

UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

ČASOPIS SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ.

Vydáním a nákladem Tiskového družstva Skupiny
Výtvarných Umělců v Praze.

Řídí PAVEL JANÁK a FR. LANGER s redakčním
kruhem: EMIL FILLA, FRANTIŠEK KYSELA,
V. V. ŠTECH, V. ŠTĚPÁN.

REDAKCE a ADMINISTRACE Uměleckého Měsíčníku a KANCELÁŘ Skupiny Výtvarných Umělců v PRAZE I.,
FRANTIŠKOVO NÁBŘEŽÍ 20, II. patro, 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.

Za náklad a vydávání odpovídá zodpovědný redaktor Pavel Janák, Praha 51-I. — Reprodukce grafického
ústavu Jana Štence, Praha I., Salvatorská čis. 8. — Tiskem „Grafie“, dělnické knihtiskárny v Praze II., Myslí-
kova ulice 1959.

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

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

Directeurs en chef: PAVEL JANÁK et FRANTIŠEK
LANGER. Rédacteurs: EMIL FILLA, FRANTIŠEK
KYSELA, V. V. ŠTECH, V. ŠTĚPÁN.

GRAFICKÝ ZÁVOD REPRODUKČNÍ JAN ŠTENC

PRAHA I., SALVATORSKÁ 8. TEL. 1800.

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

HELIOGRAVURA. TISK LEPTŮ.

Text:

Jan Thon: Hořím. Báseň	50
Vincenc Beneš: Před dílem H. Rousseauovým. Úvaha	51

Kronika:

A. Gleizes a S. Metzinger: O kubismu. Výňatek z knihy	60
O. Fischer: H. v. Kleist a jeho dílo	62
Recitace Th. Däublera	63
K. Coellen: Nové malířství	64
Berlínské výstavy	66
Nový ústřední hřbitov v Praze	67
Vánoční výstava v Umělecko-průmyslovém museu v Praze	68

V y o b r a z e n í:

Indická miniatura	41
Čínská malba	45
Perská miniatura	51
H. Rousseau	42, 43, 44
P. Picasso, malby a lept	46, 47, 48
A. Derain, lept	49
Lidová práce, obrázky na skle	54, 55
E. Filla, akvarel	58
Z. Kratochvíl, gobelin	59
H. Johnová, keramika	68

Texte:

J. Thon: Je brûle. Poème	50
V. Beneš: Devant l'oeuvre de H. Rousseau. Ré- flexion	51

Chronique:

A. Gleizes et J. Metzinger: Du cubisme. Fragment du livre	60
O. Fischer: H. v. Kleist et son oeuvre	62
Recitation de Th. Däubler	63
Expositions de Berlin	64
K. Coellen: La peinture nouvelle	66
Le nouveau cimetière central à Prague	67
L'exposition de Noël au Musée des arts décora- tifs à Prague	68

Illustrations:

Miniature hindone	41
Peinture chinoise	45
Miniature persienne	51
H. Rousseau	42, 43, 44
P. Picasso. Peintures et eau-forte	46, 47, 48
A. Derain. Eau-forte	49
L'art du payson. Peintures sur verre	54, 55
E. Filla, Esquisse	58
Zd. Kratochvíl. Gobelin	59
H. Johnová. Céramique	68

GRAFIA

DĚLNICKÁ KNIHTÍSKÁRNA A NAKLADATELSTVÍ
V PRAZE, MYSLÍKOVA ULICE 1959

doporučuje se

ku provedení veškerých obchodních i společenských tiskopisů v úpravě vzorné
a v čase pokud možno nejkratším.

TELEFON 2134.

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

TRUHLÁŘSKÉ

VEŠKERÉ POTŘEBY NEJLÉPE A
NEJLEPŠÍ NAKOUPÍTE U FIRMY

ADOLF SCHÖN

PRAHA, VÁCLAVSKÉ NÁM. 53
ŽÁDEJTE ILLUSTROVANÝ CENNÍK

ALOIS WEYROSTEK

MISTR DLAŽDIČSKÝ

PROVÁDÍ BEZVADNĚ
VEŠKERÉ DRUHY DLAŽEB
ZA CENY VELMI MÍRNÉ.

PRAHA II., ČÍS. 1219.

**Ze 45 druhů, též leštěného
UMĚLÉHO KAMENE**

fasády, hrobky, pomníky, práce sochařské,
kostelní, provádějí ateliery uměl. průmysl.

**KRAUMAN, PICCARDT,
ŠIMONOVSKÝ**

PRAHA III., ŘÍČNÍ 539

Práce štukatérské, modely pro bronz, dřevo, kámen.

VÁCLAV HODEK

úředně oprávněný mistr tesařský sta-
vebních a vodních prací, majitel pily,
stálý přísedící znalec c. k. soudu ve vě-
cech civilních i trestních

**PRAHA-VYŠEHRAD
VRATISLAVOVA TŘÍDA 68.**

FRANTIŠEK KRŮKL

PRAHA A SPOL. VÍDEŇ

PRAHA V., Mikulášská tř. č. 3. · Tel. 2890

Speciální dílna na svařování.

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

**LAKÝRNICTVÍ, MALÍŘSTVÍ
PÍSMO, DŘEV A ŠTÍTŮ**

**JAN
SCHUBERT**

V PRAZE I.,

HUSOVA TŘÍDA ČÍSLO 242, 9 NOVÉ

MALBY, NÁPISY A ZLACENÍ NASKLE,
DŘEVĚ, PLECHU, ZDI I PLÁTNĚ VE
VZORNÉ SLOHOVÉ ÚPRAVĚ

STAVEBNÍ I NÁBYTKOVÉ NÁTĚRY
V NEJLEPŠÍM PROVEDENÍ

MODERNÍ PLASTICKÁ PÍSMENA
ZLACENÁ I V EMAILU

SKLENĚNÉ FIRMY

TRANSPARENTNÍ FIRMY

**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.



Indie, XVII. st. Djehangir, Haschim:
Podobizny dvou šejků.
Miniatura. Völkerkundemuseum v Berlíně.



Henri Rousseau:
Podobizna dítěte. — Zátiší.



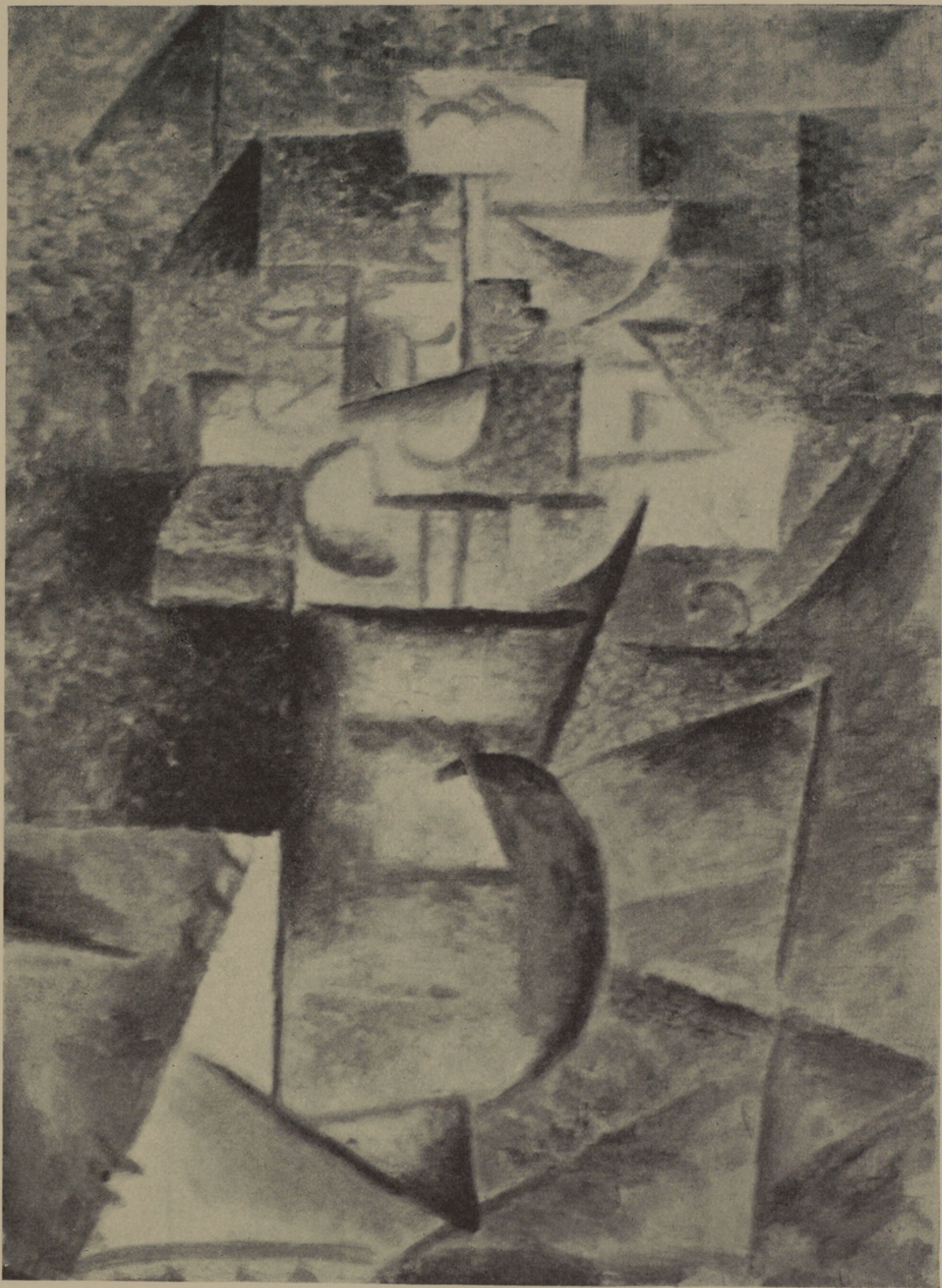
Henri Rousseau:
Podobizna ženy.



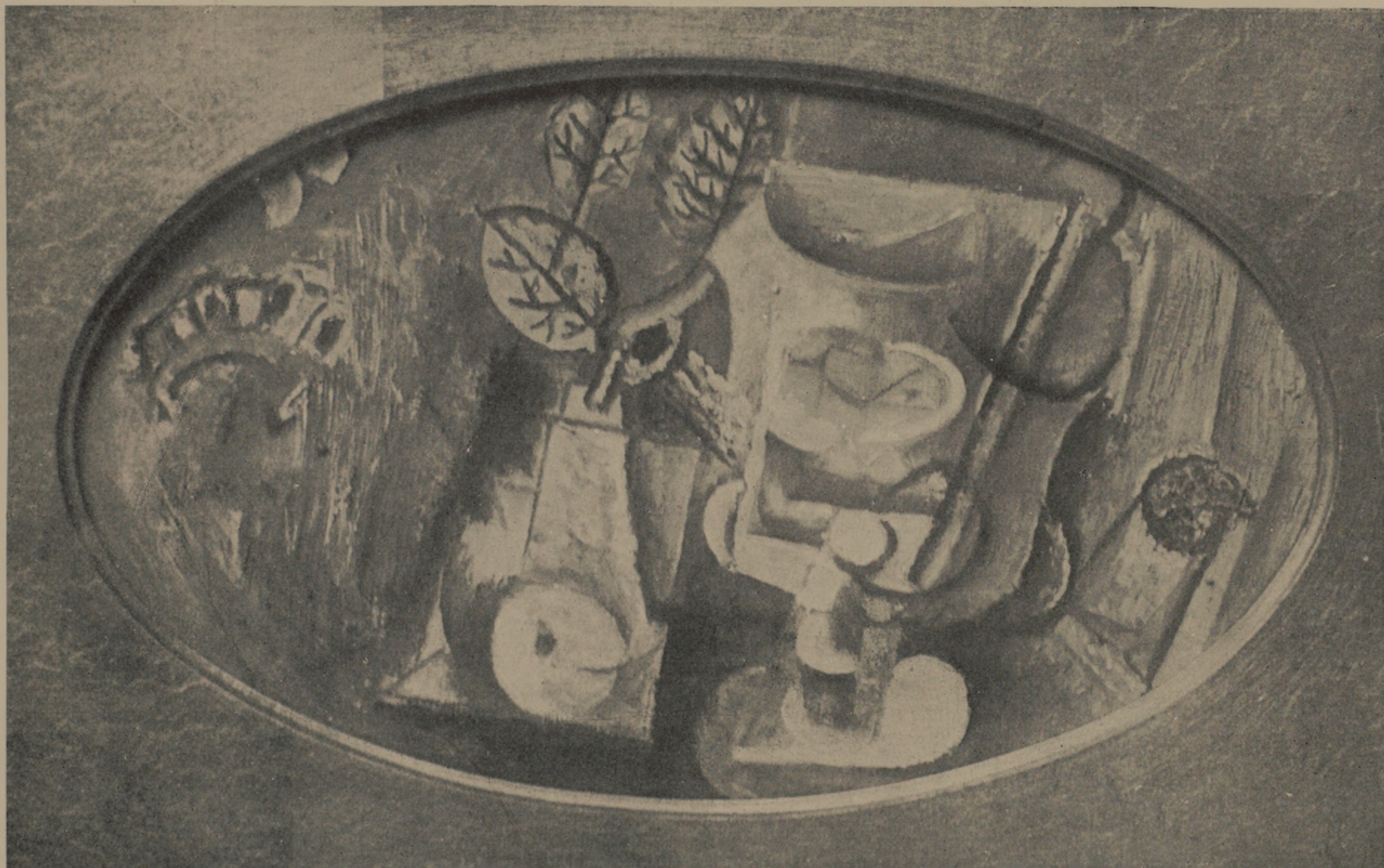
Henri Rousseau:
Krajina.



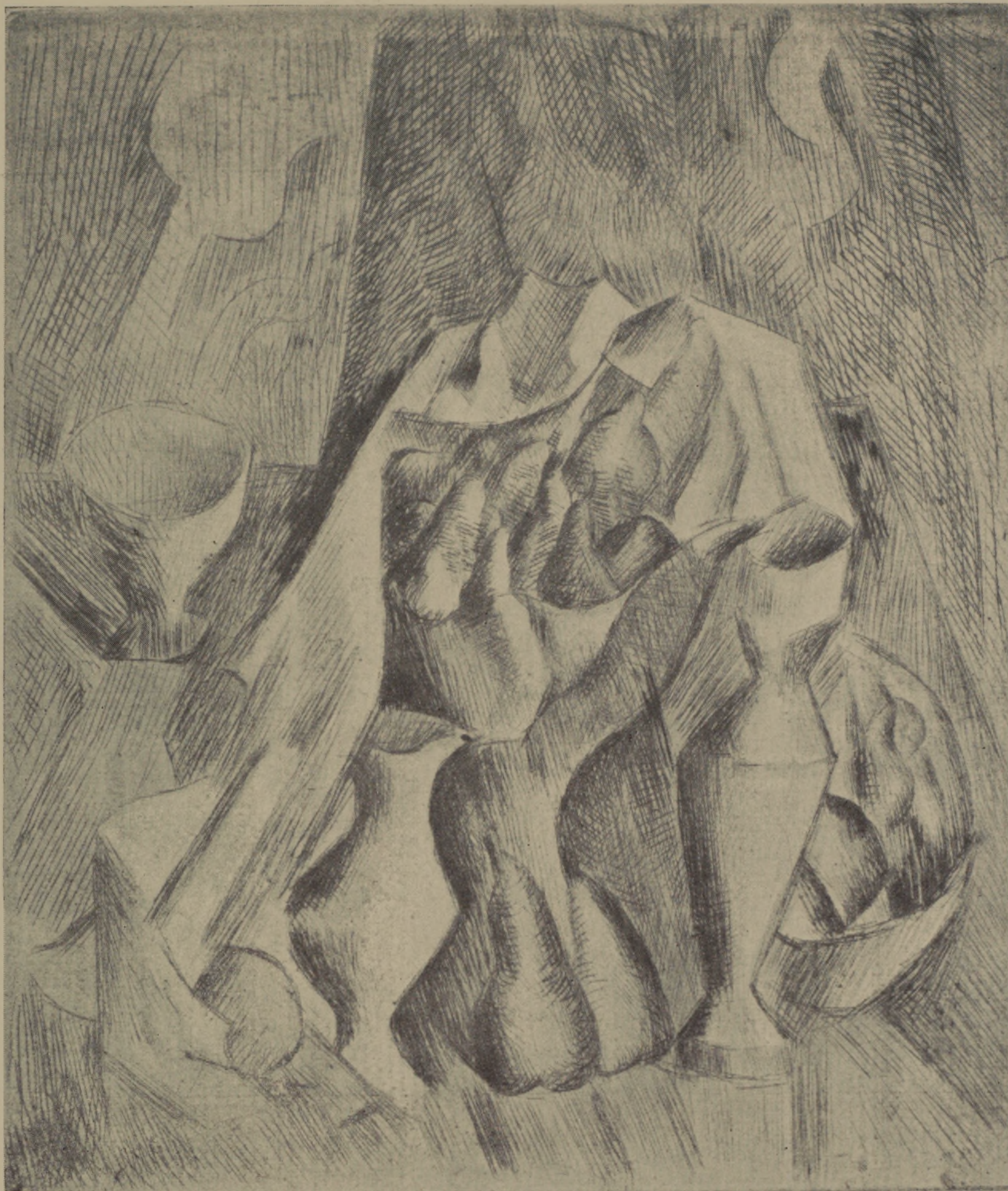
Čína. XI. – XII. st. Ma-lin:
Shromáždění geniů nad mořem.



Pablo Picasso:
Váza s kyticí.
(Fot. Kahnweiler, Paříž.)



Pablo Picasso:
Sklenice citronové vody.
(Fot. Kahnweiler, Paříž.)



Pablo Picasso:
Zátiší.
Lept.
(Z nakladatelství Kahnweilerova, Paříž.)



André Derain:
Žena.
Lept.
(Z nakladatelství Kahnweilerova, Paříž.)

Jan Thon: Hořím.

Má láska jest, jež celý život stojí:
vytryskne jako vulkán do nehybné noci,
kdy země spí a dřímá srdce v snech,
kdy netušíš, že na dně kráter číhá
s tisícem ohňů v propastech.
A síly ty, jež od věků tam tlely,
jež nahromadil od věků můj rod,
praotců dávné touhy, radosti i žely,
jež uzrály v mé horké vášně plod,
krev náhle divnou smrští vzruší,
zapálí žárem srdce mého tiš,
přelomí pouta, svazky přetrhají
a schvátí letem v nekonečnou výš.

Let do výše, nad prostor, mez i čas,
kde touha ztrácí pozemský svůj tvar,
kdy neznáš smrt i žití svého hlas
a věčnost jest jen tvojí lásky žár.

A letím výš a výš a výš
jak povětroň v tu hvězdnou říš,
sám bludný tvor a láska celá,
ve víru létavic
jež oněměla
v své touze nekonečnu vstříc.
A srdce stále žhne a nové žáry dují
a nový vzmach a vzruch
se krví zažehují.

Zas nový svět a nové hvězdy jdou,
v dál prchají jak stíny,
a nových sluncí terč
se řítí do hlubiny.
Vše mizí: svět a člověk, bůh;
sám letím tu a sám —
jsem už jen srdce snad,
jímž hořím, hořím, hořím
— — — — —
a vím, že hořím rád.



Persie, XVI. st.:
Klečící mladík s listem.
Miniatura.

Vincenc Beneš: Před dílem Rousseauovým.

Dílo Henri Rousseaua je z nejsilnějších podstatných složek, tvořících jakousi basi pro nově se utvářející výtvarnické období. Hledí-li laik na jeho obrazy, stává se mu, co se dalo současníkům Rousseauovým po celých třicet let jeho malířské činnosti: vidí jakési nejapné obrazy, na nichž jsou malovány stromy s nemotornými kmeny, rozbíhajícími se do nejtenčích větviček s detailně vyznačenými všemi lístky, portraity lidí v pozicích jakoby od venkovského fotografa, nebo nahé dívčí tělo na pohovce uprostřed tropického pralesa, obklopené divokou zvěří a p., formy všude prosté a holé, nikde ani stopy po světle a stínu, a výsledek pozorování končí vždy smíchem. Divák jest příliš zvyklý zásluhou rea-

lismu a impressionismu dívati se pouze očima. Myslí, že zvláštnost zření spočívá v pozorování nejjemnějších odstínů barev v přírodě nebo v dívání se na dílo s přimhouřenými očima. Nechápe dosti, že je možno míti k bytostem i věcem jiný vztah než pouze vnější a optický. — Jinak nazírá na tato díla umělec nebo duše silně esteticky založená. Vidí v nich plno vnitřní logiky a důslednosti, poznává, že projevuje se v nich bohatá lidskost způsobem prostým a samozřejmým, naivnost a prostota, že jsou tato díla plná rozkošných a zajímavých detailů, prostá vší rafinovanosti. K této obrazivosti nejmenších detailů však pojí se mohutné a jednoduché pojmání celku jako úplné jednoty. Rousseauovy obrazy jsou krásným projevem románské duše. Všude je patrna prostota, jasnost, radost, vášně i klid, hluboké a vnímavé zájmy a postřehy pro osoby i věci. Obrazy tyto jsou sladké a jakoby vůní nasycené. Zření jeho nebylo optické ani náladové, neužíval světla ani stínu, objekty chápal čistě jen s formového stanoviska a vyjadřoval se vždy linií a potom jednak barvou, jednak valeurem, při čemž zachovával co možno nejvíce plošnost, jak ještě markantněji vystupuje při pojmání prostoru.

Kritik jako laik přistupoval k tomuto dílu s konvenčními požadavky naturalistického pojetí a zapomínal, že nemožno hodnotit všude stejným způsobem, srovnávat tam, kde není podkladu pro porovnávání, kde byla při tvoření různá hlediska, zámysly a předpoklady. Kdo chtěl by na př. použít stejných kritérií při Giottovi, Rembrandtovi a Japoncích?

★

Aby dnešní člověk, který stal se jednostranným pro stálé naturalistické nazírání na všechnu skutečnost, mohl posoudit a vniknout v díla odlišné formy od přírody a odlišného cítění, jest třeba, aby si uvědomil všechny okolnosti a předpoklady, za nichž vzniká umělecké dílo.

Důvodem uměleckého vytváření je nitro umělcovo, jež touží projevit na venek své city, dojmy a zážitky. To jsou prvotní popudy, rozechvívající nitro člověka, emoce, jakožto duchová látka dosud bez určité formy. Emoce má sice každý člověk, leč emoce umělcovy jsou prudší a silnější, umělec vidí a cítí tragiku, kde jiný jde lhostejně mimo, vidí tajemné vztahy a množství nejrozličnějších detailů, jež pro jiné oko jsou utajeny. Umělec liší se od laika tím, že příroda obdařila jej většími schopnostmi citovými a dává se mu v osobách, věcech a všech svých zjevech poznati a odkrývá mu roušku, jež ji zatajují očím všech ostatních, kteří ulpívají jen na povrchu. Všichni mimo umělce mají poměr ku světu jen s jistého, jednostranného, obyčejně užitkového stanoviska. Rolníka na př. nezajímá krásná zlatá barva jeho úrody nebo sametová zeleň jeho luk jako pouhá barva, radost jeho z toho všeho je založena jen na příští úrodě a prospěchu. A tak každý na světě ve svém oboru vidí jen jednostrannost osobního praktického zájmu, osoby a věci nahrazuje si jen jistými znaky rozlišovacími a tím stává se, že hlubší, pravá podstata věcí a celého světa mu uniká. Pravá, hluboká skutečnost je tedy přístupna jen člověku, nadanému hlubší citovostí a chápavostí. — Kromě okolnosti, že umělcova citlivost jest pružnější a vnímavější, přichází hlavně na řadu umělecký talent. Míti talent znamená míti intuici, přesný názor, představu, t. j. uměleckou formu, výraz pro svoje emoce a vjemy, přesnou představu, jež vzniká v duši jakýmsi duchovým pochodem. Malíř je tedy malířem tím, že přesně již vidí,

co jiný jen tuší nebo pasivně, beze vší vnitřní činnosti cítí. A podobně v ostatních oborech umění. Představa ta musí býti vždy reelní a iluze musí nabýti reelní podoby. Snad i ne-umělec může míti jakési představy, ale tyto jsou buď příliš neurčity nebo v nejlepším případě dosahují představy plné skutečnosti přírody, tedy představy neumělecké. Představy umělcovy liší se od těchto—a to je nejdůležitější—že jsou uspořádány, uzákoněny dle jistých logických nutností a vztahů. Rozdíl představy umělce a laika není tedy pouze kvantitativní, nýbrž kvalitativní. Čím liší se hudebník od laika? Především tím, že rozeznává základní tóny zvukové správně v jejich výškách (určitý, matematicky přesný řád), čili že má hudební sluch a obdařen tímto základem je schopen dalším postupem a různými zákonitými kombinacemi dáti výraz svým vjemům. Neexistuje silnější nadání pro umělecké vyjadřování se — nechci říci formu, která není sama o sobě, nýbrž vždy již výrazem něčeho — aniž se skrývala za ním vnitřní síla, a zdá se, že tato síla si ono nadání, tedy jakýsi svůj průchod, teprve ex post zjednáva. — Hudebník tedy slyší hudbu ve své duši, malíř vidí jasně určitý obraz svým vnitřním zrakem a je možno i opticky, když čerpá přímo ze skutečnosti. Přistupuje-li potom k tomu ještě vůle a sice její praktická složka, oekonomie, dostává dílo konkrétní výraz, objektivuje se — říkáme, že dostává svoji formu — a jest zjevno světu. Je to vnější projev poznání intuitivního na rozdíl od rozumového poznání vědeckého, jež je poznáním čistého pojmu. V těchto všeobecných základních předpokladech musí býti zahrnuto každé umělecké dílo a proto důvodem růzností uměleckých děl jsou rozdíly individualit produkujících umělců. Z těchto důvodů není proto možno posuzovati dílo odvoláváním se na reelní formy skutečnosti (při výtvarnictví), nýbrž je posuzovat dle vnitřního uzpůsobení individuality tvůrce. Kritická činnost může hodnotit tedy a zkoumat dílo jen potud, pokud se umělci — více nebo méně — podařilo objektivovati své intuitivní poznání, pokud toto vůbec vzniklo, neboť mezi formou a příčinou její je úměrnost, takže je-li forma nedokonalá a rozvrácená, jest možno vztažmo soudit na malou schopnost tvůrčí. To zřejmě jest třeba při hudbě, kde odvolávání se na realitu odpadá. Snadnost, se kterou se někdo vyjadřuje, či námaha jiného jest odlišné povahy a nepadá v tomto případě na váhu. Krátce tedy umělcova činnost spočívá v tom, že objektivuje svoje životní dojmy tím způsobem, že jim dodává formy, jejíž řád je odvozen ze zákonů, jež ovládají celý vesmír — tedy cosi absolutního — a tím stává se pánem — povznáší a osvobozuje se od měnlivosti života.

Při pozorování díla je třeba prožívatí pochod opačný pochodu umělce. Vůle subjektivu má mlčeti, aby divák mohl pasivně nazíratí a poddati se úplně působení díla. Vychází od formy a dojde k jejím příčinám, totiž emocem, jež byly podnětem formy — neboť mezi emocí a formou musí býti logický vztah příčiny a účinku. Umění dává nám poznati city, jichž jsme dosud nezažili, které však přes to byly v nás utajeny, neboť naše nitro musilo býti připraveno, aby se rozechvělo a tak umění dává nám sestupovati nejen ke přírodě, ke všem zjevům a věcem, ale též a hlavně k nám samým, dává nám poznati naše nejušlechtilější utajené schopnosti a dokonalosti. V celku činí nás dokonalejšími a lepšími a v tom je důvod oněch krásných pocitů, kterými nás umění oblažuje.

Zdá se, jakoby dílo propůjčovalo pozorovateli jakási křídla, jimiž je unášen na výšiny



Lidová práce, XVII. st.:
Útěk do Egypta.
Malba na skle. Národopisné museum v Praze.



Poč. XIX. st. Lidová práce:
Pohřeb.
Obrázek na skle. Národopisné museum v Praze.

tvůrčího ducha, kterých by jinak nikdy nedosáhnul. Odtud ona slast, povznesení, rozkoš ze zvyšované dokonalosti, radost z propůjčené velikosti. — Ovšem chápání uměleckého díla předpokládá jistou estetickou kvalitu. Pro člověka platí jen to za krásné, co sám jako krásu pocítuje. Kdo nemá dostatečné kvality, nenajde smyslu pro hodnoty umělecké vůbec ani pro živé ani pro historické. Sběratelské nadšení pro díla minulé vyplývá obyčejně z estetické nedostatečnosti a má svůj důvod v konvenci a tradici, smysl zde byl vštípen, může však býti falešný.

Pod hlediskem všech těchto předpokladů jeví se nám umění jako forma vnitřního výrazu. Jsou však také t. zv. umělecká díla, jež nám zcela ničeho neříkají a přece se o nich říká, že jsou krásná. Tato díla jsou však odlišné povahy od uměleckých. Jsou dokumentem pouhého dobrého vkusu.

Pozorujeme-li dílo Henri Rousseaua a soudíme-li z výrazových vlastností, které již v předu byly vytčeny, tedy hlavně z naivnosti, prostoty a jednoduchosti výrazu, můžeme postřehnouti jeho vlastní vnitřní svět, aniž bychom četli biografie. V životě byl zcela takovým jako ve svých dílech. Byl muž prostý, dobrý, naivně nezkušený, který chápal lidi i věci z jakéhosi úžasné dětsky naivního stanoviska, ze kterého vyplynul důsledně také onen naivní vzhled jeho obrazů, pro který jej téměř všichni považovali za diletanta. — Naivita je vlastnost individuality, prostý způsob nazírání, je soběstačná a jako každá prostota potřebuje co nejskromnějších prostředků. Proto Rousseauovy obrazy mají formy jednoduché, kontrasty nejjednodušší, barvy buďto jen bílé a černé nebo několik barev jasných, prostých, prostor a plastika redukovány co možno do plochy a vše vroubeno čistou linií. Tím vším podobají se lidovým obrázkům na skle a lidovým kresbám, jež v jádře svém jsou krásným výrazem lidového citění a prostoty právě tak jako lidová píseň.

Naivita ve své soběstačnosti vylučuje každé školení a pěstění, je jen čistý instinkt sám o sobě beze všech přídavek kultury a inteligence, bez velkých požadavků životních, cosi samo v sobě uzavřeného. A proto nemá také vývoje a postupu. Skutečně, zkoumáme-li obrazy Rousseauovy ve sledu časovém, nenalézáme vývojových rozdílů nebo zdokonalování. Je tomu právě tak jako u našeho Aleše, který již v prvních začátcích byl tak dokonalý, ne-li lepší, než ke konci. — Mohl bych se tázati, nač tedy všechno školení, učení, hledání v historii umění a odvolávání se na mistry, nač různé theorie o znalosti výtvarné logiky, když možno prostě a svobodně, téměř nevědomě tvořit jen z nitra vlastního? Tento případ nevylučuje možnosti jiné. Dílo umělce čistého instinktu, téměř neuvědomělého, jest prostě projevem jeho nadání, kdežto u rozvažujícího, vědomého tvůrce jest znakem jeho ideálu. Jsou tedy dvě kategorie, nazírání spontánní a idealisované. V druhém případě účastní se na tvoření všechny duševní schopnosti umělcovy, tedy nejen estetické, ale též intelektuelní — rozum, logika. Tím není řečeno, že možno pouhým rozumem a inteligencí vytvořit dílo, neboť schopnosti estetického výrazu jest nutno předpokládati. Umělec prostý spokojí se svou jednoduchostí, umělec však nadaný všemi ostatními schopnostmi ducha vytvoří si svůj nejvýše možný ideál uměleckého díla a použije vši své inteligence k docílení adekvátní názorné představy svého snu. Tím není řečeno, že umělec rafinovaný předpokládá naivního, aniž staví tohoto na nižší stupeň. Jsou to prostě

dva rozdílné druhy. Tak jevil by se způsob onen u umělce kultivovaného theoreticky jako ideál, k němuž jest zapotřebí vytvořit adekvátní představu, jež by byla schopna konkrétního projevu. Ve skutečnosti však to je věcí dlouhého a pomalého vývoje jako je vývoj na př. Rembrandtův, Grecův, Delacroixův, Cézannův, Goghův. Umělec takový se poučuje, usuzuje, zmocňuje se výtvarné logiky a používá jí vědomě k novým výbojům a křivka jeho postupu bývá často prudce vzestupná až ke konečnému bodu, kdy fysicky hyne.

Umělec naivní nemá tedy vývoje, protože je jen čistý instinkt a nemá postupu z předchozího, není ničím zdržován a rušen a dává pravou, nezkalenou svoji podstatu hned od prvních počátků; proto může býti dobře ukazovatelem nových cest, význam to, ke kterému na druhé straně Cézanne dopracoval se teprve po dlouhém životním vývoji.

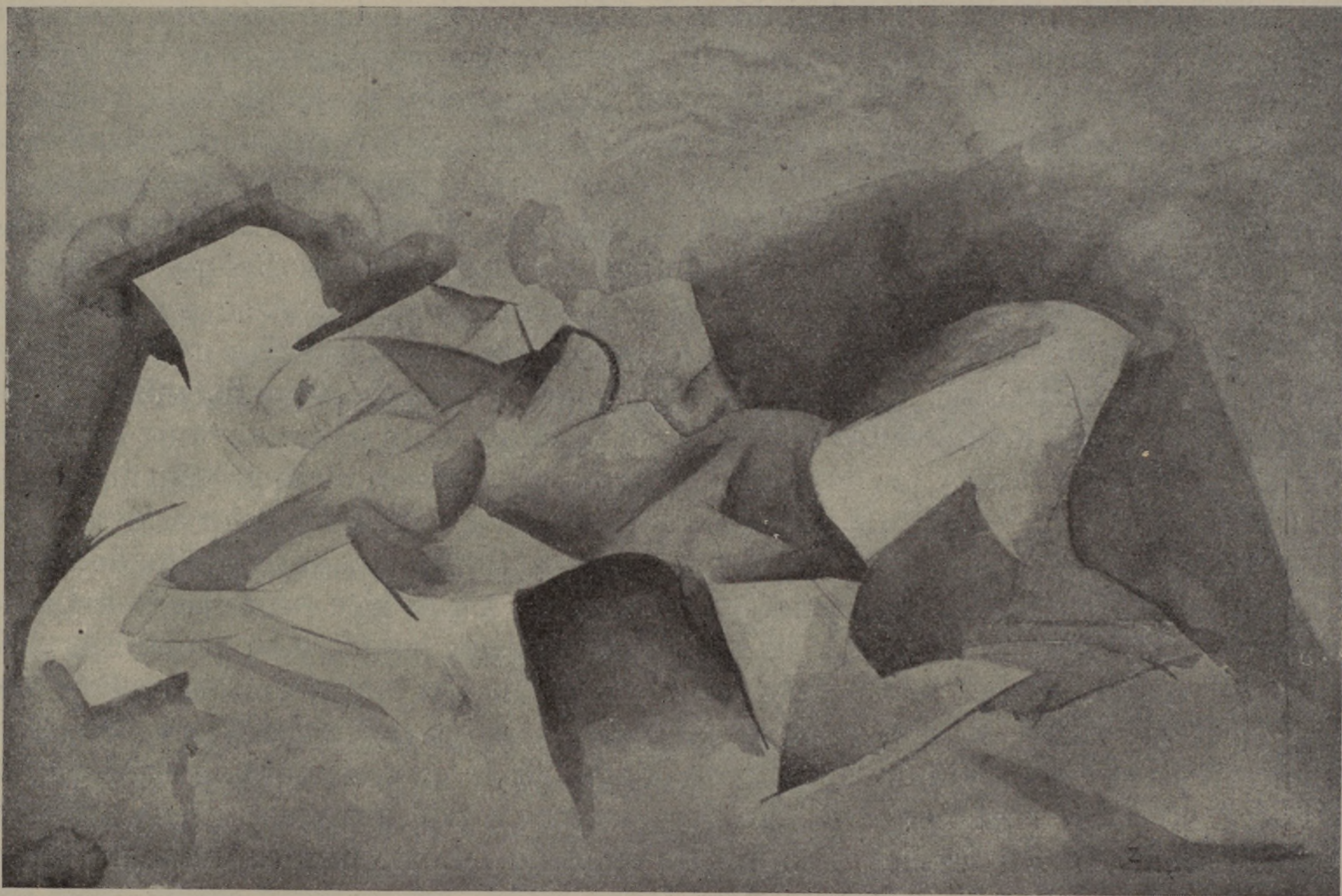
Rousseau zajímá nás nejen jako umělecká osobnost sama o sobě, ale také a především jako mohutný příklad. Byl vlastně první velký reakcionář v době impressionismu, který zanechal v malování světla, stínu, skvrnité techniky a zavedl zase linii, pevné formy, plošné malování, černou a bílou na místo barev slunce a atmosféry, co vše již svého času Gauguin u něho obdivoval.

V Rousseauovi byly obsaženy v hlavních rysech již povšechně základní vlastnosti nového malířského rozvoje, a tím stal se vedle Cézanna velkým inspirátorem nové malířské generace. Stýkal se s mladými umělci a svým příkladem přiměl je, že začali přemýšlet v jeho smyslu dále, což jemu, neschopnému každého vývoje, bylo odřeknuto, přemýšlet o sobě samých, vracet se ze začatých náběhů setrvačnosti a zvyklosti v minulém k vlastní upřímnosti, k sobě samým, a tím byl umožněn bezprostřední projev dobových dispozic. Na základě Rousseauově začali si všimati ještě elementárnějších zjevů primitivního, divošského umění a zde seznali první, prosté a čisté prvky uměleckého chápání. To vše bylo nutno, až tam se muselo jíti pro očistu z dlouholeté, zkonvencionělé tradice naturalismu. Rousseau jako umělec nebyl jen osobností, ale znamená cosi širšího, všeobecnějšího, jakožto příslušník doby, která při konci jeho života začala vzcházeti a proto i jeho forma musela býti povahy dosti společné s formou nově nadcházejícího umění. Byly to znaky již z předu naznačené, znamenající odklon od impressionismu, hlavně ale prostá plošnost jeho obrazů. Rousseauovi byla faktická plošnost dána jeho naivitou. To patrně je rovněž při lidovém umění, při dětských kresbách, ve výtvorech všech primitivních epoch. Je to přímé, bezprostřední sáhnutí po abstrakci prostoru, totiž po prostoru, který rovná se nule. Tento způsob je příznačný všem prvotním začátkům, a v našem případě to bylo velké ozdravení z barokních a realistických zmateností. Co se týče prostoru, je třeba dosáhnouti v uměleckém výtvoru, jak již kdysi bylo řečeno, jedné nebo druhé z krajních mezí prostorových distancí, buďto nuly nebo nekonečna. To je myšleno theoreticky, filosoficky, efektivně však je to vždy nula, pouze smysl je dvojitý, protichůdný a záleží jen na tom, jakými prostředky naplníme tyto předpoklady. Vše je jen systemem pojení do plochy. Aby však bylo dobře rozuměno: příklad Rousseauův a zvláštnost jeho zření, odlišného od optické reality, neučil umělce odklonu od realismu jakožto názoru, naopak všechno jejich úsilí směřuje k pronikavějšímu vidění, jakési hlubší, zmocněnější reality, která není laiku přístupna, skrývá se v hloubi, vlastní podstatě objektů a záleží na umělci, aby tuto

světu projevil. A k tomu bylo třeba oné cesty, onoho způsobu tak nových, výrazových prostředků. Typičtí představitelé nového umění Picasso a Braque jsou pouzí realisté hned od začátku a je omylem domnívat se toho o nich teprve dle poslední jejich periody, kdy vyskytují se v jejich dílech některé části, v nichž je přímo sama materie a látkovost důrazně akcentována.

Jednou z hlavních vlastností, kterými se Rousseau podstatně liší od nového nynějšího umění, je jeho sladký klid a statika, jež zdá se býti románskému duchu jaksi blízká dědictvím přes Poussina, Ingra a j. z renaissance a antiky. Než i to je v postupu vývoje logicky zdůvodněno, neboť pohyb a lehkost, jakožto překonání klidu a tíže, klid a tíhu předpokládají.

Takovým způsobem dospělo se v dílech nejtypičtějších zástupců nového umění Picassa a Braqua k obrazům, které svou hybností a úžasnou lehkostí velmi připomínají obrazy orientu, Číny a Japonu, při nichž se odehrál obdobný vývojový pochod, datující se z monumentální těžkosti a ztrnulosti Egypta přes Indii a Siam. Tatáž vývojová obdoba děje se též v nové architektuře. Vychází od těžkých mass a přetížené stability, upomínající jednak přímo, jednak přes empir na Egypt a dospívá namáhavě logickými pochody mimo jiné k výrazu lehkosti a vznosu. Důvody tohoto výrazu jsou motivovány povšechným stavem a psychologií doby.



Emil Filla:
Žena.
Akwarel.



Zdeněk Kratochvíl:
Sv. Jiří.
Gobelin. Provedla M. Teinitzerová.
Z vánoční výstavy v Um. prům. museu,

K r o n i k a a p o z n á m k y

Albert Gleizes a Jean Metzinger: O kubismu.*

Druhá kapitola.

Roztrhující pro pohodlí to, o čem víme, že je nerozlučně zceleno, zkoumejme prostředkem formy a barvy integraci tvárného vědomí. Rozlišení formy zahrnuje v sobě kromě úkonu zrakového a hybné schopnosti určitý duševní vývoj; zevnější svět jeví se očím většiny beztvárným. Rozeznání formu znamená ověřiti ji nějakou představou, jež již dříve byla existovala; toť úkon, jehož nikdo (leď člověk, jemuž říkáme umělec) neprovádí bez cizí pomoci.

Dítě před přírodním divadlem utíká se ke svojí obrázkové knize, aby uspořádalo své vjemy a aby je uvedlo ve shodu se směrem myšlení; člověk dospělý, jemuž přispívá na pomoc kultura, spoléhá se na umělecká díla.

Když byl umělec vyluštil formu, jež ukazuje určitý stupeň obdoby s dřívější představou, dá jí přednost před jinými formami a v důsledku usiluje o to, aby uzavřel kvalitu této formy (neměřitelný úhrn předvídaných příbuzností mezi viditelným zjevem a snahou jeho ducha) hotovým tvarem, způsobilým k tomu, aby působila na jiného člověka. Zdaří-li se mu to, donutí dav, aby stoje před jeho integrovaným tvarovým vědomím, byl ve stejném vztahu k němu, jako on sám byl před přírodou.

Avšak kdežto malíř, snaže se o vytváření, odhazuje ihned přírodní obraz, jakmile ho byl použil, dav dlouho setrvává v otroctví obrazu namalovaného a vytrvale pohlíží na svět přijatým hotovým tvarem. Proto každá nová forma zdá se obludnou a lidé se obdivují kopiím nejotročtějším.

Umělec prohlubuje spíše svoje poslání, než by je rozšiřoval. Ať formy, jež rozpoznává, a hotový tvar, v nějž vtěluje jich kvalitu, jsou dosti vzdáleny obrazivosti davu, aby pravda, již přinášejí, nepřijala na se všeobecného charakteru. Opravdu nastává zmatek, stane-li se dílo jakousi jednotkou míry, které lze bez rozdílu užití v několika kategoriích jak přírodních tak uměleckých. Nepovolujeme v ničem minulosti; proč bychom dařili přízní budoucnosti, usnadňující rozšiřovatelům jich práci? Není slušno příliš mnoho jasnosti, varujme se arciděl! Slušnost vyžaduje jakési temnoty, slušnost jest z přívlastků umění.

Zvláště ať nikoho nezvábí zdánlivá objektivnost, již mnohý nemoudrý daří své obrazy. Nemáme přímého prostředku, abychom mohli odhadnouti procesy, jimiž stala se nám vnímatelna pouta svazující svět s myšlenkou člověka. Nic nedokazuje fakt, na nějž se

* Přinášíme překlad II. kapitoly z knihy „O kubismu“, společné práce malířů A. Gleize a J. Metzinger, kteří ještě s jinými představují směr t. zv. kubismu. Poněvadž kubismus je jedním ze zjevů v proudu nového umění, věnujeme mu též svoji pozornost a pokládáme za časově nutné o něm informovati — nejlépe přímo jeho ukázkou, z níž patrna jeho planá kvalita, podobná futurismu. Posudek o knize přineseme.

všeobecně poukazuje, že se totiž v malbě shledáváme se známými předměty, jež jí byly podnětem.

Představme si krajinu! Šířka řeky, tloušťka listí, výška strání, rozměry každého předmětu a vztah mezi těmito rozměry, toť jsou určité záruky. Nuže, kdybychom se s nimi beze změny shledali na plátně, nezvíme ničeho o talentu nebo genialitě malířově. Řeka, listí, stráně, přes svědomité uvedení v menší měřítko, neplatí již jako šířka, tloušťka, výška, ani jako vztah těchto rozměrů. Vytrženy z prostoru přirozeného, vstoupily do zcela jiného prostoru, který nezpodobuje v sobě pozorovaný poměr. Ten zůstává zevnější. Má důležitost stejnou s číslem katalogu, s podpisem dole na rámu. Neuznati toho jest totéž, jako popříti malířský prostor, popříti vůbec malbu.

Malíř má možnost učiniti ohromným, co považujeme za drobné, bezvýznamným, co se nám zdá znamenité: mění kvantitu v kvalitu.

Teprve až s přispěním staletí a tisíce věků vědomí vzájemně se posílilo, až nesčetní plagiátoři vysvětlováním osvětlili vznešenou záhadu, již jest obraz, teprve pak bylo možno mluvití beze směšnosti o objektivní kritice.

Než koho obviniti z omylu? Malíře, kteří neznají svých práv. Když vyloučili z pohledu linie, jež jej v sobě zahrnují, domnívají se, že jsou zavázáni k přesnosti opravdu zbytečné. Připomeňme jim, že jdeme na výstavu, abychom dívali se na malby a z nich se těšili, ne však, abychom na odiv stavěli své vědomosti zeměpisné, anatomické atd.

Nechť obraz nenapodobuje ničeho, ať podává nepokrytě důvod, proč existuje; neslušelo by nám želeť, že nepodává nám květů, venkova, nebo obličej, všeho toho, čeho by nemohl býti než odleskem. Přes to však přiznejme, že nelze vyhostiti zcela vzpomínku na přírodní tvary, aspoň ne na ten čas. Žádné umění nezdvihá se rázem k úplnému rozpětí.

To vědí malíři kubisté a studují neúmorně malířskou formu i prostor, jež ona zplozuje. Lidé zvykli si z nedbalosti zaměňovati tento prostor buď s čistým prostorem zrakovým, buď s prostorem Euklidovým.

Euklid v jedné ze svých thesí předpokládá neměnitelnost tvaru obrazců v pohybu; to nám uspořuje, abychom se dále jím obírali.

Kdybychom si přáli uvéstí malířský prostor ve spojení s některou geometrií, bylo by třeba obrátiti se k učencům neeuklidovským, rozjímati dlouze o poučkách Riemannových. Pokud jde o prostor zrakový, jest známo, že povstává shodou vjemů konvergence a akomodace. Avšak obrazu rovinného povrchu akomodace odporuje. Konvergence, kterou perspektiva učí nás předstírat, nedovede tedy vzbuditi dojem hloubky. Naproti tomu víme dobře, že ani nejtěžší porušení pravidel perspektivy nevydávají v šanc prostorovost malovaného díla. Zdaž nebudí čínské malby představy prostoru, třebaže silně osvědčují rozhodné stanovisko divergence. K sestrojení malířského prostoru jest třeba uchýliti se k požitkům hmatovým a pohybovým a ke všem našim schopnostem. Celá naše osobnost, rozšiřujíc se či stahujíc, přetváří rovinu obrazu. Když reakcí svou tato rovina ji obráží v chápavosti divákově, malířský prostor se definuje jako vnímatelný přechod mezi dvěma prostory subjektivními.

Tvary tam umísťované vyplývají z dynamismu, jež pokoušíme se ovládnouti. Aby se stal majetkem naší inteligence, cvičme nejprve svoji vnímavost. Nejsou než odstíny. Forma jeví se nadána stejnými vlastnostmi jako barva. Mírní se nebo ožívuje dotykem s jinou formou, láme se nebo se rozvíjí, násobí se nebo mizí. Elipsa změní se v obvodě, vepíšeme-li ji do mnohoúhelníka. Forma více zdůrazněná než ostatní, jež ji obklopují, řídí celý obraz, vtiskuje v něm všem věcem svoji vlastní ráž. Vyrabitelé krajin napodobujícíce do podrobností jeden lístek nebo dva, aby všechny listy stromu zdály se vymalovanými ukazují hrubě, že jej měli v podezření. Iluze — budiž, sluší se míti k ní ohled. Oko velmi brzo vzbudí zájem ducha o své bloudění. Tyto obdoby, tyto protivy dovedou způsobiti veškeré zlo i každé dobro; pocítili to mistři, kteří si usmyslili komponovati v jehlanu, v kříži, v kruhu, v polokruhu atd.

Komponovati, stavěti, kresliti, to vše lze uvést na větu: upravit dynamism formy podle naší vlastní účinnosti. Někteří, a ne právě nejméně chápaví, kladou konce naší techniky do výlučného studia objemů. Kdyby dodali, že stačí, jsou-li plochy omezením objemů a čáry hranicemi ploch, napodobiti obrys k naznačení objemu, mohli bychom jim dáti za pravdu; ale oni se spokojují snažením po dojmu reliefním, což považujeme za nedostatečné. Nejsme ani zeměměřiči, ani sochaři; pro nás čáry, plochy, objemy jsou pouze odstíny pojmu plnosti. Napodobiti pouze objemy, byc by popřením odstínů ve prospěch jednotvárné intensity. Což je tolik, jako zřící se ihned svého slibu rozličností.

Mezi reliefsy sochařsky zdůrazněné rozhodně drobné tahy, jež neurčují, ale napovídají. Jest třeba, aby některé tvary zůstaly domyslitelny, takže duch divákův je místem vyvoleným pro jejich konkrétní zrození.

Právě tak přeřízneme širokými plochami oddechu každé pásmo, v němž aktivita vybíjí se příliš nahromaděnou souvislostí.

V celku znalost kresebná záleží ve stanovení vztahů mezi křivkami a přímkami. Obraz, v němž by nebylo než přímek a křivek, nevyjadřoval by skutečnost. Stejně bylo by tomu i na obraze, kde by se křivky a přímky přísně vyrovnávaly, neboť naprostá rovnocennost se ruší.

Jest třeba, aby různost vztahů mezi čarami byla neurčená; pod touto podmínkou vtělí se v ni qualita, neuvěřitelný úhrn příbuzností, počatých mezi tím, co rozpoznáváme, a tím co v nás již existuje; pod touto podmínkou dílo vzbudí dojem.

Čím jest křivka v poměru k přímce, tím jest studený tón k teplému v oblasti barvy.

Přeložil S t. W i r t h

Otakar Fischer: H. v. Kleist a jeho dílo.

(Nákladem Fr. Řivnáče v Praze.)

Tato kniha o Kleistovi v české literatuře není pouze výsledkem snad libovolné práce

germanologovy, ale vřazuje se přesně a důvodně v obecné snažení, plynoucí z potřeb přítomné doby; neboť jednou z největších nutností, aby mohl býti jasněji zřen vývoj moderního umění, jest nutnost seznati i nejvzdálenější jeho prameny, ke kterým má

nynější doba poměry přirozené, opravdové a žhavé. Kleist pro nás v dramatické literatuře znamená jednak hranici proti umění minulosti na př. i Goethea a Schillera, kterou vyznačuje svým lidstvím člověka nového věku i čerstvým přívalem sil, jež vnáší svými díly, jednak jest často a dlouho zanedbávaným příkladem, který teprve v posledních letech stává se aktuálním, příkladem žhavého a tvořivého úsilí a energické přeměny vnitřního dění v objektivní díla.

Že poměr Fischerův ke Kleistovi jest více než poměr vědcův k vyvolenému thematicu, dotvrzuje silný, citový zájem, s jakým přistupuje i ke všem jednotlivostem své práce. Ze hmotného literárního či životopisného materiálu vyplyne na konec citový svazek Fischerův s Kleistovým uměním. Čtěme některý z jeho rozborů, na př. rozbor Penthesilein: Na jedné straně pozorujeme zcela objektivní souhrn dat a oceňování jednotlivostí: Historie Kleistovy Penthesilei zvláště ve vztazích ke Goetheovi; ocenění motivu a hledání pramenů, při čemž jest vyznačen i poměr Kleistův k antickému dramatu jakožto synthesisa romantiky a classicismu; kontinuita Kleistova se Shakespearem; osobní poměr jeho k dílu, jeho filosofické předpoklady. — Na druhé straně ustavičné subjektivní hodnocení Fischerovo, jeho všudypřítomná láska k tomuto dílu pronikající v jednotlivých slovech, epithetech, větách, definicích a při konečném soudu [zdůraznění této osobní sympatie, již tak zřídka literárně-historická věda, stydlivě úzkostlivá, projevuje svým thematicům.

Tyto citové vztahy činí z Fischerovy knihy více než vědecké pojednání. Dodávají jí vyšší krásy ne nepodobné kráse uměleckého díla. Lze skutečně pozorovati, jak na Fischerově díle účastní se i práce fantasie a

jemného vciťování. Jest na př. zajímavě sledovati fantasii, s jakou vybírá na prvý pohled vzdálené analogie (čarodějnice v Macbethu a cikánka v Michaelu Kolhaasovi), jež potom podrobně analyzuje, anebo jemné a citlivé rozlišování dvou povah jako Kolhaase a Moora. Vůbec pracuje velmi mnoho a velice často s hodnotami skoro nevažitelnými a neuvěřitelnými a příliš duchovými, aby mohly býti měřeny jinak než uměleckým citem. Myslím, že tyto nové vlastnosti neškodí u této práce jejímu významu vědeckému. Pro ty, kteří nejsou schopni oceniti ji dle tohoto významu, stává se jimi osobně drahou.

Frant. Langer.

Recitace Theodora Däublera.

Dne 28. listopadu pořádala Herder-Vereinigung, čilá a vsuktu umělecká společnost mladých spisovatelů pražských, večer recitací Theodora Däublera. Autor četl jednak kapitoly z vlastního životopisu, jednak básně z lyrického cyklu Nordlicht i některé dosud netištěné básně. Nordlicht jest snad z nejrozsáhlejších básnických děl přítomnosti. Než při jejím rozsahu uniká jak celková koncepce díla, tak jednotlivosti. V celku zdá se dílo spíše podivínské než lyrické, hořečnaté než fantastické a násilné než přesvědčující, ač kde čtenář pronikne slovní spoustou zatěžující všechno nalezne i náladové i fantastické krásy i opravdovost skoro gigantickou.

Při přednášení — a zajímavě, že stejně při přednesu prosy jako veršů, a snad ještě více — byly to jiné znaky Däublera dosti charakterisující, jež autor hlasově zdůrazňoval. Celá dikce jeho děl jakoby byla provázena a svazována fonetickými úmyslnostmi. Stále vynikají v taktu stálého rytmu tó-

nové zvuky. Rým nebo assonance, jež nám nejobecněji představují melodické rytmování, jsou u něho rozmnoženy i jinými fonetickými prostředky. Takovým jest na př. i refrain, stálý hudební motiv, který vrací se, svazuje v celek strofické části. (V básni *Pan ist erwacht*.) V mezích veršového rozsahu vytvářejí stejné skupiny kmenových souhlásek melodické zjevy. Na příklad verš z básně *Der Baum*:

Im *Baum* erlauscht, als *Traumhauch*,
er sein lautes *Rauschen*.
nebo v básni *Der Blinde*:

Es *wiegt* sich, *fliegt* und *siegt* des *Ster-*
nes heller *Schaum*.

Stejně vyhledává Däubler s určitým a vědomým tříděním hlásky a samohlásky různé jasnosti a tonové výšky. Někdy tyto melodie mají zvuk úmyslných, těžkých drsností stejně jako jindy podobu jemného trilkování. Rozsahem většinou neomezují se na jediný rytmický celek — verš — ale svazují k sobě tyto celky melodií, přecházející z jednoho do druhého, stále znějící ještě v uchu zvukově, zatím co dobové rozdělení dalo již verši minouti.

Toto fonetické vyjadřování, které u Däublera jest tak praegnantní, připomíná stejné výrazové úsilí francouzských básníků poslední doby, avšak daleko delikátněji a diskretněji pracujících s těmito akustickými hodnotami.

Frant. Langer.

K. Coellen: Nové malířství.

Výstava „Sonderbundu“ v Kolíně n. R., jež byla skutečným dějinným momentem ve vývoji nového umění, podnítila vedle celé literatury časopiseckých článků také několik knih o základních otázkách a hodnotách moderního výtvarného umění. Přinášíme

ukázkou výňatky (týkající se vývojové cesty od van Gogha, Gauguina a Matisse k Picassovi) z knihy K. Coellena: „Die neue Malerei“, jako doklad, jak problémy nás zajímající jsou uvažovány odbornou literaturou německou:

„Impressionismus získal materiální přírodu, pojatou v její pantheistické jednotnosti, co obor zažitků, v němž mělo se dokonat vytvoření stylu. Avšak nad jeho síly byla romantická úloha projevit tuto jednotnost jako jednotnost objektivního ducha světa.

A je-li již osobní zvláštností romantického, projevit nekonečno v abstraktní všeobecnosti, může se tak státi jen snahou ukázat hodnotu nekonečna, hodnotu nábožensko-metafysického na jednotlivém úkaze.

Můžeme však označit jako tendenci romantického výtvarného umění, úmysl, zbavit předměty jich individuální charakteristiky a podat uměleckou formu prostoru v nejmyslitelnější všeobecnosti.

Mystický-ekstatické těkání, forma cílící ku výsledku monumentálně-všeobecnému, chaotické stupňování citů jsou znaky romantiky, která oproti vší klassické harmonii vytváří zvláště v uměleckých dílech mohutnou sílu životního výrazu.

Je jedním z cílů romantického umění, že hledá monumentálnost. — Dílo Hodlerovo má charakter ryze romantické monumentálnosti.*

Nemůže vzbudit podivení, že van Gogh našel romantické následovnictvo. Máť proti Hodlerovi pro sebe tradici; uchoval vlastní podklad pro nový styl, impressionismus a

* Třeba připojit, že autor vychází ve své úvaze apriorně ze současné německé produkce výtvarné a z jejích zvláštních račových vlastností, čímž dospívá k důsledkům jednostranným, jež jeví se na příklad v pochybeném srovnání van Gogha s Hodlerem.

dovedl jej ke konci, který sám o sobě ukazoval k romantice. Vzniklať jeho snaha po jednotě sil z názoru, který se velmi blíží dispoziční romantikově, obrácené k duchovnímu. Hodler oproti tomu podává monumentální ráz, který se sic u něho stává velkým dílem, ale neumožňuje nijaké přímé navázání a jež bylo by nanejvýš nebezpečím pro následovníky. Co tedy van Gogh poskytl, byl bezprostřední objektivismus, objektivní předmětnost jako východisko a především již získaná jednotná organizace. To znamenalo technicky použití barvy jako základního materiálu v jeho ryzosti a samostatnosti; to znamenalo dále podřízení předmětnosti, která podržela svou hodnotu již jen vzhledem k základnímu materiálu, a tudíž malování plošné. Mělo-li se naopak docílit v tomto stavu romantického zduchovenění, musilo být nahrazeno ono dynamické zatřesení barevných ploch, které bylo nejosobitějším prostředkem van Goghovým.

Zvláště dva malíři navazují takto na van Gogha a při tom dobývají sféry romantického: Gauguin a Matisse. Oba mění oproti van Goghovi hodnotu barev v intenzivní melodické působení, v lyrické vzrušení citů, pro něž slovo „nálada“ je obvykle označujícím výrazem. K tomu přistupuje ještě široký nános nasycených barevných ploch na místo rozervanosti ploch van Goghových; s tím se pojí onen výběr barev, které umožňují fyziologicky takový účinek. Jsou to tedy převážně dva momenty, jimiž se projevuje stylistická zvláštnost; nejprve objektivismus, získaný poměrem závislosti mezi barvou a předmětností ve smyslu van Goghově, za druhé z ní rovnoměrně vyzařující oduševňující nálada. Ony zobjektivňující elementy stylu dávají této náladě moderní ráz. Nálada, vzbuzení intenzivního, lyrického stavu

mysli je vynikající známka romantického umění; takový stav totiž značí odstranění individuálního ve prospěch všeobecně-duševního rázu.

Gauguin, aby dosáhl předurčeného cíle, vyhledal si jako pravý romantik takřka pohádkovou přírodu; našel ji na Tahiti. Kde dřívější romantik dával povstávat ve své fantasmii pohádkovému světu lidského života, tam vyhledával jej nynější romantik jako objektivní přírodu, což je neobyčejně charakteristické. Pro Gauguina přes jeho kroměobvyčné výkony byl to podnik velmi povážlivý. Jistě že hnala ho k tomu jeho romantická krev, a o jeho upřímnosti nelze tu pochybovat; ale konečně potrvá pohádkové jako fatální zbytek, který nechce se podvolit umělecké formě a pak působí „literárně“. To patří k nebezpečím, k nimž romantická touha vždy opětovně dohnala umělce.

Gauguin užívá kromě zmíněných prostředků ještě lineární stylisace. To činí jeho obrazy nezřídka nečistými; ale často docílí zdánlivě bezzákonným spojením obrysů lidského těla onoho vnesení lidské živoucnosti do celku obrazu, se kterým jsme se nyní již opětovně setkali jako s dominantou nového vytváření stylu. Tak povstávají na př. obě vynikající díla „Vincent van Gogh před stojanem“ a „Pradleny na Tahiti“. V této typicky nové stylisaci organických kontur Gauguin v základě s Hodlerem souhlasí; jen snaha po monumentálnosti na jedné straně a po lyrickém na druhé podmiňuje odpovídající jí charakteristický rozdíl. Pro Gauguina znamená to především utlumení hodnoty obrysů pro barvu, k snížení jich k rovnocennosti s barvou. V tom je též důvod, proč působila u pozdějších bezprostředněji a silněji Gauguinova konturová

stylisace než Hodlerova. Teprve Matisse vyvrcholil před tím nastíněný způsob zobrazování v jeho úplnou ryzost. Teprve on ve svých dobrých obrazech získává barvy jako úplně čistě zladěného nástroje, z něhož vyluzuje onu romantickou hudbu nálady. On teprve — a zase jen ve svých dobrých obrazech — tak důvtipně zredukoval nároky předmětnosti, že vůle po stylu v nejvýznačnějším způsobu stala se formou v oné věčné jednoduchosti, která je podmínkou zdaru. Styl plochy, který široce jednu barvu ke druhé řadí, ponejprv se nám tu zřejmě projevuje jako zákon.

(Dokončení.)
Přeložil Jiří Foustka.

Berlínské výstavy.

(Cassirerův salon Juryfreie Kunstschau, Ausstellung alter Ostasiatischer Kunst, Secesse, 1912.)

Berlínská podzimní sezona obohacena je letos o dvě výstavy, které vypadají z obvyklého rámce podzimních výstav. Je to retrospektivní výstava Cassirerovy obchodnické činnosti a výstava starého umění čínského a japonského, pořádaná akademií umění.

Cassirer shromáždil na této jubilejní výstavě všechna významnější jména, vyskytnuvší se kdy v jeho obchodě; jsou to většinou známá nebo alespoň typická díla. Uvedl do Berlína nejlepší Francouze a prodával dobré Němce. Pro umělecký vývoj Berlína znamenal salon Cassirerův velmi mnoho právě propagováním francouzských malířů proti již zavedeným Němcům, hlavně mnichovským. Že narazil na odpor, je přirozené, uvážíme-li, že to bylo právě v době vzrůstajícího německého sebevědomí a nacionalismu. Z výběru mladých je však patrné, že slavná éra tohoto salonu patří minulosti. Je to impresionistický salon, který

s impressionismem také končí. Mladí, které vede, jsou většinou slabí epigoni Liebermanna. Jako obchodník, který nechce ztratit pevný kmen svých kupců vychovaných impressionismem, staví se nyní přirozeně proti novému hnutí. Alespoň v krátké předmluvě k výstavnímu katalogu hájí se velmi důrazně proti obvinění ze zpátečnictví a neuznává dosavadních výsledků nového hnutí. Jeho přímé vystoupení proti dostává zvláštního významu, protože je Cassirer jmenován jako oficiální kandidát na předsednictví staré berlínské Secesse pro příští rok. Tím, zdá se, mění i tato instituce směr, který sledovala několik posledních let, připouštějíc ve svých výstavách k vystavování i mladé a zvouc Picassa a jiné. Je to patrně osud všech spolků oné generace.

Výstava starého umění východoasijského je z mála oněch výstav exotického umění, které jsou kriticky uspořádány. Není zde obvyklé spousty národopisného braku. Pro dnešní evropský umělecký názor je příznačný zvýšený zájem o výrazově silnější a původnější umění čínské na úkor dekorativního umění japonského. Pro výtvarníka však, který nežádá kritického výběru, je poučnější o tomto umění návštěva berlínského ethnografického musea.

Obvyklá zimní výstava staré Secesse obsahuje v retrospektivním oddělení 13 krásných kreseb a akvarelů Daumierových a dvě jeho plastiky, známou z reprodukcí sošku „Ratapoil“ a relief „Uprchlíci“. Obzvláště zajímavá je malá soška, která staví Daumiera na místo bezprostředního předchůdce Rodinova. Objemy jsou zde redukovány na linie a světelné plochy; příbuznost s Rodinem je dokumentována hlavně užíváním světla jako tvárného prostředku, kterýžto prostředek dává právě

celku dojem nehmotnosti. Je to velice poučný příklad vzhledem k ostatním sochařům zde vystavujícím, kteří pod vlivem Maillova, zavrhuje světlo jakožto tvárný prostředek tvoří skutečnými obje my a jsou vedle Daumiera těžcí a materiální. Grafické práce členů Secesse prezentují se jako obvykle. Liebermannovy kresby, virtuosně kreslené, lepší často jeho obrazů, dominují všem kresbám žáků i následníků. Mladí jsou nešťastně representováni Pechsteinem. Kdežto Liebermannovi je linie různě silná, někdy změkčená nebo rozmáčkнутá sama o sobě vyjadřovacím prostředkem, je u Pechsteina mrtvou literou, která teprve složena s jinými ve větu — formu — něco říká. Linie stává se tak prostředkem nevýtvarným — literárním. Na této nebezpečné hranici pohybují se často i grafiky Munchovy zde vystavené.

Juryfreie Kunstschau, podle pařížského vzoru pořádaná, je i zde útočištěm starým, jinde odmítaným, protože jsou staří, i mladým, kteří nejsou připouštěni pro svoji divokost. Právě pro toto nekritické uspořádání lze v těchto výstavách najít často silnou individualitu, jako na př. svého času v Paříži, kde malířství je pěstováno dilettanty asi jako u nás hudba, najdou se v Indépendants často velice krásné s hlubokým citem a s láskou malované obrázky. Zde v Berlíně ale je pouze několik případů vystupujících nad všeobecné niveau manýry. Je zde též několik (patrně pozvaných) Francouzů, kteří odevzdali ponejvíce pouze vitky. Picasso vystavuje dvě starší kresby. Maillol kresby, Fries z tři obrazy, Herbin starší věci, Despiou věčně vystavovanou Paulette, z mladých Lhote a j. K lepším Němcům možno počítati v Praze známého Karse.

O. Gutfreund.

Nový ústřední hřbitov v Praze.

V denních listech objevila se zpráva, že na základě vypsání obcí pražskou před krátkým časem soutěže na návrh nového ústředního hřbitova má být započato s vypracováním stavebního projektu a sice že má se tak stát za součinnosti architekta R. Klenky z Vlastimilu, jehož návrhu dostalo se v soutěži (kompromisně, jako vždy, však převážně konservativně složenou porotou) první ceny. Záležitost je charakteristická a zasluhuje pozornosti proto, jak ukazuje, že vše konečně, i v architektuře u nás podrobuje se vývoji. Vývoj skládá se vždy ze dvou částí: z vedení, kde se tvoří, a ze zadní části, kde se chtě nechtě přizpůsobuje; vkusu našich porot vyhovuje právě nejvýše tato zadní část.

Autor vyznamenaného projektu architekt Klenka jest člen té části akademické obce, jež pružně přizpůsobila se nátlaku nové doby a nových myšlenek. Stačí pozorovati starší práce Klenkovy (na př. onen hradovitý dům s věží v Mikulášské třídě u synagogy) a pozdější jeho díla (na př. na Ferdinandově nábřeží na Smíchově, abychom si dobře uvědomili nucený a opožděný ráz jeho vývoje. Zjistíme tak shodu Klenkovy metody s eklektickou činností špatného devatenáctého století. Rozdíl jest jen stupňovitý, nikoliv zásadový. Stejně jako byly imitovány slohy historické napodobují se nyní věci nové a rozšiřuje se jen oblast materiálu, z něhož se čerpá. Tímto postupem spíše mechanickým než uměleckým dospívá se k určité míře zdatnosti a dovednosti.

Zřetelně lze vždy pozorovati tento napravující vliv na vypracování detailním, kdežto ubohá koncepce celku zřejmě ukazuje vlastní tvárné schopnosti umělecké osob-

nosti a ostře vyznačí meze architektonického talentu. Tak dílo netvoří uzavřený celek dispozice hřbitova, ale rozpadá se v několik částí, geometrických figur, názorem nespojených a kompozičně nezužitkovaných. Cítíme nedostatek vedoucí zásady, jež by ukáznila jednotlivé myšlenky a vázala a omezovala prvky žijící odděleně, na vlastní účet, bez organického soužití s elementy ostatními. Též technicky nevyhovuje dílo Klenkovo nynějším požadavkům. Dnes usiluje se v architektuře hřbitova o organické spojení útvarů zahradních a stavebních. Hřbitovy reorganizují se na nový typ velkoměstského parku. V tomto směru zvláště poučnými jsou některé partie ohlsdorfského hřbitova u Hamburku a souběžné návrhy osterholzského hřbitova v Bremách (zvláště návrh Selch-Freyův). Vilém Dvořák.

Vánoční výstava Umělecko-průmyslového musea

postrádá letos zase rozhodné a uvědomělé vůle působiti v jediném (jinde — na př. ve Vídni již samozřejmém) směru moderního umění. Nemá řídicího architekta, ani určitého měřítko pod něž nelze jíti. Proto je opět přeplněna diletantskými pokusy, řemeslnickými ubohostmi a továrním nevkusem — pracnost nebo určitá módnost tkvějící v povrchním a neztráveném materiálu zdají se býti jedinými dosažitelnými cíly téměř u všech vystavovatelů. Z této ubohosti vynikají vlastně jenom kolekce dvou dam, keramiky Heleny Johnové a tkanin a tisknutých látek Marie Teinitzerové, jež dovedly s uznáníhodnou energií přemoci kletbu papírové výchovy naší umělecko-průmyslové



Helena Johnová:
Svícen z pálené hlíny.
Z vánoční výstavy v Um. prům. museu.

školy a její bezduché stylisace, a stykem s materiálem, promyšlenou řemeslnou prací došly k několika výrazným a svěžím kusům. Dosahují druhdy až samozřejmosti a fantastické plnosti lidového umění, bez kopírování, a v dobrém citu pro omezování ozdobnosti, již stůně současný umělecký průmysl, vyzvedají konstruktivní možnosti a schopnosti formou utvářeného materiálu.

V. V. Štech.

Drobné zprávy.

Francouzský časopis „Les Annales“ vyžádal si od některých uměleckých osobností posudek o novém umění tak zv. kubismu a výsledek odpovědi uveřejňuje v jednom z posledních čísel. Přinášíme jako časový dokument část odpovědi jednoho z oněch malířů, A. Gleize:

„Jemnější pochopení objektu a jeho vývoj ve vesmíru může překvapovati dnes v obrazech nových malířů. Z toho, že předem rozděluje celek a pozoruje jeho jednotlivé části, odtud hrůza diváků, který hned předem namáhá se nalézt formulku, na kterou jest uvyklý, na místě aby chápal obraz jako organismus zcela neodvislý, který pro sebe nalézá zdůvodnění sám v sobě. Ostatně úlohou malíře není, aby navracel věcem banální vzezření, nýbrž je jeho povoláním, aby téhož vzezření je zbavil a přetvoření formy, až dosud omezené visí, rozšiřuje se nyní o všechno, co inteligence dovoluje poznati.

V těchto plátnech, ve kterých není literárnosti, duševních stavů, neužitečného žvanění, ve kterých dále nenalézáme dojmy způsobené změnami hodin, ročních počasí, hrou slunce, ani výkladů geografických, anatomických atd., kresba, která nechce podat jen reprodukci, studium samotné formy, prostor, který ji obklopuje, podstata těles, architektura, invence, barva přizpůsobená každému ohybu plánu, to jsou kvality podstatně plastické, které mohou znepokojovati a které je třeba bez ustání rozvíjeti: jedním slovem, chceme plastickou integraci. A konečně přijde den, kdy bude poznáno, že nebylo nikdy kubistické techniky, nýbrž prostě technika malířská, které někteří malíři s odvahou a různě používali.“

CHCETE SVŮJ BYT ZNOVUZŘÍDITI NEBO DOPLNITI?

Zhotovíme Vám

NÁBYTEK v každém dřevě a slohu, KOBERCÉ

přesně v každé barvě a velikosti, dle vlastních Vašich návrhů, anebo Vám pošleme na požádání franko a bez závazku náš nejnovější ilustrovaný cenník č. 72 s poučením „Jak zařídití byt vkusně, účelně a levně“, jakož i návrhy, nákresy, fotografie a speciální rozpočty, sdělíte-li nám, jakou máte potřebu a v jaké výši. **Srovnejte jakost, provedení a cenu** naši s jinými nabídkami. Chcete-li koupiti výhodně a z první ruky **NÁBYTEK A KOBERCÉ**, dopište si ještě dnes do továrny

Ad. Novotný a spol. v Týništi n. Orli.

Vlastní výroba dětských kočárků a smyrenských koberců.

TESAŘSKÁ DÍLNA ANT. KUBEŠE V PRAZE VII., LIBEŇSKÁ TŘÍDA, ZALOŽ. R. 1860,

doporučuje se kromě veškerých prací tesařských při stavbách pozemních a vodních, ku provádění architektonických konstrukcí dřevěných, jako besídek zahradních, arkýřů, pergol, dřevěných schodišť, kasetových stropů, obkládání stěn, výstavních interieurů a pavillonů a vůbec pro veškeré jemnější práce tesařské.

Rozsáhlé a kryté dílny se strojním zařízením a sušírny ve vlastním domě. Zaručuje bezvadné a rychlé provedení.

Vyznamenán na lovecké výstavě 1910
ve Vídni za český pavillon.
Telefon 866.

Drobné zprávy.

Systém udělování a rozdělování cen a stipendií jest pravidelně příčinou velkých rozpaků i tam, kde možno u porotců předpokládati dostatek rozhledu i dobré vůle (jak učí česká praxe, shodne se porota vždy na pracích průměrných, jež vytěžují s opatrnou schytrlostí i objevy průkopníků i přizpůsobují se konservativnosti). Nové myšlenky bývají pravidelně odsouzeny k tomu, aby ovoce jich využívali epigoni. Tento nutný výsledek jest v povaze usuzování porot hlasováním a rozhodováním dle většiny. Necháváme nerozhodnutu otázku, prospívá-li umění (nikoli umělcům) spíše soutěž nebo přímá objednávka a zaznamenáváme jako třetí možnost pozoruhodný podnět Richarda Dehmela, velkého německého básníka. Navrhl a prosadil u správy Kleistovy nadace (pro odměnu mladých a originelních talentů), aby ceny v této nadaci byly určovány nikoli porotou, ale jedincem, každý rok znovu a jen jednou voleným, čímž zdá se, že zabezpečeno je alespoň jedno: možnost turnu názoru. Na základě toho (R. Dehmel byl zvolen rozhodčím pro první rok) ceny, spočívající v cestovních stipendiích, obdrželi spisovatelé: Hermann Burte a Reinhard Sorge.

Uvádíme pro úplnost sedm pravidel, v něž byly theoreticky zhuštěny snahy mladého malířství ruského, jak byly otištěny ve sborníku „Der blaue Reiter“:

1. Vztahy obrazu k jeho grafickým prvkům, vztahy, zobrazeného k prvkům plochy (jako pokyn setkáváme se s tímto zjevem již v egyptském profilovém malířství.)

2. Zákon posunuté konstrukce – nový svět kresebné konstrukce!

S tím spojeny:

3. Zákon volné kresby.

4. Použití více hledisek pohledových (v architektuře již dávno známo jako mechanický zákon), spojení perspektivního zobrazení se základní plochou t. j. použití více ploch.

5. Pojetí ploch a jejich přerézání (Picasso, Braque).

6. Spektativní rovnováha, která nahrazuje mechanickou kompozici.

7. Zákon barevné dissonance.

Těmito pravidly doufají Rusové, že přetrhli pásku: jež všelikými pravidly poutala umění k akademismu, konstrukci, symetrii, proporci, perspektivu atd.

V Mnichově kromě v předchozím čísle uvedeného již salonu Goltzeova (Neue Kunst) vystavuje nové umění také Neue Kunstsalon, Königinstr. 44 (maj. dr. Paul Ferd. Schmidt a Max Dietzel).

Ve Frankfurtě Otto Feldmann otevřel před krátkým časem salon pro nové umění a zahájil jej výstavou děl Picassa, Deraina, Braqua a j.

FILIP KAUFMANN

TOVÁRNÍ SKLAD

KOBERCŮ, ZÁCLON, LÁTEK NÁBYTKOVÝCH, CVILINKŮ NA ŽÍNĚNKY, VEŠKERÝCH PŘEDMĚTŮ A POTŘEB PRO ČALOUNÍKY A TOVÁRNÝ NABÝTKU

PRAHA II., JINDŘIŠSKÁ 3, PALÁC GENERALI TELEFON 2565

JOSEF CHROUST

městský mistr tesařský provádí veškeré práce stavební. Specialita: Zahradní pergoly, altány, laťové zahradní stěny, lavičky, stavby věží atd.

PRAHA I. ČÍS. 885.

Telefon č. 62. Plány a rozpočty zdarma.

Arnošt Diepold

zvonař v Praze-I.,
Anežská ul. č. 12 n.

Doporučuje se k dodávce nových a k opravám zvonnů starých v cenách nejlevnějších.

KOBERCE - ZÁCLONY
PŘIKRÝVKY - LINOLEUM
NÁBYTEK MOSAZNÝ, ŽELEZ-
NÝ A Z OHYB. DŘEVA.

CENNÍK
ZDAR-
MA.

PRAHA II., VHODNÉ DÁRKY.

JINDŘIŠ-
SKÁ 1. JAN **STOUPA**

F. ŠAJNA

závod lakýrnický a malířství písmo
P R A H A II. 1172

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. / Uzna-
ně vždy výborná kuchyně. Nejlepší káva, pravý
plzeňský prazdroj, bavorské pivo a přírodní vína.
Menu à K 1.40. VIL. HAUNER, nástupci.

ZALOŽENO 1865.

OTAKAR SKŘIVAN,
TOVÁRNA NA PARKETY

PRAHA-KR. VINOHRADY

Ústřední topení



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

**PRAŽSKÝ
INSTALAČNÍ
ZÁVOD**

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

PRAŽSKÉ NÁŘADÍ TĚLOCVI-
ČNÉ, POTŘEBY HASIČSKÉ A
HADICE DODÁVÁ

ÚSTŘEDNÍ PRODEJNA

STRÍKAČEK HASIČSKÝCH A TĚLOCVIČN.
POTŘEB (SPOLEČ. S RUČ. OBMEZENÝM),
SMÍCHOV, HUSOVA TŘ. 324.

ZÁVODY PRO UMĚL.-PRŮ-
MYSLOVÉ PRÁCE KOVOVÉ

FRANTA ANÝŽ
PRAHA VII., 1079.
U PRŮHONU

Zbraslavské šamotárny - mimo kartel

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

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.

PARNÍ PŘÁDELNA ŽÍNÍ
**ROUBICZEK A
FISCHER**

VYRÁBÍ PŘEDENÉ ŽÍNĚ I. JAK. PRO SED-
LÁŘE, ČALOUNÍKY, KOČÁRNÍKY ATD.
VZORKY ZDARMA
PRAHA II., JUNGMANNOVA 41

Práce
malířské

provádí
**FRANTIŠEK
ZATOČIL,**

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

JOSEF BĚLÍK

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

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

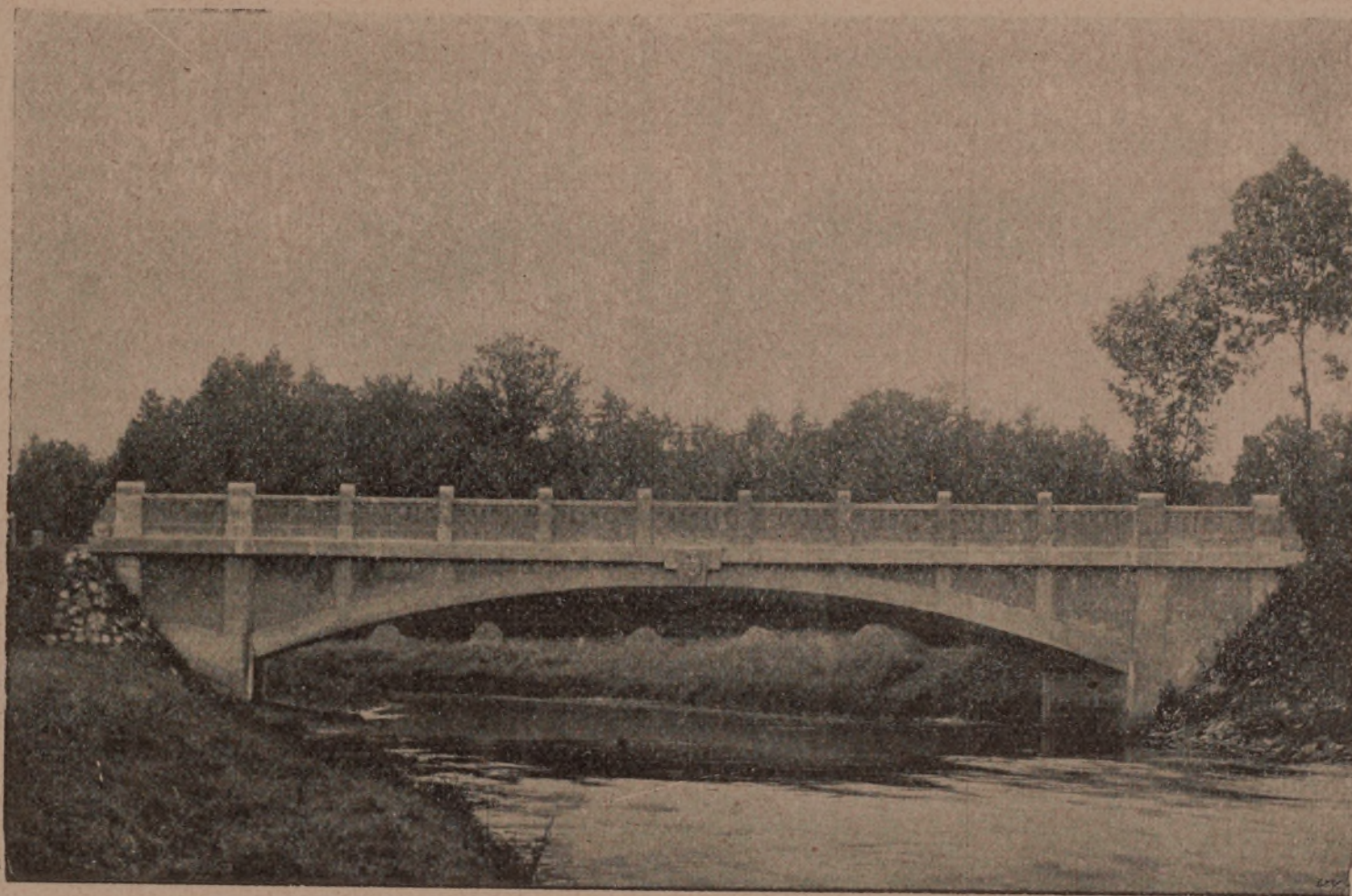
HRŮZA A ROSENBERG

PRAHA

TELEFON 1732

OLOMOUC

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



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