

UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

Časopis Skupiny Výtvarných Umělců.

Revue mensuelle des arts, organe de Skupina Výtvarných Umělců (Groupe des artistes), Prague.

Řídí Pavel Janák a Fr. Langer s redakčním kruhem: Emil Filla, František Kysela, V. V. Štech, V. Štěpán.

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

Redakce a administrace Uměleckého Měsíčníku a kancelář Skupiny Výtvarných Umělců v Praze I., Františkovo nábreží 20, II. patro, denně od 9–1, 3–7 hod.

Directeurs en chef: Pavel Janák et František Langer. Rédacteurs: Emil Filla, František Kysela, V. V. Štech, V. Štěpán.

Roční předplatné 12 K, do ciziny 15 K, jednotlivá čísla 1 K 70 h. Účet Záložního a Úvěrního Ústavu v Hradci Král., filiálka v Praze.

Abonnement frs. 15.— pour an; un numéro fr. 1'80.

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., Myslíkova ulice 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, předmětů um.-prům. a jiných v dokonalém provedení. HELIOGRAVURA, TISK LEPTŮ.

Pojistěte se na život!

Osoby od jiných ústavů pojišťovacích zamítnuté nebo s pojištěním odročeným pojištěny budou za velmi příznivých podmínek u ústavu prvního řádu. Nab. od samotných uchazečů vyprošují se pod zn. „Risiko 99“ na kancelář t. l.

Text:

Vincenc Kramář: Kapitola o –ismech	115
Rudolf Procházka: O podstatné proměně duchové povahy naší doby	131
Otto Gutfreund, V. V. Štech: Dvě poznámky o Donatellovi	136

Kronika:

Dvě francouzská dramata	139
K technice verše	140
Picassovy výstavy v r. 1913	142
Clovis Sagot	143
Japonský dřevoryt	146
Jubilejní výstava Umělecké Besedy	147
Události	149

Vyobrazení:

Donatello: Sv. Jan Křtitel, detail	103, 104
„ Král David	105
Řezba ze slonoviny	106
Dvěře San Zeno ve Veroně, detail	107
Náčrť průčelí	108
Vnitřek chrámu v Karli	109
E. Filla: Žena s květinami, Ryba na talíři	112
A. Procházka: Váza s květinami	114
O. Gutfreund: Koncert, Don Quijote	110, 111
E. L. Kirchner: Zátíší	113
E. Filla: Kávový příbor, Kytice	130
O. Gutfreund: Hamlet, Don Quijote	131
H. Rousseau: Most	135
J. Gočár: Toiletní stolec, lustr	136, 141
P. Janák: Lustr	141
Fr. Kysela: Nábytkové látky	144, 145

Texte:

V. Kramář: Un chapitre sur les –ismes	115
R. Procházka: Le changement essentiel de la base intellectuelle de notre temps	131
O. Gutfreund, V. V. Štech: Deux notices sur Donatello	136

Chronique:

Deux drames français	139
De la versification	140
Les expositions de Picasso en 1913	142
Clovis Sagot	143
Gravure sur bois japonaise	146
L'exposition jubilaire de „Umělecká Beseda“	147
Les événements	149

Illustrations:

Donatello: S. Jean Baptiste	103, 104
„ Le roi David	105
Sculpture en ivoire	106
La porte de San Zeno, Verone	107
Une esquisse de façade	108
L'intérieur du temple de Karli	109
E. Filla: La femme aux fleurs, Le poisson au plat	112
A. Procházka: La vase de fleurs	114
O. Gutfreund: Le Concert, Don Quijote	110, 111
E. L. Kirchner: La nature morte	113
E. Filla: Le service à café, Un bouquet	130
O. Gutfreund: Hamlet, Don Quijote	131
H. Rousseau: Le pont	135
J. Gočár: Une table de toilette, un lustre	136, 141
P. Janák: Un lustre	141
Fr. Kysela: Les étoffes de meuble	144, 145

GRAFIA

DĚLNICKÁ KNIHTISKÁRNA 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.

**P A Ř Í Ž S K Á
V Ě Š T K Y N Ě**

výtečná, vše uhodne v přítomnosti i do budoucnosti. Kdo chce svůj osud zvědět, račte se jen na mne obrátit. Jsem k mluvení od 8 hod. ráno do 8 hodin večer, v neděli i ve svátek, a věštím na více rozličných věcí. Každému přesně uhodnu.

DITTRICHOVA UL. 5
PRAHA II.

ZRCADLA! BROUŠENÉ SKLO! TELEFON 3618.
PRVNÍ PRAŽSKÁ BRUSÍRNA SKLA A VÝROBA ZRCADEL

J A N S K Ř I V Á N E K,

— PRAHA I. 862, BÍLKOVA ULICE. —

DROBNÝ PRODEJ PRAHA, BÍLKOVA ULICE ČÍS. 862.

Facetování a broušení skla a zrcadel. Zrcadlové sklo belgické, 6—8 cm silné pro stavby, portály, reprezentační budovy, automobily a kočáry. Zrcadla pro domácnosti, hotely, restaurace, obchody, modní závody, holiče, koupelny, pro výkladní skříně. Ohýbané zrcadlové a solinové sklo pro portály atd. Výplně v různých kovech. Obyčejné, barevné, katodrální, tlačené, ledované a j. sklo. Zasklívání budov atd. Barevné sklo na obkládání stěn. — Ceny vlastní, výrobní.

Hotel

**Arcivévoda
Štěpán**

PRAHA,
Václavské nám.,
velkokavárna.

Haunera nám.

Kancelář kamenných lomů

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

Schneiderová-Polnerová,

Praha VII., Bělského tř. čis. 696; II. patro

Telefon č. 5889.

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.

Středisko umělců
Večer koncert

KAVÁRNA „ORIENT“

Orientálská vinárna

Praha I., Celetná

Zvláštní herny

**STREJC
PRAHA
RÝSO-
VADLA**

ZÁVODY PRO UMĚL.-PRŮ-
MYSLOVÉ PRÁCE KOVOVÉ
FRANTA ANÝŽ
PRAHA VII., 1079.
U PRŮHONU

**JOSEF
KOCH**
elektrotechnický
závod
**PRAHA-
BUBENEČ**
Schnellova ul. 317.
Telefon 5815.

Neuzavírejte žádného pojištění, aniž byste požádali o rozpočet „Pojišťovací kancelář Karel Gutfreund, ve Dvoře Králové n. L.“

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“.

JOSEF BOUČEK
MISTR TESAŘSKÝ, PRO-
VÁDÍ VEŠKERÉ STA-
VEBNÍ PRÁCE
V PRAZE I. ČÍSLO 867
TELEFON 561-II. POŠT. SPOR. 29.976

KRESS A BERNARD
PRAHA III.
HARRACHOVO NÁMĚSTÍ ČÍS. 4.

STAVBY ŽELEZNIC A MOSTŮ.
REGULACE ŘEK A PNEUMATI-
CKÉ ZAKLÁDÁNÍ.

TRUHLÁŘSKÉ
VEŠKERÉ POTŘEBY NEJLÉPE A
NEJLEPŠÍ NAKOUPÍTE U FIRMY
ADOLF SCHÖN
PRAHA, VÁCLAVSKÉ NÁM. 53
ŽÁDEJTE ILLUSTROVANÝ CENNÍK

Tabulové sklo výborné
jakosti :
z jediné české sklárny v Trimcích, zrcadlové
sklo pro výkladní skříně, jakož i všechny druhy
skel a zrcadel potřebných do staveb a nábytku
dodává velkoobchod sklem a zrcadly
Broft a Spol. v Praze I.
Betlémské nám. čís. 254.

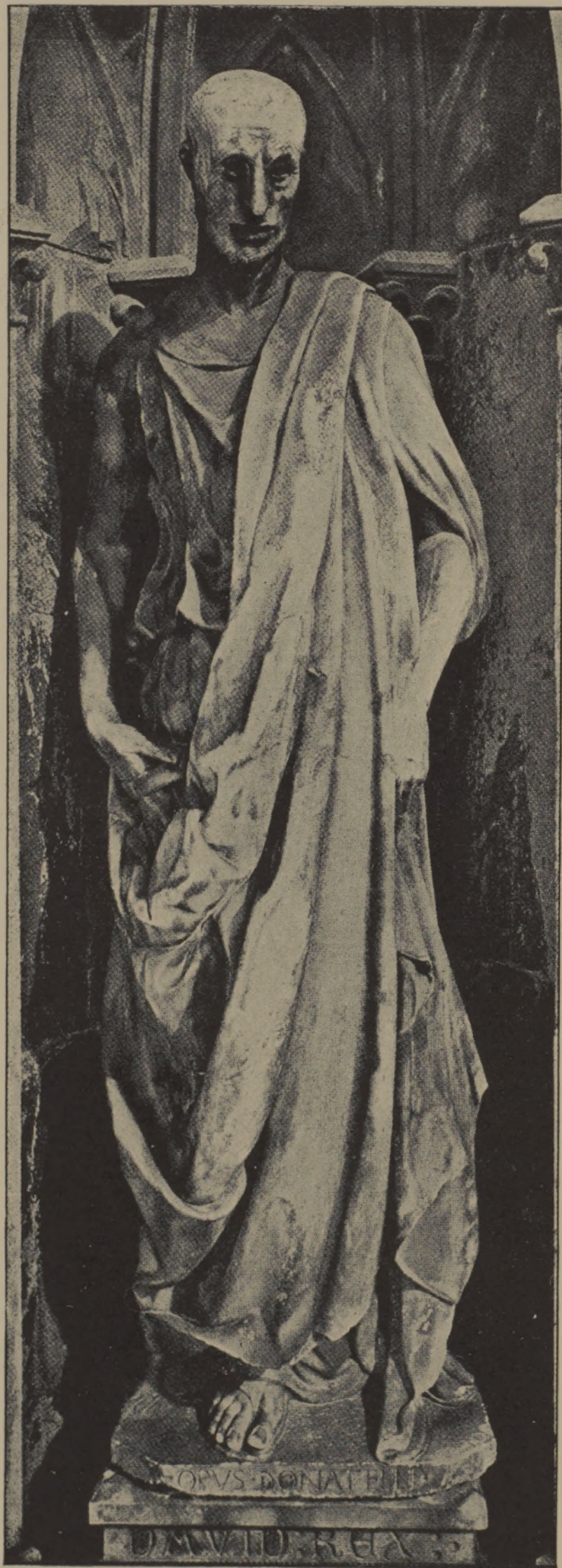
Vlastní dílny na stříbření a opravu chybných zrcadel.



Donatello:
Sv. Jan Křtitel.
Detail.
Berlín.



Donatello:
Sv. Jan Křtitel.
Berlín.



Donatello:
Král David (Il Zuccone).
Firenze, Campanile.

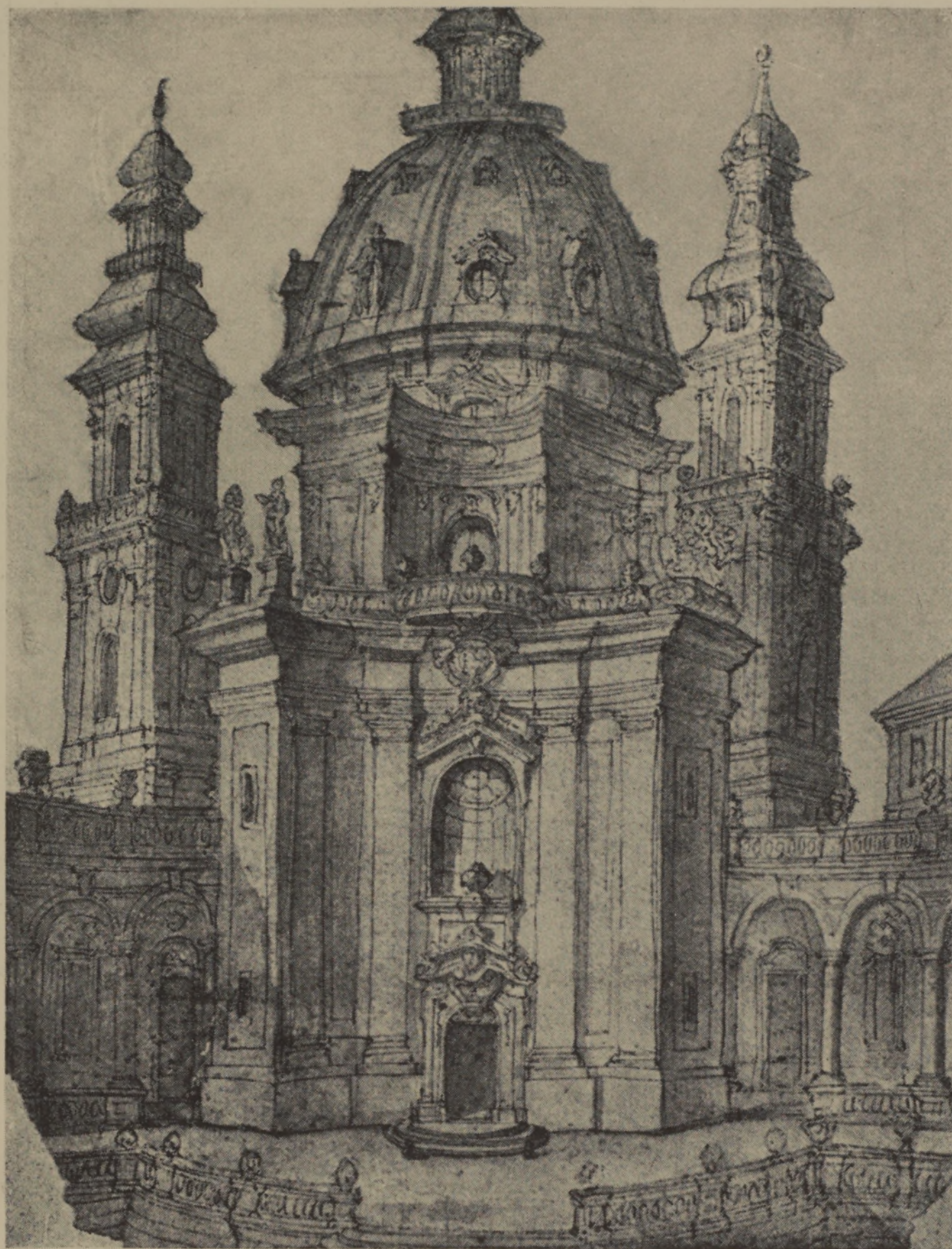


Mojžíš.

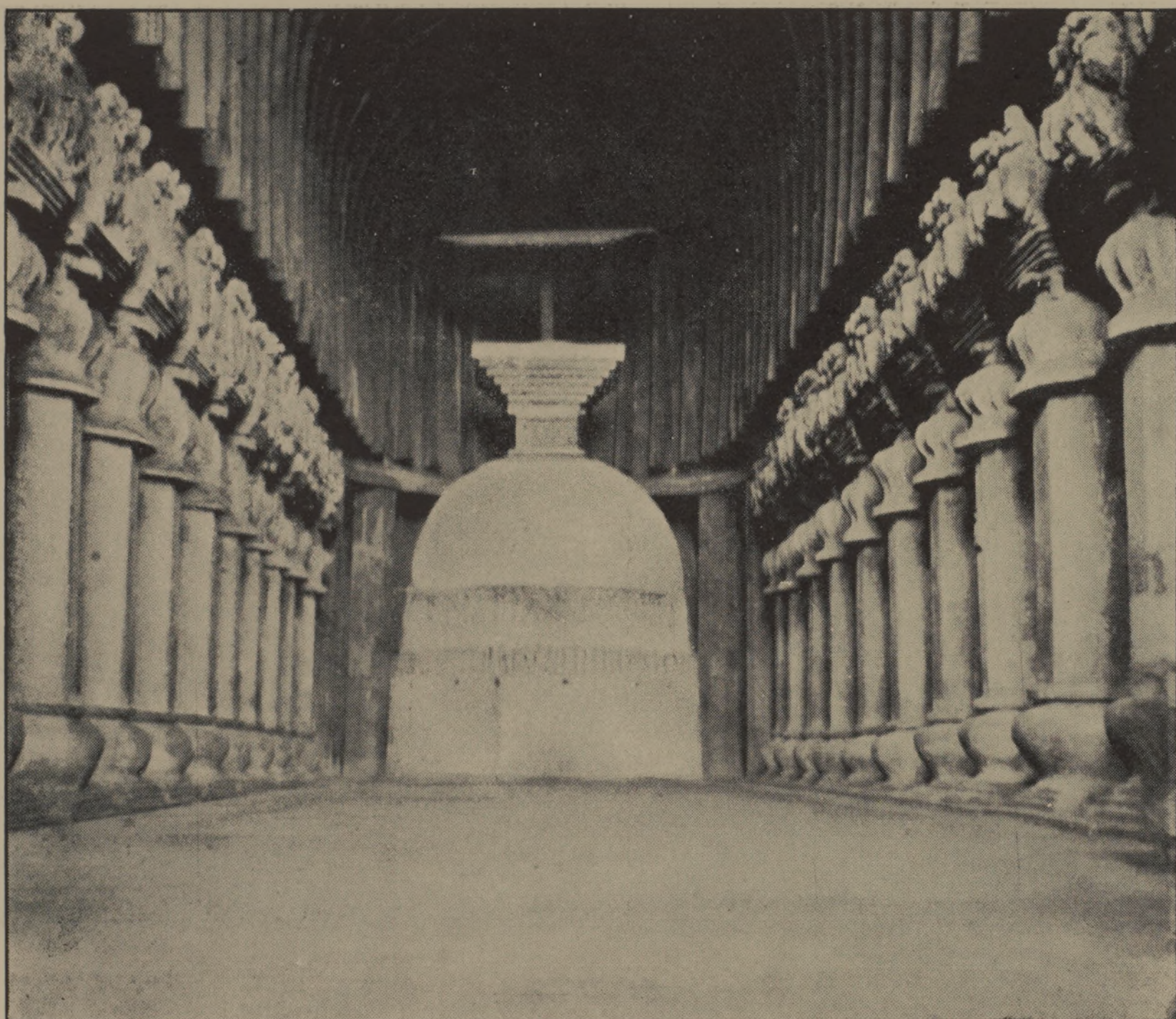
Řezba ze slonové kosti. XI. stol.
Ze sbírek dra A. Figdora ve Vídni.



Vyhnání z ráje.
Část dveří chrámu S. Zeno ve Veroně.
XI. stol.



Neznámý:
Náčrt architektury.
XVIII. stol.



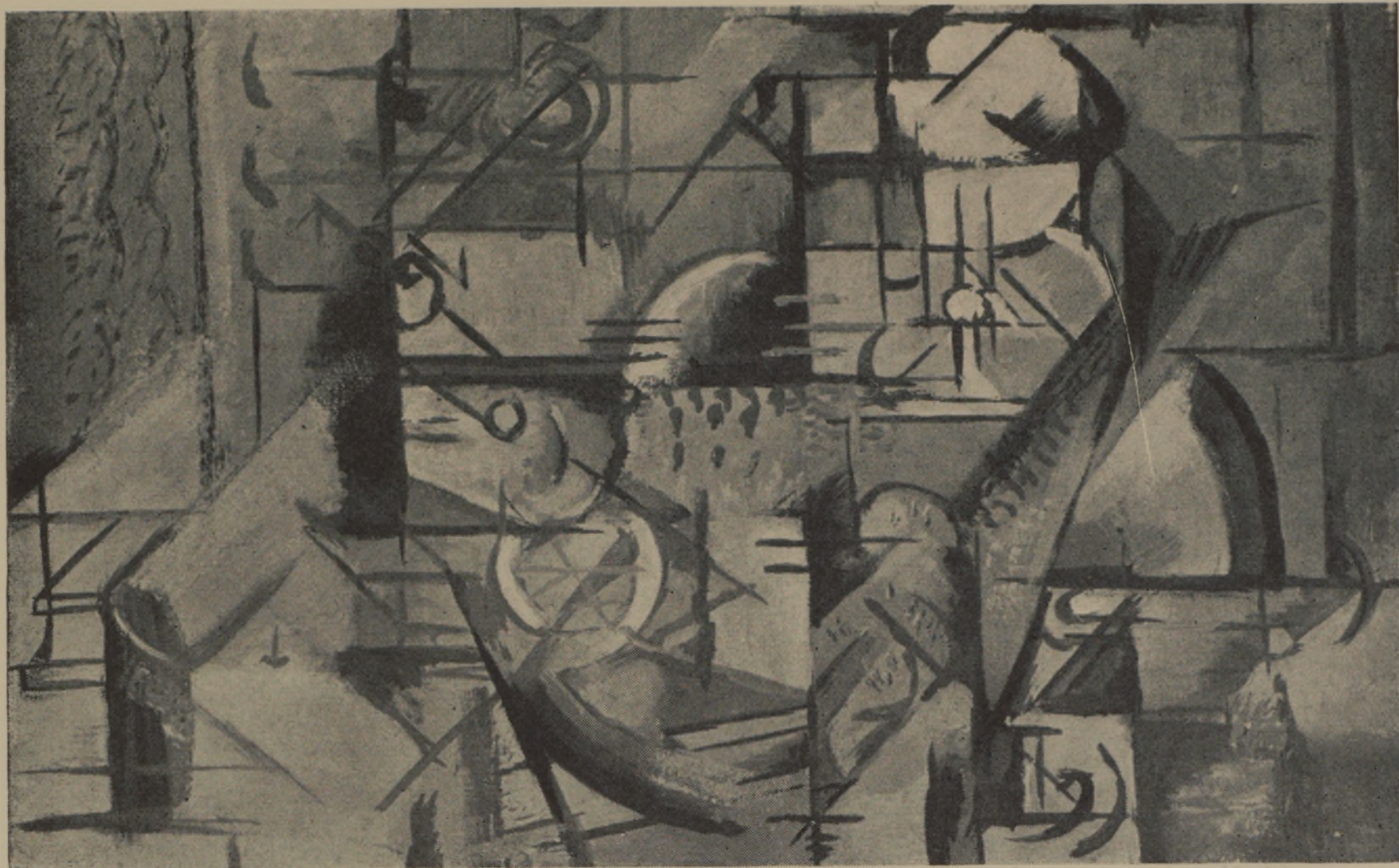
Vnitřek buddhist. skalního chrámu v Karli (Indie).
II. stol. př. Kr.



O. Gutfreund:
Koncert.
Sádra.



O. Gutfreund:
Don Quichote.
Detail. Sádra.



Emil Filla:
Ryba na talíři. – Děvče s květinou.
Oleje.



E. L. Kirchner:
Zátiší.
Olej.



A. Procházka:
Kytice.
Olej.

Vincenc Kramář: Kapitola o –ismech.

K výstavě Le Fauconnierově v Mnichově.

Když chtěli futuristé loňského roku v únoru dobýt útokem staré metropole umění, Paříže, dožili se velikého sklamání. Chtěli namluviti, že rozhodují o osudech evropské malby, než nikdo nemínil je bráti vážně, což bylo velmi mrzuté. Qualita vystavených produktů mluvila příliš jasnou řečí, a jestliže přece někdo ještě pochyboval, toho poučila reklamní a nabubřelá předmluva katalogu důkladně o vnitřní ceně nových uměleckých bojovníků. Připojený manifest jakož i zmínka turinské bitvy, již v r. 1910 „slavně“ zahájeno futuristické hnutí v malířství – literární futurism je o jeden rok starší a datuje se od článků Marinettiho uveřejněných ve „Figaro“ – doplňovala vhodně jejich charakteristiku. „Turinská bitva stala se legendární. Vyměnili jsme tam téměř tolik ran pěstí jako ideemi, abychom zachránili genia italského umění od fatální smrti.“ Toto líčení potřebuje výkladu, aby nikdo nemyslel, že ona legendární „bitva“ byla jen něco náhodného a ojedinělého. Ve skutečnosti ztratila již, díky další praxi futuristů, půvab legendy. Futuristé opěvují totiž válku co „hygienu světa a jedinou výchovnou morálku.“ V drobném životě spojují se se skrovnějšími projevy tohoto názoru a s opravdovou rozkoší poznamenávají své soupeře, jimž vybraně říkají „podagristé, paralytici, šovinisté, italofobové“, dle toho, oč se jedná, v obličeji a jinde. Jejich vůdce, básník Marinetti, přivedl to k také dokonalosti, takže lze o něm říci, že básní volný verš mávnutím své ruky. Také v Paříži podal ukázkou několika veršů.

Lidem podobných elementárních, či, jak oni říkají, „heroických“ vznětů je politika neznámý pojem. Futurista kráčí s otevřeným hledím a uplatňuje se bezohledně a bez kompromisu. Tak to bylo také s jejich vystoupením v Paříži. Mohli zde dojít ohlasu v řadách příbuzných jim kubistů, syntetistů a j., než úvod katalogu hlásal nesmiřitelnou pýchu výbojníků. Byla v tom však také obratnost routinovaného commis-voyageur. „Zde vám podáváme umění, jakého tu ještě nebylo, proti němuž všechny pokusy francouzských mladých malířů jsou čirý akademismus“. Mezi těmito francouzskými kolegy uváděli též Picassa, Braqua, Deraina, což tito klidně snesli, zrovna tak jako výtku akademismu. Tím více se to však dotklo kubistů, jako lidí, kteří o sobě slyšeli nepříjemnou pravdu. Jak trpký osud, v 25 letech vystavovat v Salon des pompiers*! Bylo třeba odvěty, a futuristé ztratili vše na celé čáře. Vyvstal Guillaume Apollinaire, věrný průbojník kubistických a jiných ideálů – připomíná nyní, kde může, že byl prvním mezi prvními, již lámali oštěp za věc kubismu, a nikdo mu, doufám, nebude závidět tu slávu – a napsal kritiku o futuristech, jež vyzněla v ten smysl, že jsou pouhými imitátory francouzských novotářů a v podstatě velmi blízcí „pompiers“. Kubisté s futuristy byli vyrovnáni a mohli si podat ruku. Skutečně říjnový článek páně Apollinairův nezní již tak nepřátelsky, nýbrž obírá se vážně snahami futurismu a vlídně vytýká jeho vady, t. j. odchylky od kubismu. Slovo „pompiers“ zde nepřichází. Za to nemohl autor potlačit vzdech nad existencí futuristického fondu

* „Pompiers“ t. j. hasiči říká se v Paříži výtvarníkům akademického rázu. Ostentativně vystoupili pod tím jménem v r. 1911 v Salonu G. Petit. Byla prý to demonstrace proti kubistům – rozhodně veselá podívaná!

v Miláně. Futuristé prosperují, kdežto Kubisté, „jejichž umění je nejušlechtilejší a nejvznešenější naší doby“, jsou opuštěni všemi, vysmíváni téměř celým tiskem a trpí takřka úplnou bídu . . . O něco později, snad na počátku tohoto roku, zdá se, došlo ještě k plnější dohodě, neboť pan Apollinaire čítá futuristy, třebaže s jistými ohradami, mezi „orfisty“, tedy mezi výtvarníky, již činí dle něho pendant k t. zv. poetickému dramatismu, který zastupují na př. pan Mercereau a sám pan G. Apollinaire. Kdo se domníval, že s kubismem a futurismem vystačíme alespoň několik měsíců, velice se mýlil. Mimo tento „orfismus“ dostalo se nám letos v zimě ještě několika –ismů, na př. penetrismu. Sám orfista Delaunay zkonstatoval z vývoje kubismu praekubismus a neokubismus. To už je ovšem výsledek historické analýsy, a dle toho je se nadíti, že při methodickém jejím užití bude objeveno ještě více vývojových stupňů kubismu, pro něž nebude nouze o jméno. Totéž platí o orfismu etc. Také bude časem patrně přihlíženo k vývoji jednotlivých kubistů a orfistů, a tu otevírá se perspektiva na nevyčerpatelný materiál. Počet –ismů tedy není ještě ani zdaleka u konce. Zde je třeba také podotknouti, že od posledního podzimu někteří kubisté neshledávají případným název kubismu, a přejí si, aby se jim říkalo „realisté“. Skromnější z nich spokojí se s titulem „naturistů“. Zaznamenávám to z ohledů společenských. Vůbec pojem kubismu shledán byl příliš úzký, a vidí se, že není možno vtěsnati do jeho hranic všechny ty tak bohatě nuancované zjevy, jimž se dosavad říkalo prostě „kubisté“. Hledají se úporně nové –ismy a není pochyby, že po krátké době každý z těch mladých lidí bude reprezentovat určitý –ismus. Prozatím se spokojují pařížští tvůrci –ismů – umělci s jejich literáty – s rozlišováním kubismu v užším slova smyslu a orfismu, či statismu a dynamismu, což se napodobí s úspěchem také jinde. Tomuto aktu následoval ihned nový rozkvět umění. Jakému však bohatství uměleckých výrazů budeme se těšiti, až každý z těch lidí bude míti svůj –ismus! Než vraťme se k pařížské výstavě futuristů!

Bylo by omylem domnívati se, že snad byli futuristé sklíčení svým neúspěchem. Nikoli. Jako futurista umí rozdávati rány, tak je také snáší. A konečně dovídáme se z jedné jejich loňské publikace, že měli v Paříži vlastně veliký úspěch. Mním sbírku *Les poètes futuristes*, objemný svazek o 430 stránkách s červenou revoluční obálkou, a to vše za 2 liry. Kniha tato, rozšířená v mnoha tisících svazků, dělá futuristickému umění reklamy všechnu čest. Dovídáme se zde také mnoho zajímavého z dějin futurismu a o jeho úspěších. Hned na prvním listu je seznam sekcí tohoto hnutí, jehož direkce, řekli bychom centrální bureau – futuristé jsou skutečně moderní – nalézá se v Miláně. Jsou tu sekce poesie, malby, hudby, plastiky a ženského hnutí, a na konci tučným tiskem zmíněno, že mají 120.000 adesioni t. j. platících členů. (Vzdech páně Apollinairův je zcela oprávněný.) Pak následují obvyklé proklamace, manifesty a úvodní články. Pod nadpisem „Námi stvořená futuristická atmosféra“ dovídáme se, že celý svět, který ještě před dvěma lety se vysmíval futuristům, stal se futuristickým. Doklady: Italská vláda usurpuje Tripolis, d'Annunzio, básník passatista, radí studentům, aby se co možno brzy vybavili ze školských pout, direktor Temps-u Hebrard bojuje proti tradicionelnímu uměleckému průmyslu, pan Balfour řekl, že se zajímá o futuristické malby, a jakýsi p. Clement Vautel ujišťoval

v jednom čísle „Matinu“ své čtenáře, že nechodí do museí. Než ten úspěch pařížské výstavy! Zvědavost publika byla tak veliká, že nebylo možno v Bernheimově galerii kolovat. 40.000 návštěvníků (čísla u futuristů působí téměř dramatickým spádem.) Přednáška Marinetti-ho musila býti opakována, tentokráte s velkým nebezpečím pro obrazy. Nějaká skupina polských malířů, zdá se mimo to, že neměla dosti vážnosti k p. Marinettimu, a tento byl nucen v zájmu futuristické kultury zkrotit nejodvážlivějšího z nich, což provedl s obvyklou bravurou. Třeba to čísti v krásné italštině, řeči starých kultur: „il poeta Marinetti si scagliò contro il più focoso die loro, e lo schiaffeggiò ripetutamente.“ Nesčetné — sice šovinistické — články, kontroverse vyplnily denníky, a pan Gustav Kahn „illustre poeta e critico d'arte“ proklamoval, že od dob pointillistů nebylo důležitější výstavy. Jaký rekord!

V Paříži byl tedy veliký úspěch, tak to stojí tištěno; než — nebyl prodán ani jediný obraz! Futuristé nejsou však materialisty, s pohrdáním odmítají pařížský šovinism a úplné uspokojení nalézají ve svém velkém gestu. Několik mladíků, kteří nevěděli, jak dále sunout káru života, přece jen se přiznalo k futurismu — ovšem pod novým jménem.

Výstava přestěhovala se v březnu do druhé evropské metropole, do Londýna. Anglické časopisy jevily už dříve veliký zájem, snad to tam půjde lépe. A skutečně. Marinetti ovšem připravil půdu přednáškou a vyprovokoval italofoba Mac Cullagh-a, „krvavě mu nadav“ (chtěl napodobiti patrně Homerovy hrdiny), čímž stvořena potřebná futuristická atmosféra. Přes to, že byl Londýn ve znamení hornické stávky, po celý měsíc o ničem jiném se nemluvilo než o futurismu. Vyšlo přes 350 kritických studií, a dokonce se prodávalo. Slavný pianista Busoni koupil „Mrtvé město“ od Boccioniho za 4000 lir.

Z Londýna šla triumfální cesta do Berlína. Jeden pařížský obchodník obrazy vyprávěl mi s významným úsměvem; „A v Berlíně doprodali zbytek.“ Našel se skutečně i sběratel, jenž koupil najednou 24 obrazy. Summa všech prodejů 40.000 lir („materiálním vítězstvím nepřikládají futuristé žádného významu“ ... Pane Apollinaire, jaký jste materialista!) Opět jednou se potvrdila Cézannova slova o Němcích, že se dají napáliti každým humbugem vydávajícím se za nové umění.

Po Berlíně následoval hlučný úspěch v Bruselu, výstavy v Mnichově, Vídni, New Yorku, a v programu byly další výstavy v Římě, Haagu, Marseilles, Barceloně a Rotterdamu.

Kubistům, kteří napjatě sledovali toto divadlo, přecházely oči. Cítili snad dokonce jakési zahanbení. Vždyť přece oni také uměli žít z cizí práce a uměli beze studu a s velikou okázalostí vydávati jakousi kříženinu běžného dekorativního malování s těmito vypůjčenými a neporozuměnými prvky za nové velké umění, znali také tajemství reklamy, věděli, že nejdůležitější je strhnouti na sebe pozornost, a dovedli najíti vhodné prostředky — získali řadu literátů a listů, pořádali souborné výstavy a konference, dobyli podzimního salonu a sami hojně psali a to hlavně vzájemné chvalozpěvy! — a také neopomenuli znehodnocovati v očích obecnstva ty, z nichž žili, a kteří zatím v ústraní a tichu pracovali na základech nové umělecké kultury — než všechno to bylo proti futuristickému podniku čirý diletantism. Kubisté viděli, že jsou vedle futuristů co do životního umění pouhými zelenými hochy, žáčky, a že možno, ba že je třeba se od futuristů mnohému přiučit, mají-li

dosáhnouti kýžených cílů. Neboť kubisté musili si doznati, že zvířili sice mnoho prachu, že stávající zmatek vystupňovali do všeobecné konfuse, než že celkem měli málo reelního zisku z celé té akce. Řady peintres-cubes sice rostly každým měsícem, někteří z nich dokonce dosáhli profesorské hodnosti ve svých 25–30 letech, ale počet příznivců a přátel omezoval se stále na malý počet literátů a amateurů. Vážní lidé dívali se na ně jen s úsměvem, a dokonce nebylo možno mluvit o nějakém fondu neb alespoň o ca. 50.000 „adesioni“. Při tom pozorovali s úžasem, že počet nadšenců pro umění těch, jež kubisté využítkovali a od nichž hleděli hřmotem odvrátiti pozornost, sice pomalu, ale přece jen, rostl, a že dokonce stoupaly jejich obrazy v ceně. Snad by bylo prospěšno, kdyby se Picasso přiznal ke kubistům, jako k svým dětem? Než on toho neučinil, naopak jim kazil renommée. Kdysi řekl svým aforistickým způsobem: „Kubisté jsou večerní kurs „école des beaux-arts“, a toto bon mot, jako všechna Picassova, kolovalo ihned po celé Paříži. Situace kubistů stávala se povážlivou, a nic nepomáhalo, jestliže přátelé kubistů předváděli obecenstvu před oči, že sláva Hugova není o nic menší, poněvadž se na něho střílelo, a že Mallarmé nebyl také dlouho uznán ...

Tu jim futuristé otevřeli oči, a kubisté se zároveň rozpomněli na starou přípověď: Nikdo není doma prorokem. (Škoda, že futuristé neudávají, za kolik tisíc prodali obrazů ve své futuristicky naladěné domovině. Než můžeme předpokládati, že v domácnosti každého nadšence pro tripolský zájezd visí alespoň jedno dynamické futuristické plátno. Je to jejich vlastenecká povinnost, neboť futuristé to byli, kteří, jak tvrdí, rozdmýchali válečné nadšení. Přes to mlčenlivost futuristů, kteří rádi mluví, je podezřelá. Také zprávy o nedávné bitvě v kterémsi římském futuristickém koncertě, v níž se vyznamenali Marinetti a Boccioni, nezdají se svědčiti pro to, že by italský lid byl tak zúplna futuristicky naladěn, jak chtějí namluviti apoštolé tohoto nového evangelia.)

Třeba ven za hranice, třeba poslati emisary, zkoušeti terrain a pořádati souborné výstavy v hlavních evropských centrech nového uměleckého hnutí! A hlavně třeba jíti do germánských zemí a především do Německa! Na toto odbytiště poukázal už Cézanne, a futuristé pochodili tam skutečně skvěle. V Německu jsou lidé přesvědčeni, že všechno umění přichází z Paříže, a důsledně berou vše za umění, co má pařížskou pečeť. Mimo to je tam půda dobře připravena. Nespočetná řada mladých malířů od let už nehorázně kopíruje denní pařížské novotiny, vydávajíc to za nové německé umění — mnozí z nich jsou již kubisty nebo futuristy — a zmatené umělecké publikace, vyplněné hlavně články od samých umělců-novotářů, kteří na prospěch umění ujali se sami psaní a nešťastné původce všeho zla, laické kritiky, vyhodili se sedla, matou dost tak již bezradné obecenstvo. V Německu se může prostě stát, že někdo, kdo kupuje Cézanny a Renoiry, koupí také Fauconniera nebo jiného z kubistů.

Abychom byli objektivní, třeba doznati, že vystavovali kubisté mimo Francii již v roce 1911 a to v Bruselu. Byla to prvá výstava zahraniční, a úvod katalogu napsal věčně starostlivý G. Apollinaire. Výstavou stvořená kubistická atmosféra připravila půdu pro futuristickou, jež zahalila Brusel v následujícím roce, a tak se alespoň něčím předem odvděčili kubisté za roznícení životní energie, již se jim dostalo od futuristů. Vlastně když

uvažovali o celém úspěchu futuristů, musili si doznat, že tito v podstatě klidili ovoce dvouleté kubistické agitace, a že vlastně nebylo od nich pěkné, jestliže v očích publika vynášeli svoje produkty na úkor kubistických. A přece mohli si mezi čtyřma očima říci, že žijí oba z téhož pramene a že mají tytéž zájmy. Prostě nečistá konkurence! Než jaké úvahy, především jest se uplatnit!

Hned v květnu 1912 uspořádána veliká výstava v Barceloně. Španěly jsou vedle Čech a ovšem Francie, jak praví pan Apollinaire, hlavní země kubismu. Tam a u nás je prý všechn malířský dorost kubistický, a uvádí p. Kubištu. Také prý náš moderní nábytek není nezajímavý. Než v Barceloně mohla se přihoditi kubistům nemilá věc. Básník Max Jacob napsal úvod do katalogu, v němž prý chválil nepřítomné a neměl citu pro vystavující. Na štěstí to bylo zpozorováno, a rukopis byl s díkem vrácen autorovi. (Neručím za spolehlivost této novinářské noticky. Možno, že je to jeden z nepodařených vtípů, které stihají kubisty.)

Na podzim toho roku nastoupila cestu germánskou Europou souborná výstava malíře Le Fauconnier, jež se stěhovala z města do města. Tu se tedy nejednalo o přehlednou revue současné kubistické tvorby, nýbrž jen o dílo jednoho z těchto malířů, než co padá na váhu, jednoho z jejích t. zv. šéfů. Pan Fauconnier mimo to sestavil výběr 35 děl chronologicky spořádaných, takže bylo možno se poučit o jeho vývoji, a poněvadž pan Fauconnier představuje jednu z kubistických koryfejí, zároveň o genezi a podstatě kubismu vůbec. Tedy výstava rozhodně při nejmenším poučná. Soubor těchto obrazů byl vystaven nejprve v Amsterdamě v městském museu (v říjnu) a tvořil clou výstavy pořádané kroužkem přátel moderního umění, již se účastnili také Metzinger, Leger a j. Úvod katalogu napsal sám pan Fauconnier. Úspěch byl rozhodně uspokojivý: 13 obrazů kubistického šéfa zůstalo v Holandsku. Odtud cestovalo oněch 35 obrazů do Hagenu: Folkwang Museum získalo jeden obraz, a pí. Gertrud Osthaus opatřila německý překlad úvodního slova páně Fauconnierova. Výhra byla tedy už zajištěna na celé čáře, a z dalších stanic Mnichov (v únoru t. r. u Goltze) byl předem spolehlivý. Tam byl Fauconnier už znám, neboť od r. 1910 byl zároveň s Girieud členem Neue Künstlervereinigung, od 1911 sdružení „Blauer Reiter“, častěji tam dojížděl a účastnil se výstav. K druhé spolkové výstavě r. 1910 dodal dokonce krátký lapidární úvod katalogu zároveň s Redonem, Burljukem a Kandinským. Krátce v Mnichově mohl se cítiti pan Fauconnier jako doma. Také se prodávalo. Odtud cestovala výstava do Berlína, a říkalo se, že se o ni ucházela i rakouská města. Bylo prostě tolik nabídek, že jim pan Fauconnier nemohl vyhovět.

V únoru následoval příklad Fauconnierův orfista Delaunay a vystavoval v Berlíně, a nyní se už mluví o jiných kubistických výstavách, jež prozatím jsou v budoucnosti. Zatím se otiskují v uměleckých revuích literární produkty francouzských kubistů a připravuje se atmosféra.*

* Při ukončení rukopisu dostává se mi do rukou nový časopis kubistů, orfistů etc. a příbuzných jim literátů, který jen potvrzuje správnost mého líčení. Přichází zde však také jedno slovo, jehož jsem neužil, a které na první pohled výborně vystihuje snahy těchto mladých lidí. Časopis, jakási napodobenina berlínského Sturm, jmenuje se „Montjoie“ a je redigován Canudo-em. Zajímavý a výmluvný je podtitul: „Organe de

Podniku prozatím ještě koalovaných kubistů a orfistů se tedy daří. Než Mnichov mohl se stát panu Fauconnierovi proti všemu očekávání osudným a pokaziti jeho triumfální cestu Evropou. Hříčka osudu tomu chtěla, že v téže době byla otevřena v moderní galerii (Thanhauser) veliká Picassova výstava, která rovněž byla vývojově uspořádána jako páně Fauconnierova. Bylo na snadě srovnávat dílo a vývoj obou malířů, a mohlo se lehko stát, že by mnozí, kteří se dosavad z nedostatku příležitosti důkladnější informace spokojovali se stanoviskem Sturm a Blauer Reiter, prohlédli hlouběji vlastní podstatu páně Fauconnierovu. A toto nebezpečí zde skutečně bylo. U Mnichováků nemusil se ovšem obávat podobné nediskretnosti. Umění, jako je Picasso, není mnichovské umění a nemůže hlouběji zaujmouti hmotného Mnichováka – také nezůstal, pokud vím, ani jeden z vystavených prodejních obrazů v tamějším soukromém majetku – kdežto pan Fauconnier je svou nehoráznou malbou jako stvořen pro dobré muže nad Isarou. I po té stránce může se cítiti v Mnichově jako doma a v úplném bezpečí. Než přijdou porýnští a severní sběratelé, ti, kteří kupují moderní umění, a u těch bylo nebezpečí! Přes to mohl pan Fauconnier s uspokojením konstatovati, že se najdou mezi nimi lidé, kteří současně kupují Picassovy i jeho malby. Cézanne měl pravdu.*

Ale právě od pana Fauconniera bylo rozhodně neprozřetelné, že dal nahlédnouti do svého celkového vývoje. Toho nesnese každý, a kubisté et consortes obzvláště měli by se vždy omeziti na vystavení nejnovějších děl. Jejich údělem jest překvapovati, a každý pohled do jejich kuchyně může ohroziti efekt. Ovšem pan Fauconnier nebyl zase tak pošetilý, aby šel v retrospektivě až k svým počátkům, a spokojil se s rokem 1908. Minulost kubistů je něco, k čemu se neradi přiznávají, a myslím, že je to zcela neoprávněné. Zrovna

l'imperialisme artistique français". Skutečně, kubisté etc. jsou vyslovení imperialisté, zrovna tak jako futuristé kteří je časově předešli ve snaze směřující k dobytí světa. Obě skupiny usilují o rozšíření oblastí svých vlivů a líší se od sebe jen různou volbou prostředků. Mnoho časopisů poukazuje samo na tento rozdíl, třebaže ne výslovně:

Ce n'est pas un bâton qu'il faut pour telle bataille,
Mais le fer et l'acier doivent y être bons.

— — — — —
De toutes parts on entend crier: Montjoie!

Chanson de Roland.

Skupina literátů, hudebníků a výtvarných umělců soustředěných v „Montjoie“ je nesena „račovou ctižádostí“, „qui veut imposer au monde un type essentiel de culture“. Kubisté etc. rozpomněli se asi na slavnou dobu 18. století, kdy „la Grande Nation“ ovládala, ne-li více, alespoň vkus Evropy, a chtějí zajistiti své vlastní novou kulturní hegemonii – ovšem nejen v Evropě, nýbrž v celém světě. Především to má býti jakési „imperium artis“. Páni Metzingerové, Gleizesové, Apollinaireové chtějí nám tedy vnutiti se železem v ruce jejich „kulturu“, t. j. artikl, který nemohou odbýti ve své domovině. Víme dokonce, že je v Paříži velmi silný vlastenecký proud, směřující k ochraně francouzské tradice, a odmítající kubismus etc. jako produkt barbarského německého nebo ruského ducha. Snad dojde i k povinnému „made in Germany“. Jak to však pak dopadne s vývozem do Německa a jinam? Je to vlastně podivný imperialismus. Snad by byl případnější název: „Společnost s obmezeným ručením“.

* Že poměry v Rusku nejsou o mnoho lepší než v Německu a všelikdes ještě, ukazuje kniha Ilia Ščerněva o uměleckém životě v Rusku od Řepina po Burljaka. Znam jen obšírný referát od Soffici-ho v La Voce (26./IX. 1912). Překlad knihy nebo obsáhlejší výtah nebyl by bez významu pro naše obdobné poměry.

jako Picasso hned svými časnými pracemi, a řekl bych, hned nejstarším známým obrazem, malovaným ve 14. roce, prozradil již zcela určité rysy a tendence, jež možno v jiném rouše nalézt v pozdějších pracích, tak také kubisté, a dokonce v mnohem větší míře než Picasso, zůstali si věrni. Jejich vystoupení bylo náhlé, a nyní asi málo kdo zná jejich dávnější minulost, a je to přece důležité k hlubšímu poznání těchto revolucionářů. Příčinou toho je ta okolnost, že si jich dříve nikdo nevšiml, a jak by také to bylo možno, když jejich obrazy nebyly k rozeznání od set jiných tehdy produkovaných plátén. Malovali běžným akademickým impressionistickým nebo neoimpressionistickým způsobem, nebo dokonce i starší manýrou, a byli v plném slova smyslu hodni velkého salonu. Fama vypravuje, že pan Fauconnier dostal dokonce medaili, a je to zbytečná skromnost nepochlubiti se tím, neboť tu medaili zasloužil by si i za novější práce. A také ostatní kubisté ji zasloužili a stejně zůstali si věrni. Co na tom záleží, jestliže vypůjčené výrazové prostředky nejsou ze starších dob, ale z posledních let uměleckého vývoje. Obrazy ovládá týž duch jako za let, k nimž se neradi vracíme ve svých vzpomínkách. Pan Fauconnier mohl by uvést, že také Picasso dostal medaili v madridském salonu, který není o nic lepší pařížského. Ovšem že dostal, ale tenkrát mu bylo 14 let, a medaile platila zázračnému dítěti. V zralém věku si však už tu medaili nezasloužil a nyní by se o ni také marně ucházel. Či udělili by mu ji kubisté? Pochybují.

Jak jsem řekl, kubisté etc. zaměnili starší vypůjčené výrazové prostředky za novější, jinak zůstali v podstatě týmiž co dříve. Monet, Seurat, Signac ustoupil Cézannovi, Picassovi, Derainovi. Jen Bouguereau zůstal. Velmi důležitá je pro ně idea obrazu co organismu vyšší zákonitosti. Přijali ji od svého okolí, které zase ji zdědilo po určitých kruzích generace 90. let. Tyto pak kruhy, pozůstávající z malých epigonských lidí, dospěly k ní, špatně si vykládajíce Cézanna, z reakce proti podřadným lidem t. zv. impressionistické generace. Je to, mimochodem řečeno, vesměs právě ona třída lidí, která tvoří ty rozmanité –ismy, a k nimž duchově patří i kubisté etc., třída lidí, která dá o sobě nejvíce mluvit, neboť jest hlučná a domýšlivá. Ona generace 90. let, jež neměla žádného vlastního světového názoru a vnitřně byla rozdvojena, chápala Cézanna zcela vnějšně a jeho syntesi a zákonitost vykládala jako pouhé uspořádání barev a forem. V nejlepším případě tvořila jen dekoraci, neboť neměla ničeho k sdělení, a tytéž poměry byly na počátku tohoto století, když pojednou se objevil Picasso s novým názorem, jenž organicky se pojil k Cézannovu. Zase tu byl skutečný umělec-tvůrce, jenž vycházel od originelních tvárných představ a ve svých obrazech vyprávěl o krásném novém světě, jenž se měl stát světem všech nás, kteří jsme naplněni novými touhami. Picasso stvořil nové vývojové možnosti malby a výtvarného umění vůbec, a v tom spočívá jeho časový význam. Jeho umění bylo velikým překvapením. Ve všeobecné bídě málokdo již věřil v možnost malby v plném slova smyslu, zdálo se, že obraz dohrál svoji úlohu; s druhé strany převážná většina lidí ztratila přímo smysl pro jeho podstatu a stála proto bezradně před Picassovými plátny. Pro ně byl obraz – a mluvilo se o něm v naší době více než kdy jindy – barevnou a formovou hrou, a nalézali tak jakési uspokojení jen na vnějším dojmu Picassových plátén. Nikdo zajisté nemohl popřít jejich krásnou materii a nové překvapující harmonie. Co je

však skutečné zdravé umění z první ruky, přišlo v zapomenutí, a epigonští formalisté neviděli v novém umění než jakousi nevýtvarnickou geometrii nebo filosofii. Než ať už se rozumělo Picassovu umění čili nic, jisto je, že vneslo toto do pařížského uměleckého života neklid a zmatek. Jakoby se otřásla stavba stojící na špatných základech. Než Picasso, který nevystavoval, tvořil v ústraní dále na své visi a nestaral se o vnější ruch. Širokému obecenstvu zůstal takřka neznám. Za to malíři jej znali, a byla tu dokonce řada lidí, kteří malující právě pod dojmem Matissových obrazů, déle se zadívali na Picassova plátna a také na plátna jeho druhů Deraina a Braqua. Doba zmatků a temných nadějí byla příhodna jejich vystoupení. Metamorfosa byla dílem několika dní – telegrafická rychlost proti Picassovu a Derainovu organickému vývoji – a hle, na jaře 1910, tedy po třech letech od počátků nové vývojové periody Picassovy, vystoupil pan Metzinger, pan Delaunay a brzy na to Fauconnier a j. se zcela novým uměním, pro něž přijali hrdě název kubismu, který vlastně byl r. 1908 Matissem stvořen pro Picassa a Braquea jako přezdívka. Naznačil jsem zpředu, jak uměli se nyní kubisté uplatnit, a jak rostly jejich řady.

Není pochybno, že by bylo nespravedlivé a reakcionářské odmítati snahu mladých lidí, dojíti dále, než kam došel Picasso, a jistě tento malíř neznamená konec ve vývoji výtvarného umění, než přesvědčiti mohou jen skutečné realizace a ne pouhá slova. A totéž platí o možnosti a oprávněnosti jiných uměleckých názorů než je Picassův. Také chci připustiti, že nejsou mezi těmito mladými lidmi sami spekulanti, kteří chápou se kubismu etc., poněvadž se zdá býti à la mode a slibuje do budoucnosti úspěch, nýbrž že někteří z nich myslí to zcela vážně, stavše se obětí Picassova zjevu – není to poprvé, co veliká osobnost přináší zmatek v řady uměleckých adeptů – nebo nehorázného vystoupení prvých kubistů, než to nemění nic na kvalitě jejich produktů, které se nestaly horšími ani lepšími než byly jejich předkubistické malby. Možno-li jim přinésti politování, pak jen vzhledem k hříčce osudu, která je přiměla k volbě malířského povolání a ne jiného, v kterém by se snad mohli užitečněji uplatnit. Poukázal jsem již na některé talenty kubistů etc. Snad by byl ještě čas obrátit. Sám Picasso jednou radil panu Metzingerovi, aby přijal profesuru na jedné umělecké škole, kterou chtěli míti pařížští Američané obsazenu samým Picassem – skutečně myšlenka hodná Ameriky – a zároveň mu doporučoval jako vedlejší zaměstnání obchod uhlím, což měl pan Metzinger za žert. Než dá se připustit, že jsou mezi kubisty etc. dokonce jisté talenty, které by se snad mohly uplatnit v drobném dekorativním uměleckém průmyslu, a které jen z nedostatku sebepoznání nebo pod dojmem tradičních předsudků vrhají se na produkování obrazů, pro něž nemají přirozeného určení ani porozumění. Jejich t. zv. obrazy mají v nejlepším případě dekorativní prvky, a od těch by snad měli vycházet. Fauve Dufy prý skutečně už zanechal malby.* Než kubisté etc. půjdou za svým povoláním dále, a s jakým sebevědomím! To je vlastnost, která je všem vlastní. Či je snad jeden mezi nimi, který si je vědom poměru kubistů k Picassovi a skromně vykonává denní svoji práci? A to je právě bod, na který třeba poukázati v souvislosti s kvalitou jejich produktů. Nikdo by si zajisté nevšiml kubistů etc. – a nikdo by jim nevykládal ve zlé neporozumění Picassova umění – vždyť maluje se tolik špatných

* V letošním salonu neodvislých vystavuje opět obrazy.

obrazů, na něž nikdo nereaguje, a našla by se dokonce i shovívavá účast na jejich pokusech, kdyby nevystupovali tito lidé s tou okázalostí a řekněmé přímo nemorálností, s jakou se jim podařilo rozmnožit trvalý zmatek v naší umělecké kultuře, v němž loví. Nad jejich domýšlivostí mohli bychom se usmívat, než v tom okamžiku, kdy jejich pompésní vystupování zdá se imponovat širším kruhům a udušovat i ten skrovný zbytek existujícího zdravého smyslu pro skutečné diskretní umělecké kvality, třeba je odhalit v pravé jejich podstatě.

Tito lidé žijí z Picassa a současně chtějí svojí literární činností dokázat, že Picassovo umění je jen jakýmsi pokusem, a to dost pochybným, něčeho nového, co oni kubisté etc. plně realizují. Krátce oni jsou tvůrci nového uměleckého názoru (nevzpomínáte na poměr Bernardův k Cézannovi?). V roce 1911 uznal jeden z nich, Gleizes, v článku oslavujícím Metzingera jako jednoho z tvůrčích geniů naší doby, Picassovy, Braquovy a Derainovy snahy sice za cenné, ale „discutables“! (Revue indépendants, září.) Znáte malby páně Gleizovy? Metzinger, který patří k inteligentnějším členům kubistické obce, psal o rok dříve o Picassovi a Braquovi s větším porozuměním, ba i nadšením, současně ovšem velebil své druhy Fauconnier a Delaunay. (Pan III., září.) Nemohu si odepřít otisknouti konec tohoto článku (pan Metzinger píše také verše): *Naguère on disait d'une femme: c'est une infante de Velasquez! maintenant on dit: c'est une blonde de Renoir! Je ne doute pas que demain l'on proclame: elle est exubérante comme un Delaunay, noble comme un Le-Fauconnier, belle comme un Braque ou comme un Picasso.*

Nyní se spokojují kubisté tím, že chtějí namluviti, jakoby Picasso byl jen jedním z druhů majících společné snahy. Tedy égalité, fraternité. V nejnovější publikaci „Du cubisme“ od Gleizes a Metzingera (v několika měsících mnoho vydání!) je vybudován celý kubistický rodokmen – nový taktický prostředek k vyzdvižení jeho významu – a uvedena tu řada malířů od Courbeta až po Cézanna. O Picassovi ani slova. Nadšení páně Metzingerovo patrně už také vyprchalo. Za to mezi reprodukcemi najdete vedle četných ukázek Metzingera, Gleizesa, Legera a j. po jednom obraze Picassově, Braquově a Derainově. Daleko by vedlo, kdybych měl poukázat také na to, jak obratně píší literáti jdoucí s kubisty. Zvláště pan G. Apollinaire je v tom ohledu zajímavý. Jeho minulost je pestrá. Psal první články o Picassovi (1905) a Braquovi (1908), a existuje krásný gouache od Picassa s nápisem: „A mon cher ami G. Apollinaire etc.“ Od té doby se mnoho změnilo, a pan Apollinaire stal se obdivovatelem pana Metzingera etc. a hledí svým starým a novějším zálibám dáti nějakou kompromisní formu. Výborné je, když píše, že kubisté podstoupili Picassův vliv „avec amour et avec douleur!“ Zmíněná taktická égalité přichází k platnosti také ve výstavním listu „La section d'or“ (9. X. 1912). Zde propustil jeden z kubistických literátů, ovšem pod patronací svých mistrů, následující perlu: „La différence entre Metzinger et Picasso est aussi nette que celle qui sépare Renoir de Cézanne, auxquels ils sont d'ailleurs comparables par les tempéraments et certains dons“. Co tomu řekne Renoir? Útěchou mu může býti, že se na jiném místě téhož listu vyhlašuje pan Metzinger za největšího malíře naší doby.*

* Poněkud složitější je případ André Salmonův. Nemožno říci, že by byl tento básník a umělecký kritik vysloveným stoupencem kubistů, ale přece žene postranními koryty vodu na jejich mlýn. Loňského roku

V starší době, zdá se, že se kubisté obraceli občas k Picassovi s prosbou o radu, neboť bylo třeba nějakým způsobem vniknout ve význam nových „deformací“, dříve než by je sami produkovali. Jednou však odpověděl Picasso takovým způsobem, že se vícekrát

vydal knihu „La jeune peinture française“, která je v podstatě konglomerát malých uměleckých portrétů, jaké uveřejňoval po léta v „Paris Journal“ pod značkou „La Palette“. Mimo některé z těchto skic je to kniha špatná a také nemorální. Pan Salmon účastnil se sice ve funkci kritika celého moderního hnutí a býval častým hostem v atelierech, ale jeho údaje jsou nedostatečné a nespolehlivé. Zdá se mnohdy, že mu nezáleží na historické pravdě. Vyznáním je konservativce, přívrženec tradičního umění, jež v Poussinu vidí vrchol francouzské tvorby a také vzor. Je proti „pompiérismu“, ale v podstatě je sám pompiér. Jeho umělecký smysl je velmi omezený, a přímo urážlivý je cynismus, s jakým líčí bolestné chvíle, kterými zaplatilo několik vynikajících malířů naší doby zrození nového umění. K novému hnutí nemá důvěry – „osudem mi bylo dáno, že jsem musil jako kritik hájiti malíře, jichž jsem nemiloval“ – a píše o něm tak, aby si z toho nemohl nikdo nic vybrati. Přes to nalézám slova otevřeného obdivu snáze pro nějakého Fauconniera, Gleizesa, neb pro „kubistickou musu“ Laurencin, než pro trojici Picasso-Derain-Braque. Pan Salmon ovšem nestačí se svou výtvarnou inteligencí na umění těchto malířů a nerozumí mu prostě, ale způsob, jakým o nich píše tento žurnalista, prozrazuje více než pouhé neporozumění. Z Braquea by rád udělal podřadného kubistu a chce namluviti čtenářům, že ho časově předešli Metzinger a Delaunay. Tito jsou vůbec závažnější umělci než Braque, který jen kopíruje Picassa. A přece nikdo nemůže o tom pochybovat, a mohu to přímo dokázat, že pan Salmon dobře ví, kterak Braque vystavil plátna projevující plně jeho individualitu již v r. 1908, tedy v době, kdy pan Metzinger et consortes ještě ani netušili, že budou jednou kubisty. O Derainovi nedá se prý mnoho psát, neboť nevystavuje. Picasso také nevystavuje, ale o tom umí pan Salmon říci dosti mnoho a promyšleně! Je to vrcholný bod jeho literárního produktu. Nebudu se zmiňovati o jeho názorech na Picassovo umění. Ty jsou docela bezcenné a naivní. Za to uvedu zde způsob, kterým se Salmon snaží podrýti důvěru v Picassovo dílo a dokonce je se-směšnit. Máje vyličiti celou dlouhou dobu až po rok 1907, kdy se 26letý Picasso obrací na nové dráhy a za sebou má bohatou tvorbu, jež by mnohému umělci stačila k čestnému vyplnění celého života, omezuje se pan Salmon na demonstraci „pracovní metody“ na Picassově autoportretu z r. 1905. Obraz byl již měsíc hotov, vypráví kritik, když jedné noci umělec, vrátiv se ze společnosti do atelieru, znova jej vzal do práce a ověnil hlavu růžemi. „Sublimním rozmarem udělal z obrazu „un chef-d'œuvre“. (Mohu zaručiti, že se celá tato povídačka nezakládá na pravdě.) A dále „Picasso mohl žít a pracovati takto, šťastný, oprávněně spokojen sám se sebou“. Nic neslibovalo mu větších úspěchů, než on byl neklidný duch. Nastala krise, a další složitý vývoj vysvětluje pan Salmon stálým vynalézáním nových palet! V r. 1910 dokonce prý ztrácí Picasso důvěru v své nové „intelektuelní“ umění a vrací se stylově k starší umělecky cennější vývojové periodě! To byla ovšem jen epizoda. Přímo komické je však sentimentální líčení, kterak prý opouštěli přátelé Picassa od té doby, co začal překvapovati svými podivnými plátny. Mohl bych naopak uvést příklady „přátel“, již byli spíše jím opuštěni a kteří činí nyní komické pokusy navázati staré styky. Picasso nemá potřebí dožebrať se přízně různých literárních veličin, a líčení páně Salmonovo zdá se mi spíše vysvětlovat mnohé vlastnosti jeho knihy. Koncem r. 1911 psal o Picassovi ještě v jiném tonu.

Oslepující vliv reklamy skupiny Metzingerovy stvrzuje nejlépe kniha Španěla J o s é J u n o y „Arte a Artistas“. (Barcelona 1912.) Je krajan, jistě i osobní známý Picassův, tohoto považuje za jediného geniálního malíře naší doby, dokonce praví na jednom místě, že, zatím co kubisté zápasí o nové umění, on je připravuje v tichosti stvořitele, a přece konec konců vyslovuje jméno Picassovo a Metzingerovo jedním dechem. Ovšem Junoy nenalézám u Picassa konečných realizací, o kterémžto nedostatku nemluví v případě Metzingerově. Tento tedy patrně realizuje! Také Salmon píše podobně, ale ne tak otevřeně jako Junoy. O tomto autoru třeba ještě dodat, že rediguje jím založený španělský kubistický časopis „Correo de las letras et de las artes“. (Barcelona, od 1. list. 1912.)

Dodatkem uvádím jen o něco starší knížku, která však není v žádném spojení s kubistickým hnutím: Le dernier état de la peinture od Michel Puy. Jsou zde uvedeni krátkými charakteristikami Derain, Braque, dokonce i Laurencin a Metzinger – Picasso však ani jedním slovem. Jako Španěl nepatří patrně do francouzské malby, než najdete v knížce Verhoevena a j., kteří nejsou též Francouzi!

neptali. Snad ve všech pařížských listech a v mnoha zahraničních kolovala následující rozmarná historka, o níž mohu dosvědčiti, že se skutečně udála: Jednoho dne dotazoval se kubista Metzinger, čili jak mu v Paříži říkají, „Metzi“, Picassa, zda třeba kreslíti válcovité či hranaté nohy, načež tento odpověděl: „Il n'y a pas de pieds dans la nature“. Dotazující, dodává lokálka, běhá ještě k veliké radosti svého mystifikátora. — Nadále, jak je možno předpokládat, ušetřili kubisté Picassa podobných dotazů a omezovali se na občasné návštěvy Kahnweilerovy galerie, v níž osvěžovali svoje tvůrčí energie. Stalo-li se náhodou, že se tam setkali s Picassem, byl to pohled, který vám připomněl známé obrazy, na nichž jsou zobrazeni Manet a Cézanne uprostřed svých obcí. Skutečně též poměr žáků k mistrovi!

Konečně čemu je mohl naučit Picasso? Oni spěli k vysokému umění, k čisté malbě, jaké tu dosud nebylo, či jak oni říkají, k „integrální realisaci malby“, a Picassovy pokusy nebyly přece jen nic jiného než jakýsi „impressionismus formový“. Tak se proslovil duchaplný Gleizes*. Třeba prostě přes Picassa dále! A tito lidé chtějí namluviti a dokonce jsou i přesvědčeni, že skutečně překonali Picassa, když jeho plány zmaterialisovali, když akademické akty sem tam přisekli nebo rozložili a když z těchto nových elementů zkonstruovali plátna, jak říkají „vysoké zákonitosti“, v nichž všechny prvky (na příklad barva) podržely staré funkce! Jak je takový nepatrný kubista, který fádne načrtané studie dle přírody „odhmoťuje“ přenesením do pracně zkonstruované pomocné sítě, pyšný, že došel dále než Picasso, jestliže některý jeho odpozorovaný detail rozvinul čistě intelektuálně, nevýtvarnický v celý systém! Vůbec intelekt je bůh, k němuž se modlí kubisté, a také vším právem. Jemu děkují poučení o nutném poměru obrazových složek a tak mnohé ucelené teorie a systémy, jimž oni rádi říkají světové názory. Inspirace, jež nebývá hostem u kubistů, je tak jako tak „ridicule“, jak se praví ve zmíněném listě „La Section d'or“. Také Picasso zná intelekt, ale ten je jiného rázu než kubistický. On také neužívá toho pojmu osamoceně a volí složitější výraz „l'intelligence du sentiment“, chce-li zdůrazniti, že umělecké dílo není plodem pouhých neuvědomělých instinktů. Nad tím krásným rčením měl by se mnohý zamysleti. Jestliže však sám Picasso znamená pro kubisty jen jakýsi začátek moderního umění, jež není možno beze všeho schváliti, tu Braque zachraňuje se před jejich kritickým zrakem pouze svými „bons sens“ a Derain ovšem je úplně překonané stanovisko. Jak je jednoduchý proti nějaké vysoké inteligenci jako je na př. Metzinger, a jak skromna jsou jeho plátna ve svých cílech proti komposicím nějakého integrálního kubisty! Čím více intelektu, čím více kubů, tím je hodnota díla vyšší!

Jestliže Picasso vyvedl malbu z dekorativní malomocnosti k jejímu vlastnímu vysokému určení, kubisté starali se o to, aby se nedostala ani o krok dále. Rádi by nás sice přesvědčili, že mají svůj světový názor, a v nejnovější své publikaci bouří proti dekorativnímu malování, než to vše bohužel zůstává pouhými slovy, neboť jejich obrazy mluví o zcela jiném. Ty jsou nanejvýše dekorativní plátna — výmluvný je veliký formát jejich

* Ironie osudu tomu chtěla, že v posledních dnech bylo také umění pana Gleizes-a definováno co formový impressionismus. Pan G. Apollinaire vykládá tak totiž podstatu kubismu, čítaje k tomuto stejně Picassa jako Metzinger a jeho druhy. Je to patrně důsledek jeho nynějšího orfistického stanoviska.

chef-d'oeuvres — jež liší se od předpicassovských pouze jinými výrazovými prostředky. Pro skutečný obraz schází kubistům vše, totiž originelní tvárné představy, jež ve svém celku tvoří realitu umělcovu, t. j. právě jeho světový názor. Jejich umění nevzniklo z přímého intimního poměru k světu, není to umění z první ruky a není vůbec žádným výtvarným uměním v plném slova toho smyslu, jak by nám chtěli namluviti. Oni netvoří, nýbrž jen abstrahují — Picasso nemá od čeho abstrahovati — to jest stylisují.

Kubisté etc. jsou čistokrevní akademici a idealisté staršího rázu, a výmluvné jest, jestliže ujišťují, že prozatím je nutna jistá míra naturalismu! Fakticky jsou kubisté rozdělení lidé jako generace 90. let a bojují proti naturalismu stylisujíce či deformujíce zcela všední přírodu. Jen prostředky se změnily. A hlavní jejich starosti jsou též obráceny k formální stránce obrazu jako v 90. letech, a to je zcela přirozené, neboť nemají ničeho k sdělení. Kubisté reklamují pro sebe všechny svobody a všechny výrazové prostředky, ale to je jen výraz bezradnosti a anarchie. Umění však není anarchie, nýbrž určitý klad, zcela určité svobody a zcela určité výrazové prostředky. Picasso na př. používá prostě třech výrazových prostředků, které momentanně odpovídají jeho názoru, a vůbec není možno rozlišovati mezi jeho názorem a výrazem. Ostatní výrazové prostředky jsou mu v tom okamžiku zcela lhostejny. Tak koncem r. 1910 omezoval se v barvě takřka na pouhou šed', a jestliže nyní jeho obrazy podávají největší plnost a bohatství, je to jen určitý stupeň ve vývoji jeho názoru. Picasso tvoří zcela konkrétní „plénitude“ — kubisté, pro něž názor a výraz jsou dvě věci zcela sobě cizí, mají jakousi abstraktní „plénitude“ v programu. Tito lidé, kteří jsou velicí jen svou domýšlivostí, jsou bohatí jen na teorie. Oni sice protestují proti tomu, aby jejich hojné literární produkty — kubisté etc. rádi píší a mnozí z nich více píší než malují — byly vykládány jak teorie, a pro dojem zavrhuje všechny systémy. Než jejich protesty nás nepřesvědčují. Nejen že jejich výklady se nekryjí s jejich tvorbou — umělecké názory se mění, ale podstata maleb zůstává táž, neboť kubismus etc. nemá žádného skutečného vývoje — ale ty výklady už předem určují budoucí tvorbu směr, a to jsou přece teoretické konstrukce. Kubisté jsou teoretici a systematici, kteří neučiní a nasmějí učiniti nepromyšleného kroku — vůle těší se u nich témuž zbožnění jak intelekt —, a jejich uměníčka jsou systemky, jimž dá se snadno naučit. Odtud jejich množící se řady. Picasso, který řekl jednomu kritiku prosícímu o informace pro knihu o jeho umění: „Malujte moje obrazy, a já Vám napíši Vaši knihu“, neumí se tak ovládat, neboť je s t o v l á d á n, a jeho umění se nedá naučit. Pro ty však, kteří mají s Picassem příbuzné snahy, pro ty je velikým ukazatelem a vůdcem. Kubisté etc. nemusí se obávat, že Picasso bude reklamovati pro sebe paternitu kubismu, futurismu etc. Ne, toho Picasso nikdy neučiní. Třebaže všechny tyto — ismy nejsou myslitelný bez Picassa, přece nemají s ním nic společného. Kubismus patří kubistům, futurismus futuristům, orfismus orfistům etc. A až jednou historie bude přehlížeti umělecké snahy naší doby, i ta bude ohledná k těmto — istům, neboť nebude je jmenovati, a bude uváděti několik málo umělců, kteří s božskou naivitou realizovali své vise nového krásného harmonického světa, v němž jejich současníci nalézali splnění svých nejasných tuh. A mezi těmi bude Picasso na prvním místě. Pro vývoj umění neznamenaají ničeho různé — ismy, ale vše znamenají realizace silných tvůrčích individualit.

★

Na výstavě Fauconnierově v Mnichově můžeme podrobně sledovat, co jsem zde naznačil všeobecně vzhledem ke všem těm různým — ismům naší doby. Pan Fauconnier, zdá se, nebývá v posledních měsících čítán k oficiálním kubistům, někteří říkají mu „naturist“, než ještě před krátkou dobou platil spolu s Metzingerem za „chefa“ kubismu — oba jsou také professory na jedné soukromé malířské škole —, a tak je jeho výstava pro konkrétnější poučení se o vzniku a podstatě kubismu stejného významu, jakoby byla souborná výstava Metzingerova. Všimněme si nejprve jeho literárních plodů! Znáám jen ony zmíněné úvody výstavních katalogů a nevím, zdali psal více.

V témž katalogu ke druhé výstavě „Neue Künstlervereinigung“, kde vykládá Fauconnier o podstatě uměleckého díla, je také několik úvodních slov od Redona, a je zajímavé srovnání oba projevy. Redon mluví prostě o svém „nedefinovaném“ umění, Fauconnier promulguje lapidárními slovy věčné zákony — představte si jej s kovovými deskami v ruce! —, Redon mluví o kráse přírody, o lásce umělce k věcem a jeho skromnosti před úžasným divadlem, jež skýtá svět, a druhý začíná svůj článek slovy: „Umělecké dílo je zákon, jež lidský duch vnucuje (podtrženo mnou) přírodním elementům, je určitý poměr k těmto stanovený osobní vůlí (dtto.). Krása je pocit tohoto poměru a takřka numerický princip (nombre) jeho nejvšeobecnější výraz.“ A dále: Umělec tvoří abstrakcí, než určitá míra naturalismu je nutná. Redon apeluje na cit, Fauconnier vidí všude čísla. Když napsal jednou Cézanne Bernardovi: „Jsem Vám povinován říci pravdu v malbě a řeknu Vám ji“, nebyl tak pevně přesvědčen o tom, že ji zná, jako Fauconnier, v tomto úvodu, kde udává složky uměleckého díla s úsečností a střízlivostí chemika analyzujícího nějakou látku.

Když psal Fauconnier předmluvu ke své výstavě v Amsterdamě, prodělal zatím školu futuristů, a proto začíná efektně s „diletanty a parazity umění“. Článek je ostatně přeložen do češtiny. Jestliže v prvním úvodu mluvil Fauconnier krátce a apodikticky jako zákonodárce, zde se snižuje k jakémusi výkladu podstaty a vzniku moderní malby. Odehraje svou prázdnotu velikými slovy, zde, kde odložil skvělou řízu, prozrazuje svou ubohost každým slovem. Tak, jak zde líčí vznik moderního uměleckého výrazu, dokazuje, že je obyčejný plochý materialista. Jeho názor na uměleckou tvorbu je tak omezený a naivní, že chápete, proč rád užívá oněch krátkých velkolepě znějících rčení. Nestačí citovat jak ukázkou jeho uměleckého vědomí a inteligence jeho výklad, dle něhož moderní zjednodušený názor přírody je důsledek cestování železnicí a automobilem? V podstatě je p. Fauconnier formalista. Výmluvné je tu zvláště tvrzení, že nyní více než kdy jindy je pro malíře předmět pouhou záminkou k malování. Ovšem nikterak nesmí býti obraz pouhou hrou forem a barevných skvrn, třeba se držeti do jisté míry reality. Je to známá doxa naturalismu. Ke konci protestuje autor, jako činí rádi kubisté, proti tomu, aby někdo považoval jeho slova za teorie, a končí se vztahem na zmatené poměry naší doby následujícími slovy: „Výše vyvinuté inteligence poznají brzy různou cenu děl, jež se zdají obyčejným duchům býti téhož původu. A to je nejlepší rozřešení pro ty, kteří se hrozí rostoucího počtu umělců, vstupujících bez svědomí a talentu ve jméno moderního umění na cesty, kterých sami vlastní vážnou prací nenalezli. Snad se budou umělci, kteří ještě

včera žili z pouhého hesla „plein-air“, zítra hnáti s novou vírou za stále novým uměním. Mladí umělci, prožívající zdoluhavý a důsledný vývoj, nemusí se znepokojovati těmito polovičatými osobnostmi.“ Naivní pan Fauconnier myslí, že zůstaneme vážni při těchto slovech. Ostatně napodobí zde posu futuristů, kteří hned při svém pařížském vystoupení stěžovali si do plagiátorů. Od nich přejal také požadavek, aby umění podávalo zhuštěný rytmus moderního života.

Přistupme nyní k obrazům!* Je charakteristické, že nejstarší vystavený obraz, krajina z Ploumanach, je zároveň nejlepší z celé výstavy. Své quality děkuje Derainovi, který byl zde p. Fauconnierovi vzorem jako mnohým jiným fauvistům. Pan Fauconnier je v té době totiž skutečný „fauve“. Jeho obraz však není jednotný. Přední v plochách držené massy moře a břehu, jejichž vážné barvy nejsou bez síly, neladí s naturalisticky pojatým šedavým a na obzoru od červánků ruměnným nebem. Celkový účín nepřesahuje dekoraci, a podezřelé je, že se nezbavíte dojmu, jakoby obraz děkoval svůj původ pouhé náhodě. Fauconnierova záliba v massách a jeho materiálnost prozrazuje se již zde. Barvy neztrácejí úplně svou hmotnost. Následující dvě krajiny z téhož roku stojí kvalitativně mnohem níže. Jsou to plošné dekorace z vlivů Derainových nebo Matissových, ale se silnějším zdůrazněním kontur. Barevné tóny jsou jasnější, veselejší, ale bez síly a ladu. Tři dívčí hlavy téhož roku jsou malovány rovněž pod vlivem Matissovým, ale je tu snaha po plastice, která dochází výrazu jen v jakési těžkopádnosti a hmotnosti. Jsou to hrubé obrazy, které patrně otevřely Fauconnierovi cestu do Mnichova, kde Javlensky a j. napodobí až dodnes tyto dívčí hlavy s červenými tvářemi. Jejich kolorit je temnější než posledních krajin. Tuto manýru podržel Fauconnier až do r. 1909, jen tvary staly se poněkud hranatějšími. Obraz básníka Jouve z téhož roku je banalita, nad níž není si možno představit horší. A nyní pozor! Z r. 1909 je vystavena hlava ženy malovaná těžkými lomenými barvami převzatými někde od skotských malířů, a tato hlava nese na čele bouli. Je to studie k velkému obrazu „Ženy s vějířem“, který byl dokončen až v roce následujícím. Zcela akademický, sem tam přitesaný akt, co možná širokými údery malovaný — jako z mnichovské Jugend — morbidní skotské barvy a na čele ona boule. Patrně počátky kubismu! Fauconnier viděl cosi podobného u Picassa, a nový názor je zrozen. V téže době vystavuje Metzinger svůj první kubistický obraz, portrét G. Apollinaire, a Delaunay maluje svou Eiffelovu věž. Také plastický vějíř viděl Fauconnier někde u Picassa, a tento objevuje se pak u Mlle Laurencin. Řečené platí též o „Ženě se zrcadlem“ (1909-10), jen tvary jsou o něco hranatější, a nos není zcela normální. Za to ženský portrét z téže doby jeví další a to zásadní pokrok: akademický, fádňák hranatých, přisekaných tvarů — štětec nasazuje troj- a čtyřúhelníky —, než konec nosu tvoří krychličku. Tu jsme tedy již u vyvinutého kubismu. Té ženě se pozná kubismus skutečně na nose! (Název kubismu je zcela oprávněn.) — Duševním napjetím, jež stálo zrození těchto děl, byl patrně Fauconnier vyčerpán, a následuje letní doba oddechu. Malíř vynášel si pohodlnou manýru pérem ostře načrtaných krajin, jež lehce lavíroval olejovými vybledlými barvami. U Bernheima

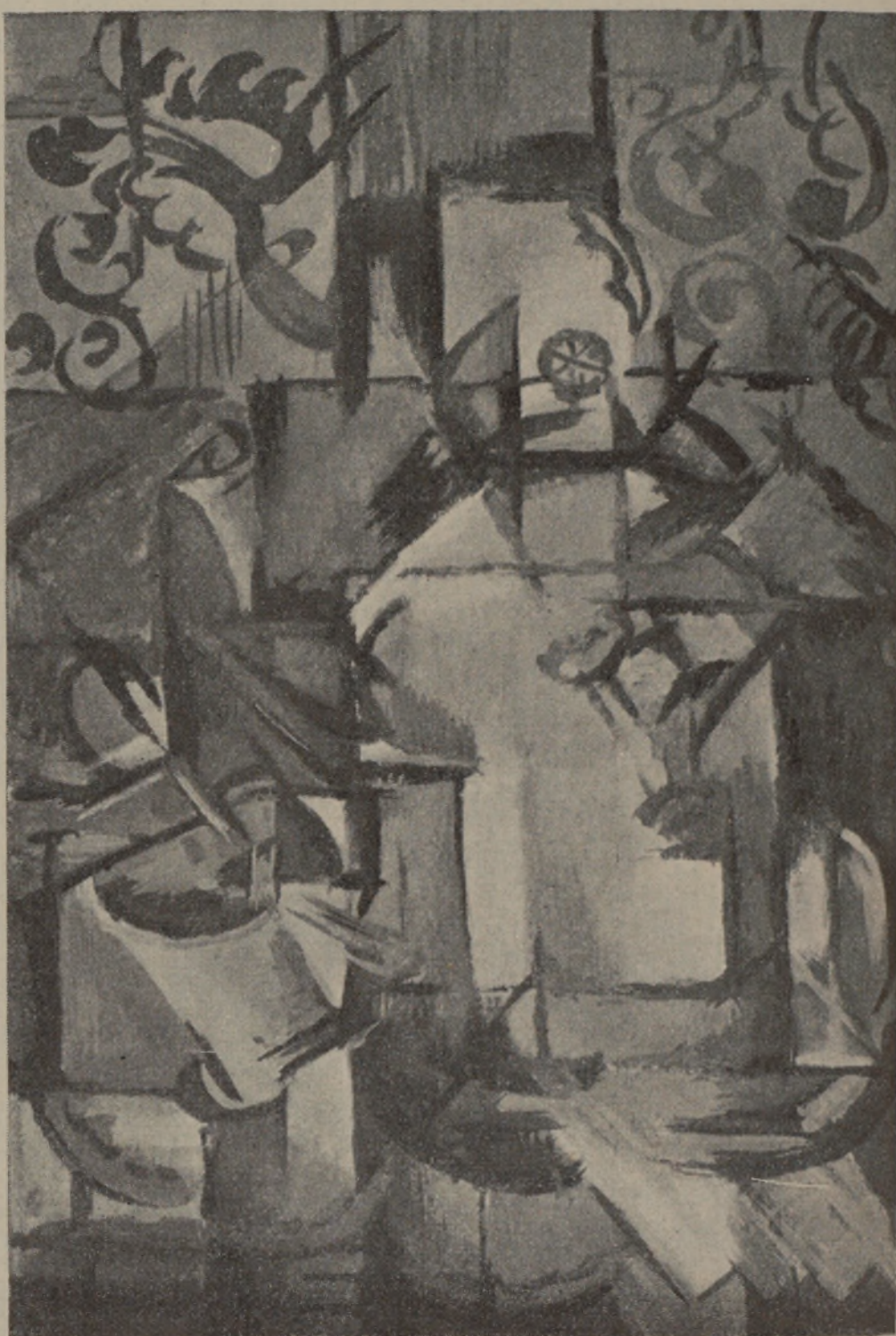
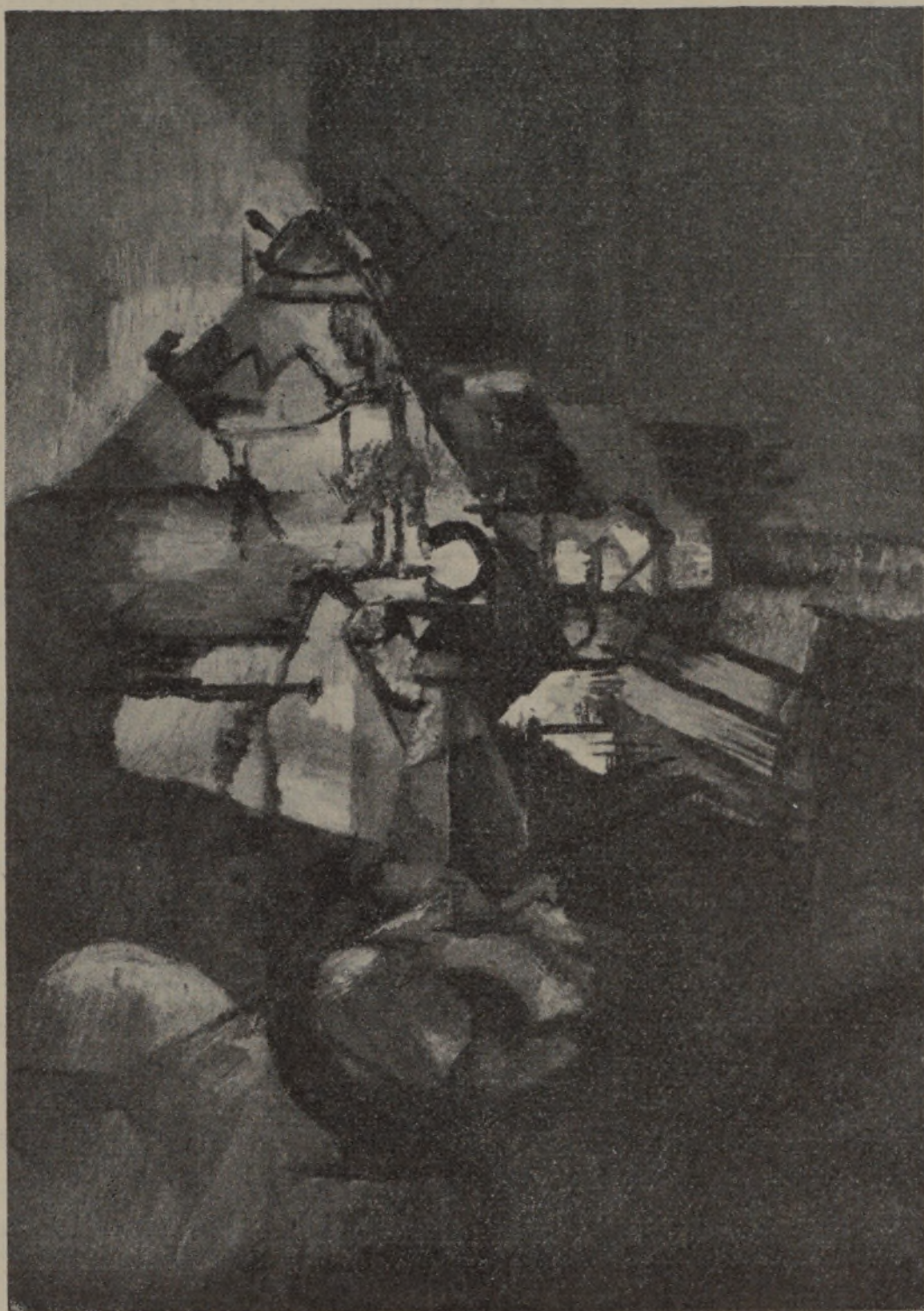
* Některá díla Fauconnierova byla reprodukována v „Blauer Reiter“ v německém překladu jeho článku o podstatě moderní malby a nyní také ve „Volných Směrech“.

nebo Vollarda viděl asi kdysi Cézannovy akvarely, a jeho krajiny měly tvořit k nim jakýsi moderní pendant. Jak zajímavé je spojení perokresby a oleje! A pak za těmi zdrželivými barvami a za tou zdánlivou suchostí a primitivností je patrně silné jádro, jež se nepodává na první pohled. Jaká diskretnost! O kubismu ovšem nelze mluvit, než jak jsem řekl, byla to doba oddechu. Mimo to vývoj moderní malby, jak tvrdí tito lidé, odehrává se na figurálním poli. Návrat do Paříže znamenal nové napjetí sil a měl přinést první úspěchy. Portrét pana Castiaux tvoří počátek této periody. Nos nenese sice tak jasnou krychličku, jako dámský portrét z r. 1909–10, za to však celý muž, jinak bezkrevná akademická figura, je přisekán v samé trojúhelníky. Také jeho pozadí a stínítko lampy trpí tou nemocí. Je vidět, že byl pan Fauconnier po návratu do Paříže na skok v Kahnweilerově galerii. Další studium prozrazuje Abundantia, která je zároveň první jeho chef-d'oeuvre, jak říkají kubisté. Pan Fauconnier pracoval také asi s napjetím všech sil. Najdete zde mimo konečnou realizaci, vystavenou u Neodvislých v r. 1911, dvě kresby a velikou skicu obrazu. Hned ta kresba hlavy je zajímavá: Nos má nejen známou krychličku, ale i jeho chřípí tvoří destičky. Táž nemoc se rozšířila na bradu, která nese jinak pěkný hranolek. Docela horším neduhem byly však stíženy oční partie, jinak zcela normálního obličeje, jakých potkáváte mnoho na ulici. Pod pravým okem utvořil se jakýsi malý konus, od něhož běží směrem ke spánku pružné křivky, dosahující nad okem několika trojúhelníčků, jež této ubohé ženě vyrostly místo obočí. A což teprve její lebka! Zdá se, že podstoupila nějakou těžkou operaci, čemuž nasvědčuje obloukový zářez běžící s hora k levému oku. Operatér však nebyl bez dekoračních úmyslů. — Konečný obraz obsahuje mimo nahou ženu nesoucí na ošatce, umístěné na hlavě, jablka, nahé dítě a hojnost jablek na zemi. Vůbec Abundantia — skutečně adaequatní thema pro překypujícího Fauconniera. Figury jakobyste už znali ze Salonu des artistes français, krajina je také normální, vše je vůbec normální, i perspektiva je zcela správná. Co na tom, že ty figury jsou vytesány jako ze dřeva, a že také jablka jsou jakési mnohostěny, ten obraz je hoden velkého salonu. Na rozdíl od dřívějších děl pozorujete, že Fauconnier úplně opustil kontury a že nyní pracuje čistými massami. Jednota koloritu je dosažena jakýmisi setlelými barvami. — Po Abundantii následuje opět letní doba odpočinku, a shledáváme se zase s oněmi krajinami, jejichž styl jsem již popsal. Jen barvy jsou živější. Koncem roku 1911 nové rozpjetí sil, a jarní salon Neodvislých zdobí druhý chef-d'oeuvre „Myslivec“. Myslím, že je to jeho nejvíce charakteristické dílo. Jaká robustnost, jaká abundantia! Také je toto dílo složitější než dřívější a pracuje s kontrasty. Zdá se, že je úmyslem malířovým vzbuditi dojem, jako by obraz byl složen z dětských hraček ze dřeva řezaných — myslivcův nos je pěkný hranolek — než kalhoty nimrodovy jsou jako ze skutečné větrem vzduť látky. Mimo to najdete zde duchaplný systém pomocných čar, do nichž jsou vkresleny formy. Není pochyby, že tu vládne vyšší zákonitost. Charakter hraček přichází k platnosti také v koloritu, který je mnohem živější než v Abundantii, a pěkně pestrý. Krátce účinná dekorace. — Po tomto rozmachu, jímž stanul pan Fauconnier na vrcholi své slávy, následuje opět doba odpočinku, než zdá se, že poslední svůj chef-d'oeuvre zaplatil téměř úplným vyčerpáním sil, neboť krajiny z r. 1912 znamenají návrat k stanovisku asi z r. 1908. Jsou to úplně plošné

dekorace živých, tvrdých barev. Kde je kubismus? Jmenuje se pan Fauconnier proto nyní jen naturist?

To je tedy dílo jednoho z kubistických chefů, o němž napsal druhý chef Metzinger následující slova: „Le Fauconnier – le surprenant, l'inquietant – atteint au summum de la puissance évocatoire, le mode de beauté qu'il adopte est la grandeur“.

Doufejme, že i druzí kubisté etc. dají nám v brzku nahlédnouti tak hluboko ve svou tvorbu, jako učinil pan Fauconnier. Získali by si tím skutečnou zásluhu o naši uměleckou kulturu.



Emil Filla:
Květiny ve váze. – Kávový příbor.
Oleje.



O. Gutfreund:
Hamlet. — Sádra.



O. Gutfreund:
Don Quichote. — Sádra.

Rud. Procházka: O podstatné proměně duchové povahy naší doby.

(Pokračování.)

Případ Nietzscheův jest typický pro situaci kulturního člověka v zenitu slávy naturalistického realismu za posledních decenií minulého století. Na něm lze současně sledovati příliv nové duchové odvahy a naděje proti pozitivistnímu timidismu dotud obecnému, probouzení se vědomí lidského, osobního, hodnotného, ideálního uprostřed přírodní nivelisace, nové tendence normativní za úplné lhostejnosti k morálnímu, nový zájem o otázku smyslu a účelu žití, kdy doba se zaměstnává ještě otázkami původu, vývoje a bezprostředních potřeb života. Zároveň ukazuje ovšem i nesnáze a nebezpečí této situace, kdy rodí se problémy, pro něž není dosud vhodných method řešení, kdy na nové otázky

dlužno po staru odpovídati, kdy pro nové ideje schází ještě nový výraz. Tragika Nietzscheova tkví právě v tomto sporu tvůrčí intuice jeho osobní geniality, naplněné již předtuchou budoucích možností a jeho vlastního intelektuálního vědomí, určovaného povahou současné vědy, theoretickým názorem doby orientované ještě ku opačnému pólu.

Mladý Friedrich Nietzsche byl na počátku let sedmdesátých jedním z těch, kteří nejhlouběji a nejintenzivněji procíťovali prázdnotu tehdejší civilisace opojené úspěchy přírodovědy, techniky a tím všeho hospodářství, byl první mezi těmi, kteří poznali nebezpečí přemíry historického vzdělání pro kulturní zdraví a bezpečnost doby, již poznání, že vše už zde bylo a musilo tak býti, otravovalo veškeru odvahu k činu, přesahujícímu běžnou potřebu okamžiku, všechn krásný rozmach za duchovým cílem, všechnu schopnost tvořiti, a byl nad to tím, který již pochopil protiklad žití a poznání, intuice a logiky, poesie a vědy. Tenkrát mladému filologovi, opojenému duchem Řecka, jest tragoedie vykoupením, jest kult umění repraesentovaný Schopenhauerem a Wagnerem pravým lékem choré intelektuelní a filistrovní Evropy. Leč zkušenost s Wagnerem, jenž skončil dekadentním katolicismem, a sblížení s moderní vědou poučily ho o bezcennosti „artistní metafysiky“ marnosti léčiti illusí, krásným klamem, jenž nemůže býti než klamným krásnem. Nepředpojatý pohled vědce do zákonných souvislostí všeho dění jeststo, aby pověděl více o smyslu života prostým poznáním skutečnosti, než všechn lidský výmysl a tradicí posvěcený klam. Staré hodnoty morální neobstojí konfrontaci s pravdou života, objeovanou psychologem a historikem; co však jest výsledkem – přehodnocení hodnot, hodnoty nové. Nietzsche nezměnil se přechodem od Schopenhauera k Darwinovi, od umění a metafysiky ku přírodovědě. Jako ona byla mu i tato pouhým materiálem, vlastně jen pramenem inspirace jeho morální genialitě. Sám uvědomuje si v „Jitřních červáncích“, že nelze bráti z přírodních věd nové ideály samy. Na čem mu záleželo, byly však právě ty: Zmocnění, povýšení života, vysvobození ho z nižiny reálného, bezduchého, všude stejného, lhostejného, můžeme říci přírodního. To, co jest, mělo být překonáno tím, co býti má. „Člověk jest cosi, co musí býti překonáno.“ Nietzsche rozbíjel staré jen, aby postavil nové desky hodnot, a tak vyrostl nový ideál, dána nová hodnota životu, objeven „smysl země“ – nadčlověk. Jím uloženo cosi člověku, položen základ k nové morálce a ještě se Nietzsche pokusil smířit tu staré s novým. Nadčlověk má míti velikost lásky Ježíšovy a síly Caesarovy. Niterné hodnoty srdce neměly být opuštěny pro nové žitého života. Intelektuální poctivost Nietzscheova ovšem nestrpěla této nedůslednosti v biologickém hodnocení. Hodnota lásky ukázala se nepřátelskou životu, změkčující, kde nutno býti tvrdý, tedy úpadkovou, nehodnotou, neboť život sám, ne ovšem jako pouhá existence, nýbrž jako zdraví a síla, jest nejvyšším dobrem. Leč s tohoto přísně naturalistického hlediska objeví se nehodnotami, dekadentními živly nejen všechny hodnoty dotud pokládané za mravní, nýbrž všechny hodnoty kulturní vůbec, i náboženství, umění, věda sama. To znamená příchod nihilismu. Neboť tyto hodnoty ukazují se vítěznými nad životem. Vše nejlepší od dob Sokratových jim podléhalo, život sám osvědčoval se lhostejným k sobě, ba prostým všeho hodnocení vůbec; zaklet v mechanism věčného koloběhu věcí, neznal kvalitativních rozdílů. Tento poslední důsledek naturalismu, přivádějící vlastní ethiku ad absurdum, strhl

filosofii i filosofa do katastrofy. Nezbyvá než mysticism dionysského přitakání životu přese všecko, kladu proti nebytí. Zoufalství naturalismem otráveného idealismu.

Osud Nietzscheův přinesl v nejednom směru osvobodivé poučení — soustřediv v překotných peripetiích jediného života, co by jinak vyžadovalo v theorii dlouhého tříbení dialektikou kontrovers. Vědomí povrchnosti a plochosti současné civilisace, pouhé pakultury, nedostatečnosti romantické metafysiky a metafysického umění, nutnost získati mravní ideál a plný názor světový na bezpečném podkladě moderní vědy. Nebylo jeho vinou, že přírodovědu pokládal za vědu vůbec a biologii vyhrazoval úkol, s něžž nebyla. Tragická zkušenost jeho života ukázala naivnost omylu a svými negativními výsledky upravila cestu pozitivní práci moderní logiky. Konec Nietzscheův, katastrofické důsledky jeho biologické ethiky a důsledně myšleného naturalismu vůbec přinesly především jasno o dvojím: mravní a kulturní hodnoty není lze naturalisticky založiti ani pochopiti (nemožnost přirozené, vědecké, sociologické ethiky); příroda jest absolutně amorální, nikoliv pouze immoralní (nemožnost založiti přírodovědecky jakékoliv hodnocení vůbec). Prvé věděl Nietzsche sám jasně, jak dokazuje jeho výsměch Guyauovi, druhé nepřivedl si k pojmové zřetelnosti nikdy, uvědomil si je však jasně v hrůze myšlenky věčného návratu. Ze svých naturalistických předpokladů, jež sám nedovedl, nemohl opustiti, dospěl Nietzsche k dilemmatu: nihilism — mysticism; doba však, již podal jich kritiku důsledky, chystala se již opustiti je po principiální kritice v základech.

Rozklad naturalismu byl v obecném vědomí přítomnosti dán v první řadě důslednou aplikací jeho vlastního principu, počal domýšlením jeho vlastních předpokladů.

Naturalism byl určitou formou víry, nejen chtěl se jí státi; monism jest pouze vnějším výrazem, organisovaným projevem tohoto naivního vědomí doby, opírající celý svůj „názor světový i životní“ stejně důvěřivě o mathematickou přírodovědu jako předešlé o metafysickou spekulaci neb o náboženství. Poznání neviditelného jest diskreditováno, poznání přírodního jest však s to dáti patrné a bezpečné záruky správnosti svých soudů, jak tedy nevěřiti, že zde jest cesta pravdy? Všechn postup technicko-hospodářský, všechna zkušenost civilisační práce svědčí pro ně. — Leč oblast neviditelného nepřestávala klásti své otázky. Věda doby je zodpovídala, po svém, přírodovědecky, to jest negativně, neboť hrozily prolomiti její tolik osvědčený systém a — pravda přec nemůže být než jedna. — Zde počíná naturalism. Poznání přírodní jest poznání vůbec, přírodověda věda vůbec, methoda přírodovědeckého myšlení jest přenesena z oblasti fysikální, jí vlastní, na všechnu oblast zkušenosti i v obory badání o životě, organickém, duševním i duchovém, v biologii, psychologii i vědy kulturní, jest universální, vše jest přírodou. Nic neobstojí mimo proud mechanického dění, vesmírného pohybu. Stejně jako dráha komety, jest vývoj druhu nebo pokrok ideí výsledkem působení a přizpůsobování se v příčinném sřetězení. Proud však stane se vírem, jenž pozře dogma vlastního principu. Je-li myšlenka psychologicky dána nutným sledem představ fysicky podmíněných, intelekt biologicky a historicky produktem svého okolí, jakým způsobem poznává tedy celou skutečnost, jakým právem určitá forma vědní, názor určitého času a místa dekretuje pravdu? Jak řecká, euklidovská geometrie, fysika Galileiho, biologie Darwinova, možno se ptáti, mají

otevírati pochopení světa a života. Jak rozum vůbec může pohltnout vesmír, jehož jest dílem a z něhož vyrůstá. „Filosofie evolucionistická počala tím,“ praví Bergson, „že nám ukázala v intelektu lokální efekt vývoje, svět, snad náhodný, jenž osvětluje pohyb živočichů v úzkých mezích činnosti jich vyměřených; náhle však zapomínajíc, co nám právě zvěstuje, proměňuje tuto lucernu, užívanou ve sklepech, v Slunce, jež má ozářiti vesmír“. (Evolution creatrice.)

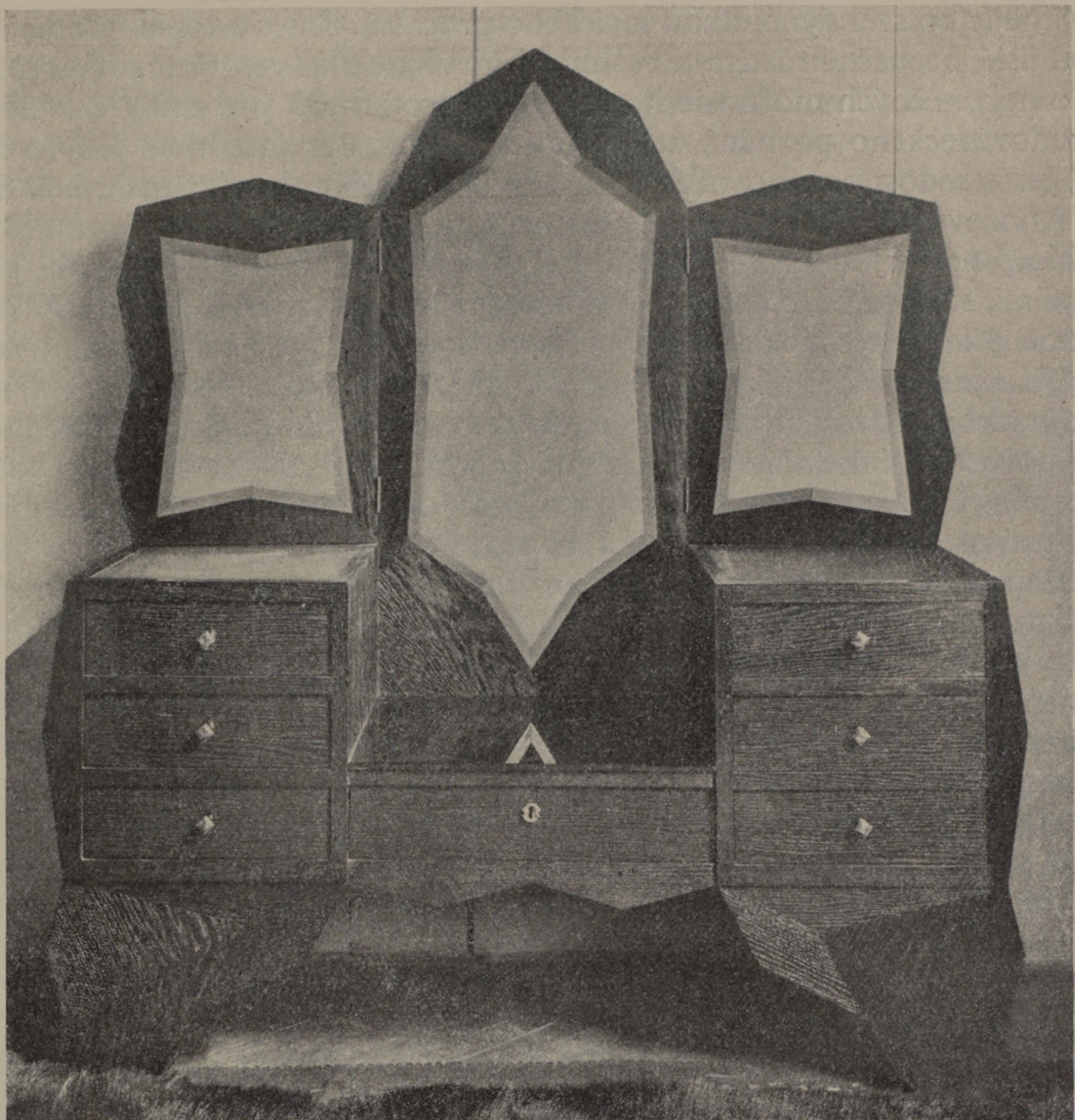
Jest patrné, že moderní naturalismus stanul v půli cesty, uplatňuje své zásady zkušenosti a vývoje. Základy přírodovědy samé pojímal dále apriorně a absolutně. Proto v jeho pojetí vývoje nic se neměnilo, nic se nedělo, rekonstruovala se jen minulost z přítomného a budoucnost konstruovala se z daných prvků. Proto jeho zkušenost zahrnovala jen to, co leželo v rovině přírodního dle zákonů theorie. Rationalismus, víra ve schopnost rozumu, poznání skutečnost a přesvědčení, v důsledku toho, o jednoznačnosti, jednoduchosti její, byl zde týmž, jímž byl v romantismu, třeba tentokrát vycházel ze sféry přírodní, tehda duchové, ať osobní, ať kulturní. Proti němu tedy v první řadě obrací se nová tendence kulturní. Jeho oporou byla exaktnost fyziky. V ní příroda ukazovala se poslušnou matematiky, díla čirého rozumu a její deduktivní metody. Ale již noetická a metodologická kritika od novokantismu vycházející nebo mu blízká, Helmholtz, později Mach, počala ostře rýsovat meze platnosti principů a metod matematické přírodovědy, novější práce z tohoto oboru, zvláště Poincaréovy a Duhemovy, podryly pak její logickou autonomii dokonale, ukazujíce celou spleť iracionálních motivů ve struktuře i exaktního vědeckého badání a objevujíce empirické prvky v samých základech matematiky. Zároveň množí se hlasy odborníků z periferie přírodovědy, fyziologů a biologů, proti dosud suverenním zásadám fyzikálně chemického mechanismu, vitalismu, domněle definitivně ubitý, vztyčuje se znovu, Reinke a Driesch nelekají se nové metafyziky, neo-lamarkismus vidí se nucen přiznat místo psychickým vlivům ve vývoji, současně psychologie počíná si uvědomovati nedostatečnost dosavadních metod, analogických fyzikálnímu experimentu, i zásadní omyl celé tendence proměnit psychologii ve vědu přírodní, kdy oblast duševního vykazuje stále nové, proměňující se a rostoucí bohatství jevů naprosto nepředveditelných na určitý počet neměnných, intersubjektivních prvků, z nichž konkrétní duševní stavy by se skládaly, duchovědy pak snaží se Diltheyem o samostatné založení; tak pokračujícím rozšiřováním a prohlubováním sféry poznání a stále pronikavějším sebepoznáváním rozumu a vědy stávalo se jasnějším a jasnějším, že život a svět jsou mocnějšími nás a naší představy o něm, že intelekt a skutečnost jsou veličiny inkomenzurní, že předmět poznání je iracionální ve smyslu mnohem širším a hlubším nežli se domníval fenomenalismus kantovský nebo spencerovský. Tentokrát nejsou to však city a nálady pessimismu, zoufalství nebo resignace, jako po pádu racionalismu idealistického, jež provázejí tento objev. Neboť tentokrát chladné doteky reality i rány osudu budily opojení ideálem; dnes však přívál nových energií a nadějí, nové vůle k životu plnému a stoupajícímu, život sám rozbíjí tuhé rámce, v něž sevřela ho forma hmoty. Tehda všechny tíživé a temné moci, vše neklidné, nehotové, věčně nespokojené a nevykoupené, vše to, co vnáší zmatek, boj a protiklady do života, shrnulo se, aby vyvrátilo předčasný triumf

ducha objímajícího svět dynamikou logického procesu. Dnes naopak vše naivně důvěřivé, sebou jisté, bezpečné růstem a mohutněním v síle, cítící vesmírné příbuzenství a přesvědčené o nekonečných možnostech, protestuje proti malé víře doby zakleté v bludný kruh přírodovědeckého poznání, zazděné v těsný prostor intelektu. Jest to tedy opět optimism, jas a radost nového mládí, jež si svůj idealism dovede zachrániti třeba i zúmýslným ignorováním pochybností a nebezpečí, nejčastěji však není vůbec s to jich zpozorovati. Nový názor jest bystře kritickým k minulému a dovede je potírati jeho vlastními zbraněmi, sebe sama však kritisovati nedovede, nemusí také, ba nemůže ani, neboť zde mu mocná tendence životní, jež ho nese, poskytuje bezpečnost pravdy mnohem bezprostřednější a jasnější než jakýkoli logický důkaz. Proto cítě za sebou, v sobě mimorozumovou a nadrozumovou jistotu, jest nakloněn soudit nevalně a téměř pohrdavě o funkci rozumu a povaze racionelního vůbec. Proto ta radikální revise pojmu pravdy, skutečnosti a poznání v celé moderní filosofii, otevírající ovšem i romantickému subjektivismu a skeptickému probabilismu cestu dokořán. Rozum jest slabší nežli život a menší nežli svět, nemůže mu tedy předpisovati zákony, třeba je shledával potvrzeny určitou partií zkušenosti, matematika nemůže býti mírou všech věcí a privilegovati jevy s ní se shodující proti jevům jí odporujícím. Poznání nemůže být adaequatní skutečnosti, proto může být jen nástrojem života, sloužiti mu jako ruce a nástroje rukou našich, říká pragmatism, pravda nemusí být jedna, vždyť život sám není jednoduchý, nýbrž mnohostranný a bohatý tendencemi a problémy. Skutečnost nám daná jest pouhá „surovina“ (F. C. S. Schiller), čekající zpracování dle toho kterého z množství lidských účelů a teprve na této cestě vzniká věda a její „pravda“, její „pravdy“.

(Pokračování.)



H. Rousseau:
Most. — Olej.



Josef Gočár:
Toilettní stolek z moř. dubu.
Provedly P. U. D.

Dvě poznámky o Donatellovi.

Reprodukované ukázky Donatellových soch nejsou nijak charakteristikou celé Donatellovy tvorby. Jest úlohou historika nebo theoretika osvětliti celý fenomen Donatellův v poměru k současným snahám. Jako výtvarník obracím se jen k určitému směru jeho tvorby, ku směru, který odlišuje jej a Giovanni Pisana od ostatních sochařů renaissance a určuje jeho místo v jakémisi ideálním slohu, za nímž si rádi představujeme gotiku.

Giovanni Pisano byl v tomto určitém směru jednotným, Donatello představuje již dualismus názorů, názoru gotického a renaissančního.

Renaissance (mluvím o sochařství) představuje pro nás naturalismus v nejlepším slova smyslu. Naturalismus, který koncipoval umělecké dílo, jako výslednici těchže sil, jaké působí k vytvoření přírodního zjevu. Přírodní zjev jest však výslednicí sil uvnitř působících, pohybu atomů, a jen se přizpůsobuje silám působícím z vnějška. Strom má svoji pevnou konstrukci, která jest zakryta listovím, a třebaže jsme ji neviděli, chápeme zkušeností, že tato kostra existuje. U sochy však poznání empirické ničeho neznamena, protože socha není výslednicí pohybu hmoty, který by určoval její vnější formu. Socha jest dílem tvůrčí vůle, která existuje mimo ni a staví ji dle svých zákonů, jež jsou jiné než zákony organismu.

Tento názor na sochařství přivádí nás k Donatellovi, tvůrci Jana Křtitele. Byť se jinde Donatello stával naturalistou, ve smyslu ostatních sochařů renaissančních, Jan Křtitel jest dokumentem reakce naturalismu. Postava tohoto fanatika ideje stává se stělesněním Donatellovy touhy vyjádřiti *a b s t r a k t u m*, myšlenku – *p o j e m s o c h o u*, *k o n k r e t e m*. Jest to problém čistě sochařský, opakem malířského. Na Janu Křtiteli můžeme demonstrovati, jak možno plastickou formou, tedy něčím hmatatelným, dosáhnouti abstraktní představy. Tvar v umění jest něco, čeho neměříme, musíme spoléhati pouze na svůj smysl zrakový, který nám dává jen subjektivní představu. Můžeme mluvit tedy jen o subjektivním dojmu, jaký na nás určité utváření hmoty činí, a nikoliv o skutečném tvaru.

Jakmile zbavím diváka možnosti kontrolovati hmatem a hmatavým pohybem oka hloubkové poměry sochy, ztrácí socha pro diváka opět svoji hmotnost a stává se jen subjektivní představou. Diváka zbavím možnosti kontrolovati hmatem hloubkové poměry, když na místo skutečné, hmatatelné formy dosadím zrakovou představu její, tedy relief.

Donatello tvoře, vyšel z myšlenkové představy Jana Křtitele jako fanatika ideje křesťanství, dal této představě konkrétní formu, která v diváku budí zas představu.

Nemohu popříti, že zde spolupůsobí i tělesná charakteristika Jana Křtitele jako askety, tedy něco, co nazýváme literárním. Nás ale především zajímá, jak dosáhl čistě formálními prostředky dojmu netělesnosti.

Pravil jsem, že diváka zbavím možnosti kontrolovati hmatem hloubkové poměry, když na místo skutečné hmatatelné formy dosadím zrakovou představu její, tedy relief.

Slovem relief nemyslím redukování hloubkových relací, vzhledem k nějaké určité ploše, nýbrž vytváření formy vzhledem k diváku.

Jan Křtitel nutí svou celkovou komposicí diváka, aby zaujal při pozorování určitá stanoviště, jest komponován na určité pohledy, z nichž pohled ze předu jest nejdůležitější. Z tohoto pohledu máme představu kulaté plastiky, protože vidíme současně nejvzdálenější i nejbližší oku body, při tom však neztrácíme představu vzájemného poměru sochy k sobě. Socha nepůsobí jako strom vyrostlý nezávisle k diváku, ale rozvinuje se před námi vzhledem k nám. Její působivost jest podmíněna divákem. Její dramatický výraz jest dán tím, že se přímo obrací na pozorovatele, má k němu určité vztahy.

Znemožňuje diváku měřiti ji nejobjektivnějším smyslem, hmatem, a zbavujíc se takto

pout hmotnosti, stává se opět jen představou — abstraktem, a to jest ideál sochaře: Abstraktum stělesněné v konkrétní formě, která pro diváka stává se opět abstraktem.

Otto Gutfreund.

★ ★ ★

K vývodům výtvarníka připojuji několik slov historika, jemuž jeví se otázka jinak: Mimo Giovanni Pisana je Donatello nejvyšším příkladem sochaře pracujícího k úplnému přemožení hmoty největším proniknutím či stotožněním s předmětem, který má nésti výtvarný výraz. Do téhož směru formového úsilí patří reprodukované romanské reliefs z vrat S. Zena ve Veroně a ze sbírky Figdorovy, a z moderního umění některé starší práce Rodiny jako Muž s přeraženým nosem, Stará žena, Měšťané Calaisští. Tento pochod výtvarný, jež nazývám individualisací, je na pohled totožný s realismem, ježto počíná u zjevů, tak jak je nalézáno v přírodě, a počíná vnitřní plastickou práci jejich popisem ale směřuje a dochází k dílům, jimž je vnější tvar pouhou schránkou nebo záminkou duchovního výrazu. K takovému zduševnění směřuje celý vývoj Donatellův, jak vychází z bezpečných a daných předpokladů slohu, architektonické komposice a řemeslné zručnosti v prvých sochách na Or. S. Michele a na dómu, k uzavřeným útvarům pevného fyzického života u Gattamelaty až k vášnivému zdolání všech pout slohu a látky, účelu a krásy nejosobnějším výrazem v sienském Janoviki florentinské Juditě, padovském kladení Krista do hrobu. Pracují-li téměř všichni sochaři (jako geniální vyvrcholení a typ možno uvést Michelangela pracujícího v mramoru již hotovém, kdežto Don. pracuje většinou s beztvarem hlinou) tak, že tvoří z látky věc nebo tvar, jako by se v ní tento již nalézal, nebo stavějí jej s vědomím a snahou dáti vzniknouti čemusi novému, ne lidskému, ideálnímu, hněte Donatello z látky, která mu slouží, úplně nový život vlastně skutečný, který je jenom pokračováním nebo rozšířením života jeho. Na poměrně ranním Janu Křtiteli berlínského musea (z r. 1423, původně na křtitelnici v Orvietu), vidíme jak úplně proniká tělesnost postavy, kterou tvoří, že modeluje podrobně látku, kůži, tělo s vráskami, šlachami, kostmi, v celé jejich smyslné konkrétnosti a živosti. Ale nepopisuje tím přírodu, neboť realismus předpokládá vždy domyslitelný přírodní vzor a diváka, který porovnává, doplňuje a konečně spojí svým duchem mrtvé tahy na plátně, prázdné objemy a plochy v hlíně a oživí tak dílo teprve svojí představou. Zde však bylo sochaři tělo ve všech svých podrobnostech jenom cestou, kudy šly jeho smysly, pomůckou, aby si přisvojil látku, která přestala být hlinou, mramorem, spěží a stala se zobjektivovaným duchem, který zde mluví řádnými pláště, energií hrbolů a vypuklin, kontrasty pláště a těla, pohybuje se úplně, udržován jenom fyzickými hranicemi látky. Pokud mu toho nedá sloh a vrozený architektonický cit, neohlíží se už vůbec po kráse tvaru, nechce tedy sváděti směry v ušlechtilou hru vzájemně vyrovnaných prvků, ba nedbá ani tíhy a účinků látky, ani pomyslného diváka, na něhož bude dílo jednou působiti. Je to nejsobečtější — a přece dokonale objektivní výraz ducha formou, dítě přežívající otce a přejímající souhru jeho životní schopnosti, — zvěčněný boj o přemožení (nikoliv o vytváření nebo formování) látky. Proto nemá dílo tohoto druhu dekorativních citů, nechce sloužiti jako ozdoba nebo článek jiného celku ale je naprosto osobní, a chce-li je kdo pochopiti, tomu nepodá se jedním pohledem, neboť duch

a zrak musí vykonati aspoň část zpětného pochodu, kterým dílo vzniklo: ohmatati všechny vyčnížliny, zarazit se u vášně vypjatých rukou, odvážit se do hloubek bolesti zakletých do obličeje. Nalezne pak nikoliv přírodu, ale člověka Donatellova, a v něm van věčného ducha, který se vtělil ve věc, věčnou neumírající ideu lidství, které se tu projevilo formou.

V tomto konečném účinku — zjevení čisté ideje — shoduje se Donatello pracující formou úplně přesné tělesné konkrétnosti s velduchy tvořícími formu pochodem abstrakce, volného vybírání a přetváření, stavícími útvar z látky zachované v její přírodnosti, s Michelangelem nebo Grecem. — Odhmotnění a oduševnění látky a tvaru je konečným a nutným důsledkem každého velikého umění.

V. V. Štech.

K r o n i k a a p o z n á m k y

Dvě francouzská dramata.

V edici „Nouvelle Revue Française“ vyšly ke konci loňského roku knihy Duhamelova *Dans l'ombre des statues*, trojaktové drama, a Vildracova kniha *pros Découvertes* s připojenou aktovkou *L'indigent*. Obsahem Duhamelovy práce jest drama mladého muže, který má snad svou osobitou povahu, svůj talent, své umění, vše své — ale ve všech vztazích na venek jest jednou pro vždy zakryt osobností svého zemřelého otce, slavného básníka. Tak mu nikdy není přáno, aby mohl pracovat a žít od začátku, ztratit se někde, vystoupit z neznáma. Náhoda mu zjeví právě v předvečer veliké oslavy otcovy, že tento otec jest jím jenom dle jména. Nesplněná přání mohou býti uskutečněna, má nyní možnost odejít, ví, že nevděčí jemu za svůj talent, že má právo na svou cestu. Ale pak přichází matka, představitelka tradice, výchovy a všeho toho, co jej dosud živilo, a zapřahuje ho i nadále do života jenom v pokračování a jenom ve stínu.

Obsahem *L'indigent* jest chvilka dvou manželů, kdy si uvědomují, že jsou zcela osamoceni, bez přátel i schopností si je na-

lézti — chvilka trpkosti z tohoto vědomí a chvilka grotesky, když přijde navštívit je člověk docela všední, a tito dva hluboce cítící lidé jsou pokorní a vděční za jeho prázdné společenské hovory.

Obě tato dramata liší se od ostatní u nás hrané francouzské produkce dramatické tím, že nemají naprosto žádných průmyslových aspirací. Jsou tvořena jako upřímné básnické dílo. Mají-li ony hry s francouzskou literaturou společnou všechnu konvenci, tedy materiální spojitost, mají tato dvě dramata spojitost s tradicí, tedy spojitost ideovou. Zůstávají tak ovšem v celé souvislosti s tradičním dramatem francouzským, nicméně jsou určité známky jim zcela vlastní, které poukazují jednak na individualitu autorů, jednak na dobové dispoice, v nichž vznikla.

Pozorujeme v nich soustředění látky a osob, pokud (pro jeviště) možno i vyloučení charakteristik, episod, všeho, co nemá přesně vymezeného dramatického účelu. Také jejich celkový plán odpovídá prostému schématu, jen aby drama bylo silně koncentrováno. Tyto vlastnosti však nejsou tolik zdůrazňovány, aby v nich spočívaly

jakosti těchto prací. Ty spíše nalezneme v tom, co do nich vložily osobní básnické kvality jejich autorů-lyriků, kteří dovedou z dialogů a monologů svých hrdin stvořit teplé chvění jedné nebo dvou duší (u Duhamela překrásný dialog Roberta s Alicí v prvním aktě, Robertovy hovory v aktě druhém a řeči matčiny v aktě třetím) a uvést v takovéto chvění celý děj jevištní (interieurová nahořklá nálada v počátku Vildracovy aktovky). Naproti tomu podržují z tradice mnoho espritového, což jest sice vlastností francouzských her, ale nikterak kladnou. U Duhamela: karikování (oficiálních lidí, slavnosti, řečníků) manželská nevěra. U Vildraca: ironisování dvou osamělých měšťáků. Leccos jest přikryto lehkomyslnou ironií a úsměvem nad jejich existencí.

Tak jest zřejmo, že celková formální novost těchto dramát jest nerozsáhlá, že to, co jest v nich nového a krásného, vyplývá z uměleckých schopností autorů, kteří se projevují daleko silněji a soustředěněji v lyrice a drobných prosách, kde jejich individualita jako básníků a básníků moderních vystupuje se silou ničím neumenšovanou. Tato neshoda vyplývá však spíše z celkového přítomného stavu, nikoliv z nějaké neschopnosti. Otázky, které lze luštit v drobných pracích, lyrice nebo prose, jsou dnes pouze na takovém počátečním stavu, že přeneseny do díla tak souhrnného a konstantního, jako jest drama, mohou se jej pouze tu a tam dotýkat, nikoliv je převraceti.

Frant. Langer.

K technice verše.

(Dokončení.)

Tak existuje v mnohých volných verších t. zv. „constante rythmique“, určitý

rytmický celek, jenž vystupuje v několika verších za sebou, ať mají jinak rozdílný počet slabik. Příklad z Henri de Régnier:

*En allant vers la Ville où l'on chante aux terrasses
sous les arbres en fleurs comme des bouquets de
fiancées,*

*en allant vers la Ville où le pavé des places
Vibre au soir rose et bleu d'un silence de danses
lassées.*

Rytmická konstanta je tu šestislabičná. Pravidelný verš, jak samozřejmo, jest celý rytmičkou konstantou; volný verš má vedle rytmičké konstanty ještě „un élément numériquement variable pour chaque vers, qui donne à celui-ci son individualité étroitement adaptée au sens.“

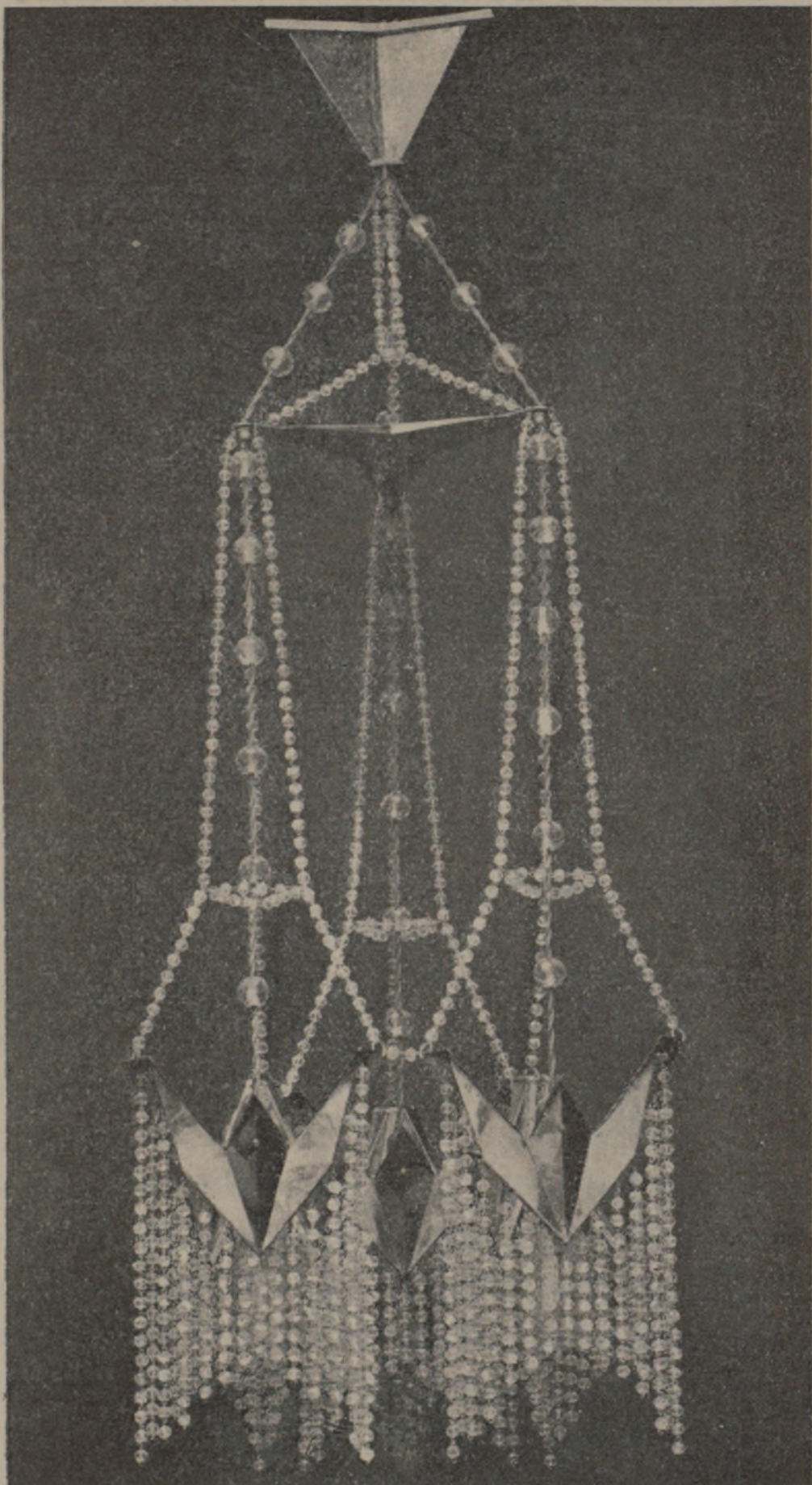
Jinde může onen živel různoslabičný být verš od verše v jistém matematickém poměru. Příkladem následující verše Duhamelovy, kde kromě pětislabičné konstanty jde počet slabik v řadě arithmetické.

*Mais je reviendrai puis côte à côte
nous promènerons l'aimable désir
de se réclamer à tout ce qui disperse,
de nous amasser pour nous offrir mieux et lourd.*

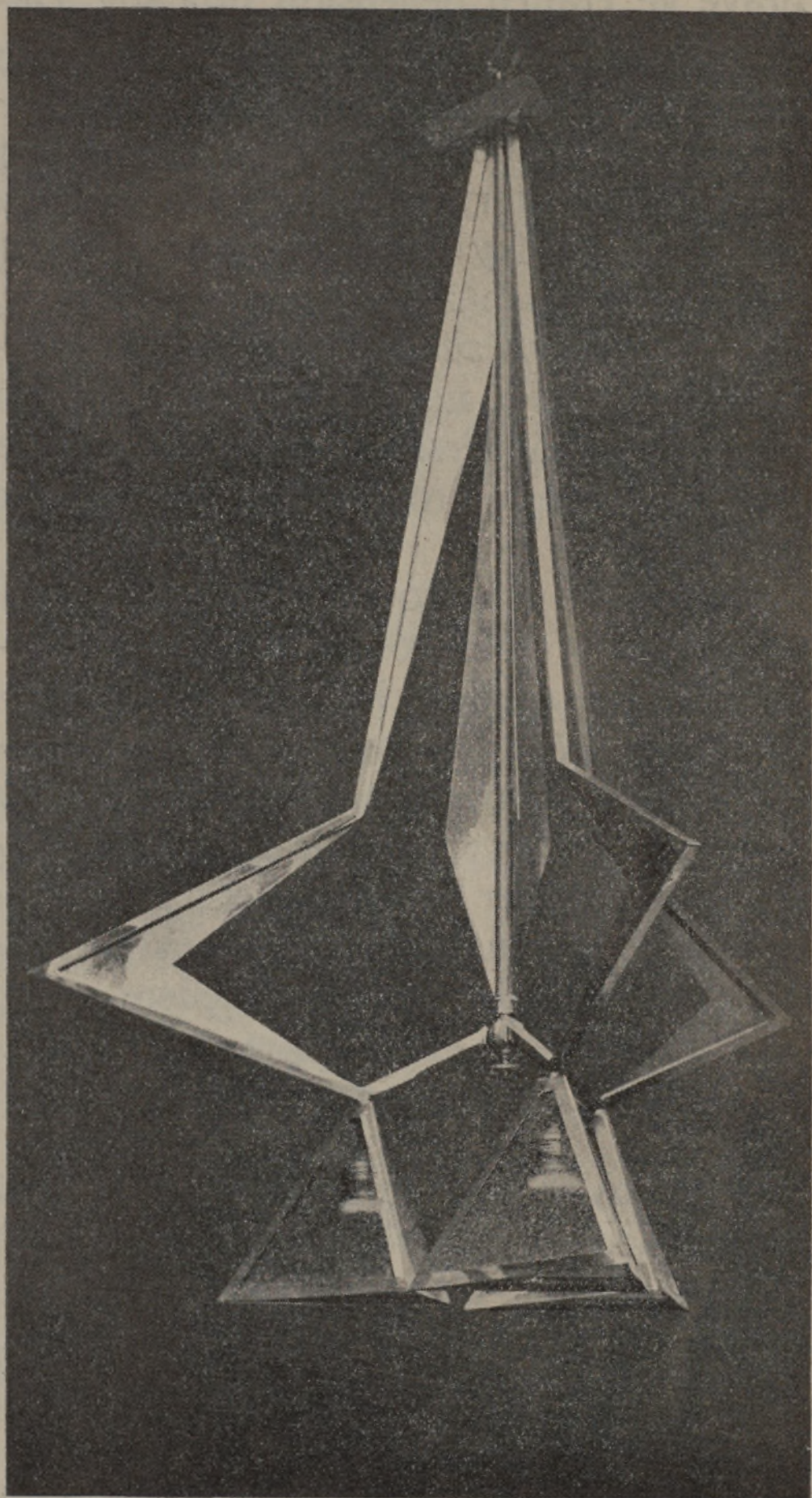
Metrické schéma tohoto čtyřverší vyhlíží takto:

— — — — —		— — — — —
— — — — —		— — — — —
— — — — —		— — — — —
— — — — —		— — — — —

Podobných rytmičkých pravidelností, vesměs zajímavých, našli Duhamel a Vildrac ve volném verši ještě mnoho. Podařilo se jim dokázat, že volným veršem lze vytvořit rovněž jistou rytmičkou zákonitost; nedokázali však, že se verš pravidelný vyžil a že se již nehodí k výrazové technice současné literatury. Mluví o znásilňování, jemuž podléhá smysl a výraz při pravidelném verši. Ale o znásilňování může jít nanejvýš u prostředních lidí. Jaké vybroušení výrazu do-



Josef Gočár:
Lustr.
Provedly P. U. D.



Pavel Janák:
Lustr.
Provedly P. U. D.

sáhne naopak skutečný mistr, je-li nucen svésti zápas s koncisní, stabilní veršovou formou. Oba mladí básníci se vyjadřují s despektem o sonetu. „Co souditi o básníku, jehož emoce se v sonetu spokojuje čtyřmi slovy těžko srovnatelnými, ale velitelsky ur-

čenými, jako by to byly jediné rýmy, jimiž řeč disponuje?“ Právě básník by měl pochopiti, co krásy chová tato uzavřená forma, jež svou strukturou je schopna přivést myšlenku i osobitý výraz k svrchované dokonalosti! Musset, Heredia, Baudelaire jsou

právě ve Francii nejlepšími příklady. Diskuse nyní vedená sotva dospěje k pozitivnímu resultátu. Volný verš nabyl již občanského práva v literatuře a není moci, jež by ho vytlačila. Starý verš pravidelný ukázal pak přes námitky verlibristů novou vitální sílu a bude přicházeti znovu ke cti tím víc, čím víc bude vítězit nad eruptivní spontánností, jež si hledá nové formy, když starými nelze otřásti, ciselérsky pomalá tvůrčí práce, jež dovede staré formy přizpůsobit novým potřebám.

Zabývajíce se veršovou fonetikou, zmínili se oba autoři v několika instruktivních úryvcích také o alliteraci, plně vyciřující jemný půvab této hláskové hry a její působivost. „Nous aimons un vers animé d'un souple jeu de voyelles ou de consonnes, tendant à interpréter harmoniquement les évolutions de la pensée.“ Uvádějí několik rozkošných příkladů; zde aspoň jeden:

Car l'heure est frêle et mouillée
comme un *reflet* de *fleur* au *fleuve*
(F. Vielé-Griffin).

Našlo by se jich mnoho krásných, jichž autoři necitují. Na př. z Baudelaireových „Fleurs du mal“ celý sonet „Remords posthume“, kde infernální zvuk opakovaného „r“ tak úžasně přiléhá k myšlence, na př. v posledním trojverší:

„... Que vous sert, courtisane imparfaite,
de n'avoir pas connu ce que pleurent les morts?
Et le ver rongera ta peau comme un remords.

Nebo z Moréasova „Pèlerin passionnée“ rozkošné verše:

„Voeux liés, déliés, lien
loyal qu'il soit, qu'il mente,
ah! maille, maille! au mal, au bien,
quand vient la mort charmante,
la souvenance va mousant.“

Stálo by za práci, zabývat se trochu alliterací v českých básních. Jest jí více než jak

by se zdálo z tradičních příkladů školské slovesnosti. Několik krásných příkladů je u Vrchlického, na př. ve verši:

Vlál její vlas a plál její pas,
kde dvojí alliterace, vnitřní rým a metrum spojují se ke skvělé výstižnosti. Jiný příklad z Březinovy básně „Na motiv z Beethovena“:

Že pigment zřítelnic ti vnitřní požár prožih . . .

Až se u nás ujme recitace lyriky, dojdou snad po francouzském příkladě tyto otázky větší pozornosti a bude se v nich konečně viděti více než prázdné hříčky. Vychovaný sluch přinese sám nápravu. G. Winter.

Picassovy výstavy v r. 1913.

Význam kolínské výstavy „Sonderbundu“ z předešlého roku spočívá mimo jiné v tom, že zde byla dána širší veřejnosti poprvé příležitost seznámiti se s novější tvorbou Picassovou, tedy s díly, pod jejichž vlivem nalézá se nyní všecko skutečně pokrokové umění naší doby. Jak známo, Picasso se nikdy neúčastnil veřejných salonů, a sotva dal popud k těm několika souborným výstavám, jež byly uspořádány v pařížských uměleckých závodech. Tyto výstavy však, z nichž poslední byla v létě 1910 u Vollarda, omezovaly se jen na starší materiál, a tak, kdo chtěl seznati pozdější jeho díla (od r. 1907), byl odkázán na ochotu obchodníků obrazy a soukromých sběratelů. V téže době, kdy kubisté s velikým hlukem snažili se na sebe upoutati pozornost, zůstal Picasso širší veřejnosti téměř úplně neznámý. V týchž letech (1911–12) objevují se sice na několika zahraničních výstavách moderního umění jednotlivé Picassovy obrazy novějšího data, ale podobné útržky z jeho velikého díla byly zcela neúčelné. Časová potřeba volala po veliké výstavě, v níž by zá-

roven bylo možno sledovati vývoj tohoto vůdce moderního hnutí. Platí-li o každém umělci, že možno plně vniknouti v jeho podstatu jen na základě rozsáhlého přehledu jeho díla, platí to především o Picassovi. Jednalo se zde však ještě o něco jiného. Pro ty, kteří sice znali novější Picassovu tvorbu, ale nemohli jí přiznat plnou opravdovost, měl historický přehled, dovozující přesný organický vývoj od díla k dílu, býti popudem k posílení důvěry, a těm, kteří dosaváde stáli na stanovisku úplně odmítavém, měla starší jim přístupná vývojová perioda býti povzbuzením, aby se obírali také pozdějším dílem Picassovým. Neboť kdo viděl a byl s to oceniti vynikající díla t. zv. modré a růžové perrody, nemohl nadále posuzovati novější jeho umění co systémem zakrývajícím nedostatek individuálních tvořivých sil, nebo dokonce co nějaký vtíp počítající s omezeností publika. Podobná souborná Picassova výstava slibovala zároveň posílení smyslu pro umělecké kvality a tím také orientaci ve zmatených dnešních poměrech, a v tom spočíval vlastně hlavní její význam. První pokus podobné revue podal, jak zmíněno, Sonderbund na své kolínské výstavě předešlého podzimu, než 17 vystavenými obrazy zůstal tento pokus nutně fragmentárním. Za to rok 1913 slibuje stát se rokem velikých Picassových výstav. Hned v únoru byla uspořádána v mnichovské moderní galerii (Thanhauser) velká výstava obsahující 76 maleb a asi 50 kreseb, akvarellů a leptů. Obeslali ji hlavně pařížští a němečtí obchodníci, ale také němečtí sběratelé. Mnoho vynikajících děl zde sice scházelo, ale přece byla všechna období zastoupena vesměs cennými ukázkami, a povšechný přehled byl bohatý a organicky ucelený.

Tato výstava byla pak přestěhována, ne však v zcela témž složení, do Kolína n. R.

Mnohem však důležitější, jak se zdá, bude Picassova výstava, kterou má v programu berlínská secesse. Asi 60–70 Picassových maleb má tvořiti clou jejího podzimního salonu. Výstavu pořádá sám Kahnweiler, a bude počítáno se soukromými sbírkami v daleko větší míře, než jak tomu bylo v Mnichově. Upozorniti na její význam, bylo účelem těchto řádků.

Vincenc Kramář.

Clovis Sagot.

V únoru t. r. zemřel v Paříži Clovis Sagot, jeden z oněch pařížských obchodníků obrazy, kteří jsou něčím více než pouhými obratnými kupci a prodavači vykořisťujícími rozmary mody, tak jak jest tomu u nás, a myslím tím hlavně německé poměry. U nás v užším slova smyslu máme prozatím jen jakési sklady obrazů, malovaných před desíti a více lety, tedy zboží, které dosáhlo již sankce publika a kterým obchodník nic neriskuje. Mezi těmito závody a současnou tvorbou není žádných vztahů, a pro náš umělecký život jsou zcela bez významu. Jinak tomu je v Paříži, kde působí celá řada obchodníků v nejužším styku se současným uměním a tvoří skutečnou složku všeobecného uměleckého ruchu. Jsou mezi nimi lidé bezpečných instinktů, kteří umějí v pestrém množství nových zjevů rozpoznati skutečné talenty, a to v době, kdy tyto ještě nedosáhly plného svého rozvoje a velkému množství jsou neznámy. A naleznete zde také takové obchodníky, kterým není jedno, co prodávají, kteří mají skutečné umělecké potřeby a kteří svoje záliby propagují, odvažující se spojití svůj osud s osudem svých vyvolených, veřejností odmítaných umělců.



František Kysela:
Nábytková látka.
Návrh pro P. U. D.

Význam takových cílevědomých a vnitřně pravdivých obchodníků pro umělecký život nedá se dosti oceniti. Všimněme si jen, jakou výhodou je pro mladého umělce, může-li si v nejtěžší a zároveň nejdůležitější době svého života pomocí inteligentního obchodníka zajistiti klid nerušený materiálními nedo-

statky, a srovnejme s těmito životními podmínkami osud našich mladých lidí, kteří v téže době jsou téměř bez výjimky jen na sebe samy odkázáni! Podobní cílevědomí obchodníci zanechávají po sobě stopu v kulturním životě, neboť dávají často směr vkusu širšího obecnstva, obeznamující je s no-



František Kysela:
Nábytková látka.
Návrh pro P. U. D.

vými závažnými zjevy uměleckého života.

Clovis Sagot byl také jedním z těch intuitivních uměnilovných obchodníků a vždy byl po boku mladým lidem. Jeho činnost neměla sice velikých rysů nějakého Durand-Ruela, Vollarda, a nedosáhl také výše jejich majetku, ale jeho pýchou bylo, že v jeho krámku visívaly obrazy mnohých nyní slavných malířů v době, kdy jejich známost byla ještě velmi omezená. Rád připomínal Gauguina. Z novějších pak byl to Picasso, který brzo po příchodu do Pa-

říže upoutal na sebe pozornost Sagotovu. V pozůstalosti Sagotově nalézá se také krásný jeho portret malovaný Picassem. O jeho vývoj posledních let se však už nezajímal – částečně neměl také k tomu příležitost – a nerozuměl mu. Vůbec co se týče moderního hnutí, ztratil jistotu úsudku jako mnozí jiní ze starších obchodníků. V poslední době zastupoval jen některé málo významné mladé lidi, jako Herbina, Chabaud, Boussingault a j. Přes to nedá se popřít, že se snažil jíti s vývojem.

Je přirozené, že ve styku umělců (i kteří také ve mnohém liší se od našich) s podobnými obchodníky, jak jsem je vylíčil, je možný zcela jiný a to lidštější a intimnější poměr než u nás, kde vládne vzájemná nedůvěra. Náš umělec vidí v obchodníku pouhého vykořisťovatele, a tento vyčíňuje dobře distanci, již umělec chce naproti němu zachovati v každém případě. Příčiny tohoto zjevu třeba ovšem hledati ve všeobecných základech naší kultury.

Když zemřel Sagot, jeho úmrtní lístky nesly podpisy truchlících umělců, kterým stával po boku, a mezi nimi je jméno Picassovo. Není třeba zmínky, že něco podobného je u nás naprosto vyloučeno.

Vinc. Kramář.

Japonský dřevoryt.

(Dokončení.)

V Evropě projevil se současně úpadek, způsobený naturalismem, tím, že co možno doslovně byla příroda kopírována. U Japonců, kteří vždy byli omezeni ve výtvarnictví přejatou konvencí, tradiční linií a plošnou barvou, jeví se naturalismus jen relativně v mezích jejich vyjadřovacích prostředků. Místo vyjadřování dospělo se k popisnému líčení přírody, k ilustraci, k materialisování výrazových prostředků, linie se stává popisnou, obrysovou na újmu plastičnosti a prostoru, takže z velkého, kdysi tak výlučného stylu, zůstalo jen pouhé stylisování.

Umění Číny, jakož vůbec celého orientu je velmi abstraktní, snaží se především o skutečnost vnitřní a odtud jeho výlučnost a exotičnost, kterou působí na Evropana. Vyjadřovací prostředky odpovídají chtěnému výrazu. Používá se vždy linie, prostor při zdánlivé naprosté plošnosti prohlubuje se do nekonečna, plastika je silně a vý-

razně opisována, užívá se obrácené perspektivy, figury v zadu bývají větší než v předu (což by mnozí historikové rádi vložili položením diváka za scénu), schází často horizont, obraz bývá protkán horizontálními pásy, o nichž je u nás domnění, že jsou to dekorativní motivy, nikdy nevyskytuje se světlo a stín, ani vlastní, ani vržený, a celá scenerie vznáší se často v neohraničeném prostoru. Tyto výrazové prostředky byly v době úpadku značně znehodnoceny. Byla přejímána evropská perspektiva, ony jemné horizontální pásy staly se zcela hmotnými mraky, líčeny odlesky předmětů ve vodě, což ve starším umění nikdy se nevyskytuje, ideální plošnost obrazu porušena, celek roztržštěn a obrázek je jen chaosem rozházených, pestrých pomalovaných objektů.

Evropa počala si všímati umění orientu ve druhé polovici 19. století a je příznačno, že první celý zájem byl výhradně věnován japonskému dřevorytu posledního úpadkového období. První byli to impressionisté, kteří projevují vlivy japanismu. Jejich zájem byl upoután asi jednak vývojovou obdobností, projevující se sklony naturalistickými, jednak formovou příbuzností, když impresionismus odkládal se pout a tradice v ohledu plastické formy, rozrušením komposice, a hlavně to byl nový zájem o barvu, který sebou impresionismus přinášel, zbavoval se konvenční barevnosti, obestírané doposud všemi příznaky temnosvitu, a obracel se k Japanu, kde barva vždy používána prostá, o sobě. To vše byl však jen zájem celkem povrchní, nedotýkající se ani zdaleka základů uměleckého nazírání. Byli to hlavně Manet a Degas, kteří se naučili nesymetričnosti komposice, vyšínování, přerézávání objektů rámem obrazu. Dále pla-

katisté a karikaturisté novější doby, Chéret, Lautrec, Heine, kteří byli zvábeni plošností, linií, stilisací a barvou. Povrchnost celého vlivu je patrna hlavně u Whistlera, který dodává podobný ráz svým obrazům užíváním stejných motivů, značek japonských dřevorytů, jako jsou motýli, podélné plaketky, květiny a j.

V umění doby poimpressionistické sahá se dále do lepších dob umění orientu. Vztahy ty jsou mnohem niternější než v době předchozí. Příčinou je obdobné vyjadřování se abstraktní formou, rušení objektivního stanoviska divákova, přeložení jeho do středu akce, často způsob používání abstraktního světla a hlavně charakter pohyblivosti a nehmotné lehkosti, tak příznačné duchu orientu.

V. Beneš.

Jubilejní výstava Umělecké Besedy 1863–1913.

(Březen–duben v Obecním domě.)

Je téměř nemožno sestavit u nás jen poněkud souvislý přehled kteréhokoliv období našeho umění z oněch roztroušených zlomků, náčrtů, nápovědí a několika málo celých děl, a proto také tato výstava je ve své retrospektivní části jenom příspěvkem materiálovým, obohacením naší představy o několik významných prací. Nad obě předešlé (r. 1891 a 1908) vyniká tím, že v ní poprvé vystupuje se zjiitelnou určitostí druhý proud z oněch, které určovaly a tvořily umění naší poslední minulosti, směr vědomého, a jak vidíme, celkem nepřetržitého vlivu francouzského, který byl protikladem a reakcí mocnějšího vlivu německého, z něhož vyrostly a žily téměř všechny definitivní hodnoty našeho umění. Znamenají-li dnes Manesové, Aleš pro českou kulturu více než

Purkyně a Pinkas, je to jednak proto, že německé umění obsahovalo prvky bližší našemu naturelu a proto života schopnější, jednak proto, že německá forma byla oněmi umělci proměněna a přivedena dále ve směru, jež zatím nehodlám zde rozebírat. Proti tomu dílo Purkyňovo a Pinkasovo, při vší úctyhodné (a místy snad i vyšší oněch) formální kvalitě zůstává vždy v mezích určených francouzským vzorem, tedy Courbetem, Milletem, a je vždy stále ještě trochu studií s přejatým obsahem. Bylo tomu tak i později u Čermáka, který opírá se i v citovém ladění celý o Gallaita a Decampse, u Brožíka, který je epigonem J. Bretona a Bonnata (ovšem také Munka-czyho), u Hynajse, který je parafrází Baudryho, u Chittussiho, který tvoří z Daubignyho, Marolda, kterému téměř vše dali Galland a Vierge, Sochora, nemyslitelného bez Detailla a Rolla, Radimského, který nešel ani o krok dále než kam došel Monet. Jenom Myslbek a jeho dílo stojí stranou. Proto zůstala práce příslušníků tohoto směru většinou nespojenými pokusy a individuálním úsilím, z něhož těžila v nejlepším případě (u Chittussiho) teprve druhá, následující generace (Slavíček). Ostatně podobný zjev potkáváme také v Německu, kde rovněž zanikl bez ohlasu vliv francouzský, jmenovitě Courbetův u Leibla, Trübnera a j. proti vlivu italskému.

Spojení obou směrů dokonala u nás teprve generace Manesa, která již na výstavě schází a jenom jeden její člen, Bílek, má tvořiti konstruovaný a nepřesvědčující přechod k nynější přítomnosti výtvarného odboru Umělecké Besedy. Kruh výtvarných umělců staví Bílka vedle Alše jako úhelník a východisko nového českého umění a to je jeden z četných zásadních omylů tohoto

výtvarnického sdružení, neboť zajímavé, ale nestejnocenné dílo Bílkovo je osamělou odbočkou, nikoli tvárnou a určující silou přítomného uměleckého výboje. Jeho vystoupení bylo významné jako první reakce a ohlášení potřeby stylu v době úplného uvolnění výtvarných zákonů a vlády nálady v malířství, architektuře i sochařství. Jeho nepopíratelný talent a síla sochařská (dokumentované na výstavě do bronzu odlitou skizzou „Surovostí války“) je smísen s obdivuhodnou dovedností řemeslnou a zase kažen nesochařským, malířským a literárním pojmáním výtvarných problémů. Čím Bílek působí nejdříve, je gesto — a gesto je téměř vždy výtvarným klíčem ke každé jeho postavě, neboť ostatní forma je buď nesouvisejícím šatem, přidaným tomuto jádru nebo zajímavým výkonem technickým. Tak v Úžasu je celek udržen jenom mechanickým vertikálním rozbrázděním povrchu, který nahraňuje modelaci a detaily — třeba ruka s hlavou nebo nohy — přímo ruší celkový pohyb gesta, které působí nad to jenom z některých pohledů. Stejně je tomu i u ostatních jeho volných plastik, za to reliefs (Křížová cesta) jsou kresbami převádějícími bez sochařského přepracování úplně malířské řešení prostoru, plastiky osob, vzájemného členění do materiálu nepříjemně řemeslnicky změkčeného. — U Alše pak nemůže býti sporu o jeho výtvarné nečasovosti, neboť je formálním dokončením jednou uzavřené periody předchozí.

Dalším omylem je konečně sama výtvarná produkce Kruhu. Ideově je to úplně německé literární malířství — i tam, kde pracuje s reminiscencemi z Preisslera, Greca nebo moderních Francouzů. Literární je to, co se stalo na jednom obraze z Prahy, která

překreslena v jakýsi Mout St. Michel a osvětlena zcela divadelně do čistě kulisové dramatiky, literární jsou pubertní Hodlerovští jinoši v ideálních, malířsky nezmožených krajinách, vybavení symboly a detaily jenom sujetové, nikoliv obsahové průkaznosti. Konečně omylem je i dočasná anonymita (ostatně nezajímavá) vystavujících umělců. Neznáme-li dnes jmen umělců románských, nebo někde gotických, není to proto, že se skrývali v jakési evangelické pokoře před svou dobou, ale že nebylo v té které době zvykem práce podpisovati, nebo že se umělec cítil řemeslníkem. Vystavené práce mají však mnohdy daleko do dobrého řemesla.

V. V. Štech.

Události.

Stanislav Mráz: Čekání na štít Phoeba, jest sešitek veršů, nikoli veršů, ale rozsekaných vět, většinou dislogických spojení slov a zvuků, bezmyšlenkovitých, pološílených. Ale v této pološílenosti anebo právě jako jejich následek vyskočí tu a tam verš nebo strofa čistého a něžného smyslu a někdy i divoké fantasie. Cituji některé:

Mně bude smutno, až se setmí dol
a tiš a němo bude v obzor kol.
Přijď, přítelko! Přijď proto dřív a v čas,
ať zvyknu na tvůj smích a hled a hlas,
přítelko, přijď!

Nebo:

Zelený parasol stromu nad sebou
jsme barvu květů pili očima.
Motýli písní volně polétali,
smála se louka, slunce šálilo.

Nebo:

Ssáli jsme erotiku jako bonbon svůdný
a každý z jiné strany. Rty se setkaly.
Až přiblížily se, že roztál cukr
a znik', se teprv v pocelu srazily.
A těsněji víc lpěly, pojily se.
Čím touhy bonbon byl, který jsme ssáli?

— — — — —

★

Jakub Deml vydal v nákladné úpravě Horu proroků, knihu vidin Kateřiny Emerichové. Tyto vise jsou rázu úplně obrazového. Prostá, ale nepřilehavěji volená slova vyličují a popisují zrakové představy, krajiny, věci v ní, tvary, světla a barvy co nejjednodušším způsobem, aniž při tom tyto představy ztrácejí co na své objemové i barevné hutnosti. Malá a dětinná přirovnání stělesňují tyto vise skoro suggestivně. Symbolický význam první části knihy – neboť část druhá nemá pražádnou uměleckou cenu – ztrácí se zúplna pod jejich množstvím, a zbývá vám při jich čtení jen pocit jednoduché a čisté, ale dokonale pozemské optické smyslnosti.

★

Začátkem dubna přednášela v Praze německá básnířka Elsa Lasker-Schüler: Její verše mají slovní melodikou a spolu fantastickou bohatostí podobu s verši biblickými. Jsou smyslné ve svých vášnivých obrazech jako ony a mají stejnou kadenci. Někde jejich konce náhle jakoby byly přerušeny, zlomily se a vytryskly do vzduchu. Autorka je recitovala tak, že vytvořila z nich krátké melodické celky a zpívala je spíše nežli četla. Souvislost těchto recitativů s verši týkala se více dynamické jejich stránky (zdůrazňování sesílením zpěvu až výkřiky, tlumení ztišením až šepotem atd.), kdežto vlastní melodie nebyla zcela svázána s melodickým útvarem slov a veršů. Byl v tom snad jakýsi paroxysmus, který nebyl zcela pochopitelný, ale rozhodně strhoval v sebe i posluchače.

★

V Miláně vyšla kniha „I poeti futuristi“ (cena 2 liry), obsahující díla futuristických básníků, kteří se dosti podstatně a ke svému dobru liší od svých soudruhů

malířů. Jejich základním poutem jest volný verš, jímž všichni píší. Nelze ovšem proti volnému verši ničeho namítati, má stejnou oprávněnost jako kterýkoli jiný a v moderním básnictví via facti nabyl oprávněnosti nadřazené. Leč nutno vždy naň pohlížeti jako na primitivní útvar a nové východisko, jako na útvar snad již formový, který však stojí ještě u hranice amorfnosti. Přiznáme-li mu tuto skutečnou cenu, předem mu rezervujeme možné schopnosti vývojové. Jakmile však uznáme jeho volnost jakožto formální basi, jest nebezpečí cesty směrem k anarchii. Tohoto poblouznění dopustil se právě Marinetti, vůdce italských verslibristů. Akcentoval volnost při ceně volného verše. Ale poctivě vyvedl i důsledky: „Po volném verši volné slovo“, tak vznikla jeho známá Bataglia. A jeden z jeho stoupenců, Aldo Palazzeschi, prudký a nebojácný již v dřívějších básních jde ještě dále a počíná jednu ze svých básní pouhými volnými zvuky: Tri tri tri – fru fru fru – ihu ihu ihu – uhi uhi uhi – atd., které ovšem ihned ironisuje skoro kupletově, ale jež přece mají ráz experimentu. Ovšem experiment jest očividně nezdařený a cesta od něho jde zpět a to nejméně zase až k volnému verši. Ale tato důslednost jest aspoň absolutním důkazem, že akcentováním této volnosti na verši nelze dojíti k žádné formální hodnotě.

★

J. Obrovský byl (vedle prof. C. Kloučka) jmenován nejnověji členem Kuratoria Moderní Galerie. Nestal se jím zajisté jen pro svou osobu, i když toto bude případně tvrzeno, ale i jako zástupce jedné, konservativní části českého umělectva (Jednoty Výtvarných Umělců). Tato událost má dvojí význam. Jednak ukazuje, že konciliantnost a trpná liberálnost majority kuratoria (složená nyní

z předních členů „Manesa“) jde vůči konservativismu chybně daleko, neboť k žádnému jmenování do kuratoria nemůže dojít proti její vůli. Jmenování Obrovského značí tedy, že je zde přání vycházeti hladce silnější než opravdová vůle k lepšímu. Pak je zde druhá okolnost, také neradostná. Obrovský byl vyměněn za dřívější, sice též konservativní, ale téměř bezbarvé členy kuratoria (Schikaneder) a nelze — při jeho osobní slušnosti — aby nezastupoval mimoděk stranu svého spolku. Obrovským tedy dostává se Jednota k vlivu na Moderní Galerii. Místo aby tedy okamžik doplnění Moderní Galerie byl využit ke kroku vpřed, uhnulo se zpět. Zase ztracený čas a možnosti a mezi tím cizí galerie — a také k n á r o d n í m u blahu určené — se všude vzpamatoávají a intensivně obracejí k opravdovosti a zlepšení.

Drobné zprávy.

O p r a v a. V článku dra R. Procházky „O podstatné proměně duchové povahy naší doby“ v čísle 3. třeba opravit na str. 80. místo $\nu\eta\sigma\iota\varsigma$ $\nu\eta\sigma\epsilon\omega\varsigma$ má být $\nu\eta\sigma\iota\varsigma$ $\nu\eta\sigma\epsilon\omega\varsigma$, na str. 81. místo Zühnera má být Büchnera, místo: protilehlost podlehlost, místo: a biologii v biologii, místo: shodné vhodné, na str. 83. místo nutné má být nudné.

Počaly vycházeti opět dva další nové časopisy věnované novému umění. Je to „Montjoie“, vycházející v Paříži (IX., Chaussée d'Antin 38) řízený Canudem a náležející jaksi organisované „straně“ kubismu; zmíníme se o něm na jiném místě tohoto čísla. Dále je to italský list „Lacerba“ ve Florencii (via Nazionale 25).

Fotografii k reprodukci řezby v slonovině na str. 106. zapůjčil nám ochotně její majitel, sběratel dr. A. Figdor ve Vídni. Za fotografie předsíně (č. 3, str. 92) a vnitřku (č. 4, str. 109) chrámu v Karli děkujeme laskavosti pana docenta dra Pertolda.

V Goltzově saloně „Neue Kunst“ v Mnichově, (Odeonplatz 1) pořádána byla od 5. do 16. dubna zvláštní výstava obsahující 40 čísel obrazů a plastik členů Skupiny, a sice vystavovali: V. Beneš, E. Filla, A. Procházka, O. Gutfreund, J. Gočár, P. Janák.

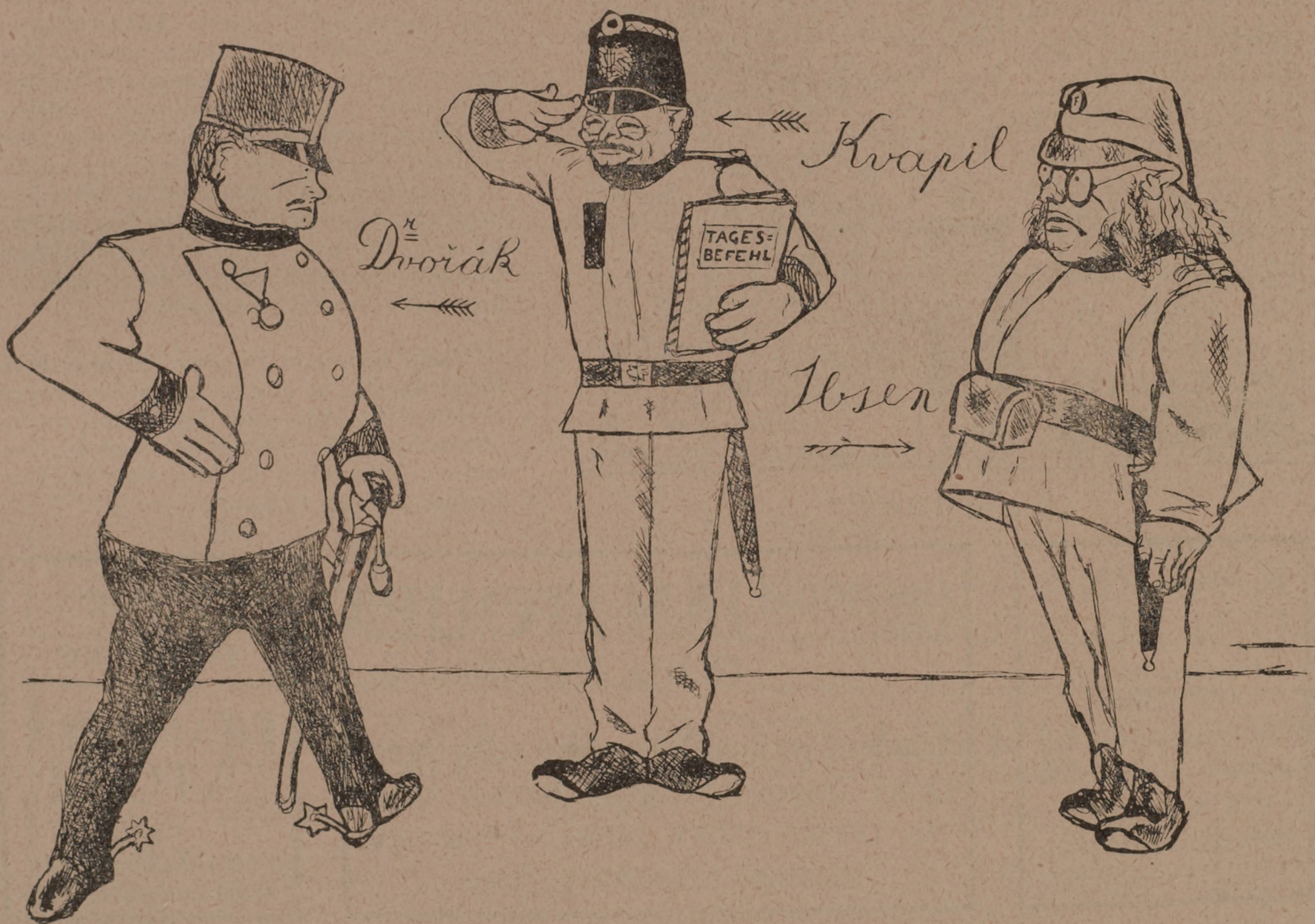
„Styl“ přinesl (čís. 3–4) indické architektury dříve, než jak bylo to již dávno v našem programu, mohli jsme to učiniti. Přineseme toto umění s článkem, poukazujícím, co současnému cítění poskytuje. V některém z příštích čísel přineseme ukázky umění divošského. Pro později připravujeme číslo orientální a číslo románské a gotické architektury.

Ku zprávě o Picassových výstavách dodáváme, že kolínská výstava obsahuje 53 obrazy a 13 kreseb, znázorňujících umělcův vývoj od 1901 až do předešlého roku. Výstava, již uspořádal Otto Feldmann ve svém salonu (Hansaring 20), potrvá až do konce dubna.

Veselý koutek I.

Scéna ze „Scény“ (Tagesbefehl).

(Arno Dvořák volá: „Dosti Solnessovštiny“! (Ve „Scéně“ čís. 3.—4.)



Sie, Kvapil, schau'n's an diesen Ibsen da! Habt' acht! Jak to vypadaj? Oni se stali dramatickým básníkem skrze německý jeviště! Durch deutsche Theater! Oni dědku! Jim chudne srdce! Jim prchá život! Dech! Krev! Vyvětrává lidská síla! Was machen Sie da? Mrtvej fotografie nejvšednějších věcí! Sie Retoucher, Sie! Symbolist! Weiber geh'n an — die Nora, Hedda, intressant, Sie Detektiv! Oni maj' studený oči! Studený ruce! Studený srdce! Oni bědně živořej! Oni sou mrtvej! Verstanden? Oni zatopili i nás! Pane chéfe činohry! Morgen Nápadníci trůnu in voller Ausrüstung! Abtreten! Werd' mal selbst was schreiben.

ZALOŽENO 1865.

OTAKAR SKŘIVAN,

TOVÁRNA NA PARKETY

PRAHA-KR. VINOHRADY

PETŘÍKOVA VINÁRNA

V PRAZE I., PERŠTÝN 5.

Výběr dobrých přírodních vín. Dostaveníčko umělcův a literátův.



„Kam dnes?“

Drobné zprávy.

III. Výstava Skupiny V. U. bude pořádána v květnu a červnu opět ve výstavních sálech pravého křídla v Obecním Domě. Bude obsahovati oddělení cizího umění, pro něž zapůjčila Galerie Kahnweilerova v Paříži kolekci tří předních umělců současné Francie: Picassa, Braqua a Deraina. Dále bude výstava obsahovati oddělení moderní (francouzské) a staré grafiky. Dvě oddělení budou pak věnována primitivním uměním, jichž současné umění si hluboce váží: lidovému (velký soubor obrázků na skle, řezb a keramiky) a exotickému (ukázky). Konečně bude výstava doplněna i několika starými plastikami.

Valná hromada Skupiny Výtvarných Umělců konala se dne 7. dubna. Do výboru zvoleni byli: předsedou Jos. Gočár, místopředsedou Fr. Kysela, pokladníkem Zd. Kratochvíl, jednatelem E. Filla, dále O. Gutfreund, J. Thon, P. Janák.

KAVÁRNA UNION

Ferdinandova tř.,
roh Perštýna.

Největší počet časopisů a denních listů k dispozici. Středisko umělců. TELEFON 2957.

OBCHODNÍ DŮM

JAN STOUPA

PRAHA, JINDŘIŠSKÁ Č. 1

KOBERCE, ZÁCLONY, PŘIKRÝVKY, NÁBYTKOVÉ LÁTKY, CESTOVNÍ POTŘEBY, ŽELEZNÝ NÁBYTEK, DĚTSKÉ VOZÍKY, ZAHRADNÍ NÁBYTEK. SLUNNÍKY, ROZKLÁDACÍ ŽIDLE.

Práce malířské

provádí

FRANTIŠEK ZATOČIL,

malíř,

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

Ústřední topení

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

PRAŽSKÝ INSTALAČNÍ ZÁVOD

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



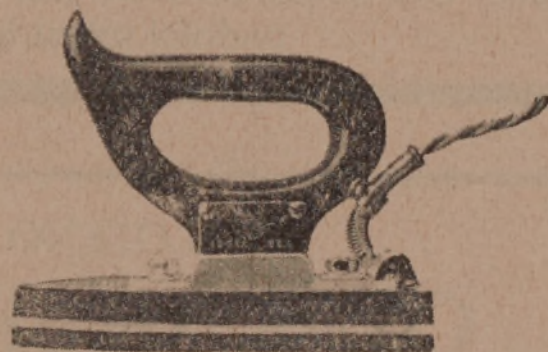
VÁCLAV KRYCNER

elektrotechnická továrna

PRAHA-
VII.,

Dělnická 1065

Telefon 5258a



Vzhledem k malému počtu zbylých výtisků I. ročníku Uměleckého Měsíčníku lze obdržeti v administraci za zvýšenou cenu K 20.—,

KABARET MONTWALTNER

PRAHA I., ŘETĚZOVÁ ULICE.

DENNĚ PŘEDSTAVENÍ

KONFERENCIER J. WALTNER.

ZAČÁTEK V 9 HODIN VEČER.

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

F. Šajna

závod

lakýrnický a
malířství písma

Praha II.

č. 1172

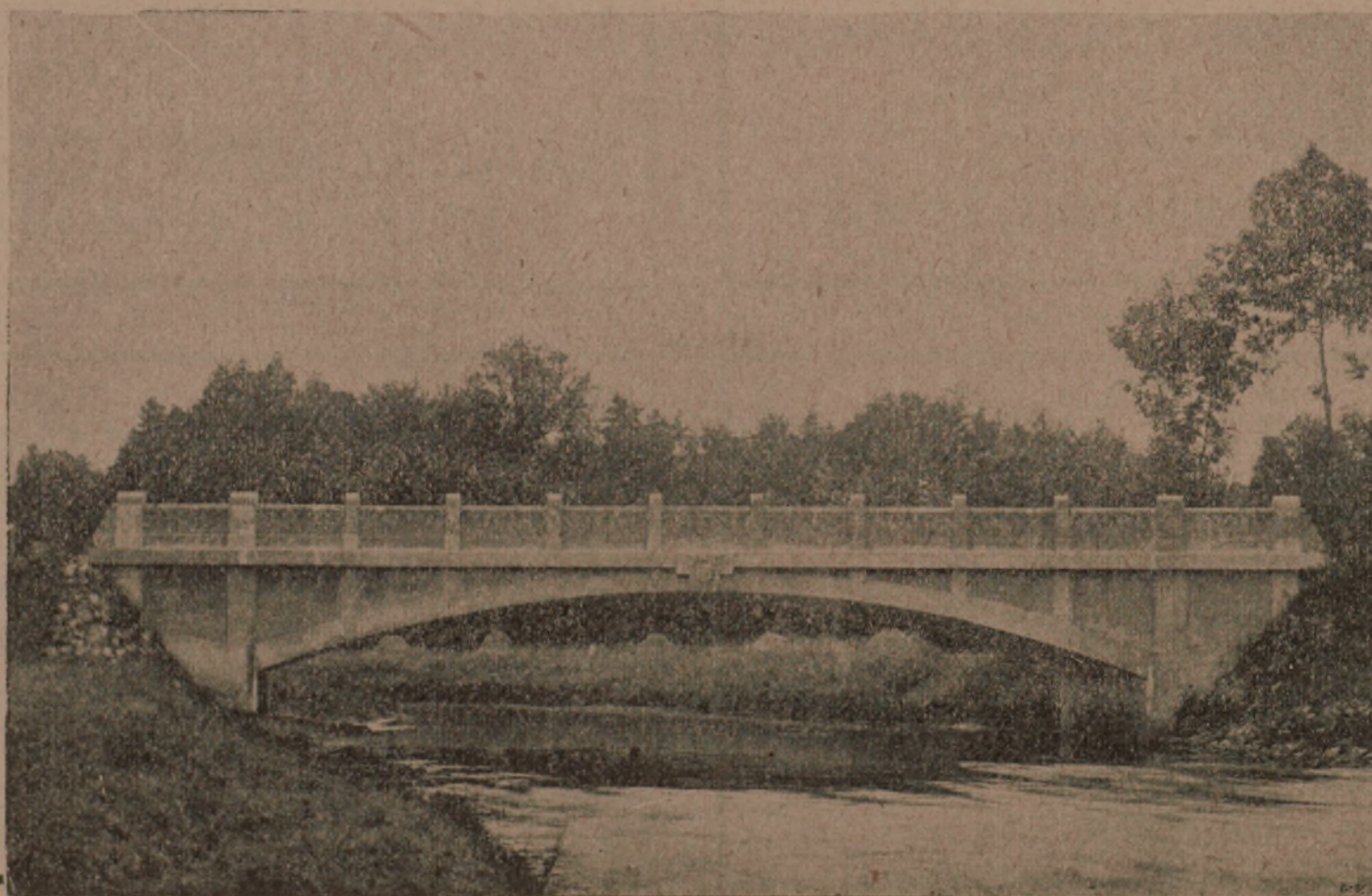
DLOUHOLETÉ ZKUŠENOSTI! NEJLEPŠÍ REFERENCE
ČETNÁ PROVEDENÍ! NEJKRATŠÍ DOBA STAVEBNÍ!
STROJNÍ POHON! -- NÁVRHY A ROZPOČTY NA
VŠECHNA PROVEDENÍ STAVEBNÍ!

HRŮZA A ROSENBERG

PRAHA

TELEFON 1732

OLOMOUC



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

**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-VYŠEHRAĐ
VRATISLAVOVA TŘÍDA 68.**

**LAKÝRNICŤVÍ, MALÍŘSTVÍ
PÍSMÁ, 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

H. TAINE:

**FILOSOFIE
UMĚNÍ**

Jeden z pilířů moderní kritiky a
dějin umění, klasicky jasnou
formou, přístupnou každému,
kdo má zájem o umění.

O povaze a tvorbě uměleckého díla. —
Renaissanční malířství v Itálii. — Malíř-
ství v Nizozemí. — Sochařství v Řecku. —
O ideálu v umění.

Vyšlo v Pelclově Knihovně Roz-
hledů. Za K 6.—, váz. K 7.40.

**NAKLADATEL JOS. PELCL,
PRAHA II., JEČNÁ ULICE 8.**

Arnošt Diepod

zvonař v Praze-I.,

Anežská ul. č. 12 n.

Doporučuje se k dodávce
nových a k opravám zvo-
nů starých v cenách nej-
levnějších.

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.