moderního malířství od impressionismu pod vlivem hlavně Gauguinovým a Van Goghovým a ovšem nejvíce Cézannovým, který nejdále otevřel cesty pro nové malířství. Dotýká se základních poznatků udaných dílem Cézannovým, z nichž vyšly nové snahy po ideální plastice v obraze; pak pojednává o dalších fásích vývoje, vyznačených různými vlivy a příklady. Je to hlavně umění primitivní, barbarské a pak věda, kterou Kubisté chtějí si upravit k účelům čistě malířského výrazu (zvláštní anatomická plastika dle Mach-Delaye a Cyona, topografická anatomie frontálních řezů a horizontálních úseků vydaná Drem Doyenem, pak obzvláště neeuclidovská geometrie Poincaré-ho a j.). Tyto



Diluvialní plastiky řezané v kosti a rohu z jeskyně Mas d'Azil. Sbírka Pitteova.

vlivy vedly k dnešnímu kubismu, pokud ho známe ze starších obrazů Picassa a Braqua a z nynější činnosti malířů, jako je Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Delaunay, Fernand Léger a m. j. (opomenut je Juan Gris). Junoy zdá se být o celém hnutí velice dobře informován; jeho sloh, který by se nám zdál snad někdy příliš básnický temperamentním, nezachází nikde do prázdné výmluvnosti nadšeného dileta, a překonává řečí jasnou a bohatou veškeré obtíže nové terminologie, jakým je těžko se vyhnouti při látce tak těžko ovládnutelné. Přílišnou stručností trpí ty části, kde Junoy uvádí jména umělců, a kde mu při materiálu tak obsáhlém nezbývá vedle jejich zařazení do vývoje dosti místa k dostatečné charakteristice jejich umění.

Kubismus, tato „lyrická geometrie“, jak jej nazývá, není pro něho senačním objevem, všehojivým lékem nebo samospasitelnou formulí, nýbrž slibem jednoduchého, výrazného a uzákoněného umění, nového rytmu, kterému se dnes cítí povinen přinést svou pozornost a sympatie.

Další článek věnován je Pablu Picassovi; Junoy dělí jeho vývoj v období pokusů impressionistických, v období modré, růžové, exotické a v období kubismu. Obšírněji se zaměřuje na vysvětlení sestavení celkového obrazu, soustavou t. zv. plánů světelných a geometrických, z nichž každý má býti energetickou kompensací druhého, a jež mají sprostředkovati ideální prostorovou fikci zobrazených předmětů.

Picasso, který prodělal tolik vlivů, je dle Junoye geniálním temperamentem, nadaným jako nikdo jiný schopností ovládnutí věcí a schopností assimilace, komplexním a silným umělcem. Neodolatelná síla pudí

ho vždy znovu k neznámým horizontům, není mu však možno uskutečnit s poměrnou lidskou plností svůj ideál, jako jiní velcí stvořitelé nesmrtelných forem. — Má tragický a slavný osud ustavičné renovace, bezestání, jako nový věčný žid. — Nemůže spočinouti ve stínu stromu, který sám pěstoval, nemůže usednouti na kameni, který sám postavil vedle cesty; je předurčen, aby si mohl rty jen ovlažiti ovocem a vodami jitrního chladu, jehož svítání vidí dříve než ostatní, aniž by se směl jimi nasytit. —

J. Čapek.

Výstava uměleckého sdružení Sursum.

Co ukazuje sdružení Sursum na své výstavě, jsou pouhé tišiny a stojaté vody výtvarného umění. Jsou to pokraje výtvarnictví, stará vláda nálady, naivní symbolismus, užaslé udivení nad exotickým motivem, literární mystika nebo pseudopsychologické líčení stavů a halucinací výtvarně naprosto nezajímavých. Nad to formální nemohoucnost, nejrozmanitější vlivy nestrávené a disparátní: Poláci, Munch, Bílek, Kalvoda, Greco, Švabinský, Štáfl, i poslední nové umění. Ze všeho toho zmatku zajímají jen některé tempery a lepty Konůpkovy (bohudík nesouvisící s ostatní literární romantikou jeho tvorby), dva oleje Zrzavého určitým archaisujícím eklekticismem a smyslem pro celek, ze spousty prací Váchalových jenom ty dřevorezby, které mají prostý půvab ruční práce (Sv. Terezie, Krucifix). Jako celek a zjev dobový není tato výstava než dokladem zmateného chtění vrhající ho nesvládnutou energií na „vysokou“ práci tam, kde scházejí první základy techniky a nejnütnější erudice výtvarné.

V. V. Štech.

VE VINICI
KNIHOVNĚ UMĚLECKÉHO
MĚSÍČNÍKU VYJDE NA PODZIM

FRANTIŠEK LANGER:
SVATÝ VÁCLAV
TRAGEDIE O TŘECH DĚJSTVÍCH

CENA 2 K

KNIHOVNU UMĚLECKÉHO
MĚSÍČNÍKU VEDE A VYDÁVÁ
SKUPINA VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ

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

ALOIS WEYROSTEK

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

JAN HLAVÁČEK ZÁVOD MALÍŘSKÝ

PROVÁDÍ VEŠKERÉ
PRÁCE SPADAJÍCÍ
DO OBORU MALBY
INTERIEURŮ

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



ZAŘIZOVÁNÍ BYTŮ

PRAHA II.,
JINDŘIŠSKÁ UL. 1

STOUPA

KOBERCE
ZÁCLONY
STORY
PŘIKRÝVKY
LINOLEUM
MOSAZNÝ
NÁBYTEK

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*

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*

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.

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.

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.

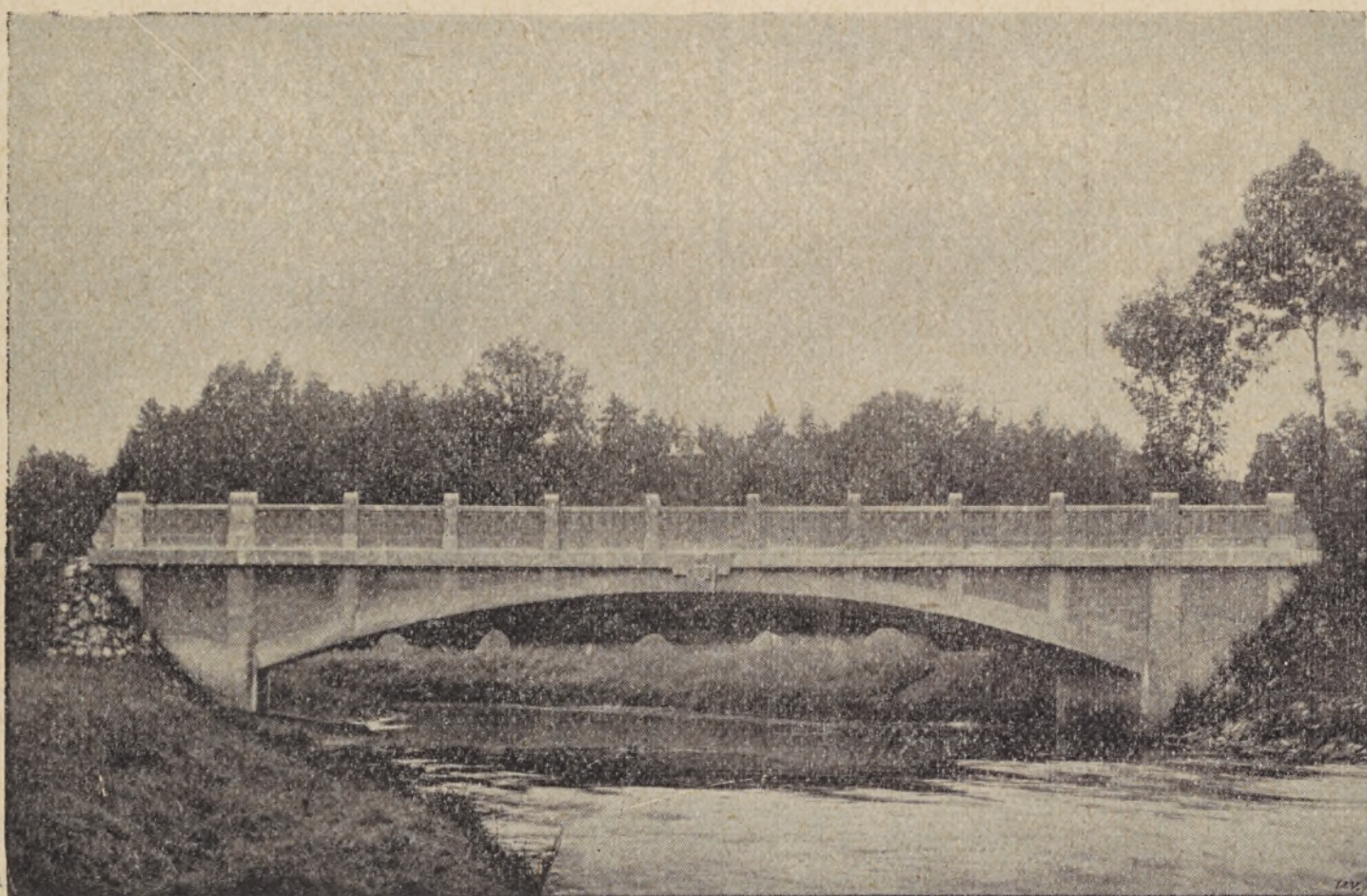
DLOUHOLETÉ ZKUŠENOSTI! NEJLEPŠÍ REFERENCE
ČETNÁ PROVEDENÍ! NEJKRATŠÍ DOBA STÁVEBNÍ!
STROJNÍ POHON! — NÁVRHY A ROZPOČTY NA
VŠECHNA PROVEDENÍ STAVEBNÍ!

HRŮZA A ROSENBERG

PRAHA

TELEFON 1732

OLOMOUC



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

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 č. 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

ATELIERY

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

JOSEF HLAVÁČEK

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

VYZNAMENÁN ČESTNÝM DIPLOMEM NA
VÝSTAVĚ ARCHIT. A INŽENÝRSTVÍ 1897.

J. POTZ

TRUHLÁŘSTVÍ

PRAHA II.
KLIMENTSKÁ
1235.

JOSEF BĚLÍK

Praha-I., továrna nábytku
roh Celetné a Královské ul. 2

doporučuje
k volnému prohlédnutí své
prvotřídní výrobky cen
mírných s úplným
zaručením.

ANT. NAVRÁTIL

TOVÁRNA UMĚLECKÉHO
NÁBYTKU A VEŠKERÉHO
VNITŘNÍHO ZAŘÍZENÍ
BYTŮ.
TELEFON 272

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

FRANTIŠEK KRŮKL

PRAHA A SPOL. VÍDEŇ

PRAHA V., Mikulášská tř. č. 3. · Tel. 2890
Speciální dílna na svařování.



Ochranná známka.

Jemné bezpečné autogenní svařování a
řezání kovu pomocí nevýbušného Dis-
soused plynu. Autoplyn, jediný plyn ku
osvětlování automobilů.

**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.

**STREJC
PRAHA
RÝSO-
VADLA**

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.

