

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 ucha-zečů vyprošují se pod zn. „Risiko 99“ na kancelář t. l.

Text:

Frant. Langer: Orfeus Euridice. – Mlčení. – Máš vlasý jako růže. Básně	160, 161
Frant. Langer: Duše Symeonina. Novela	162
Vincenc Beneš: Nové umění	176

Kronika:

Max Jacob	188
Berlínské výstavy	190
K. Coellen: Nové malířství	192
Obchod uměním	194
K příležitosti premiéry „Psanců“	196
Události	197

Vyobrazení:

Umění exotické: Hlava. Madagascar	151
Soška. Mexiko	152
Sošky a maska. Guinea	176
Sošky. Kongo	177
Kolos. Ostrovy sandwichské	187
Pablo Picasso: Zátíší	153
Žena s mandolinou	154
Žena s houslemi	155
Housle na zdi	156
Hlava	166
G. Braque: Zátíší.	157
Torso ženy	158
Lept	159
J. Gočár: Nový lázeňský dům v Bohdanči	168, 171, 172, 173, 174, 175
III. Výstava Skupiny V. U.: Oddělení francouz- ského a exotického umění	192, 193

Texte:

Fr. Langer: Orfeus à Euridice. – Silence. – Tu as les cheveux comme roses. Poèmes	160, 161
Fr. Langer: L'âme de Syméone. Nouvelle.	162
V. Beneš: L'art nouveau	176

Chronique:

Max Jacob	188
Les expositions de Berlin	190
K. Coellen: La peinture nouvelle	192
Commerce de l'art	194
A l'occasion de la première de „Psanci“	196
Les événements	197

Illustrations:

L'art exotique: Tête de Madagascar	151
Statuette de Mexique	152
Statuettes et masque de Guinée	176
Statuettes de Congo	177
Statue colosale des îles de Sandwich	187
Pablo Picasso: Nature morte	153
Femme à la mandoline	154
Femme au violon	155
Violon accroché au mur	156
Tête	166
G. Braque: Nature morte	157
Torse de femme	158
Gravure	159
J. Gočár: Le nouveau casino des bains à Boh- daneč	168, 171, 172, 173, 174, 175
III ^e exposition de Skupina: De la salle de l'art français et exotique	192, 193

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.

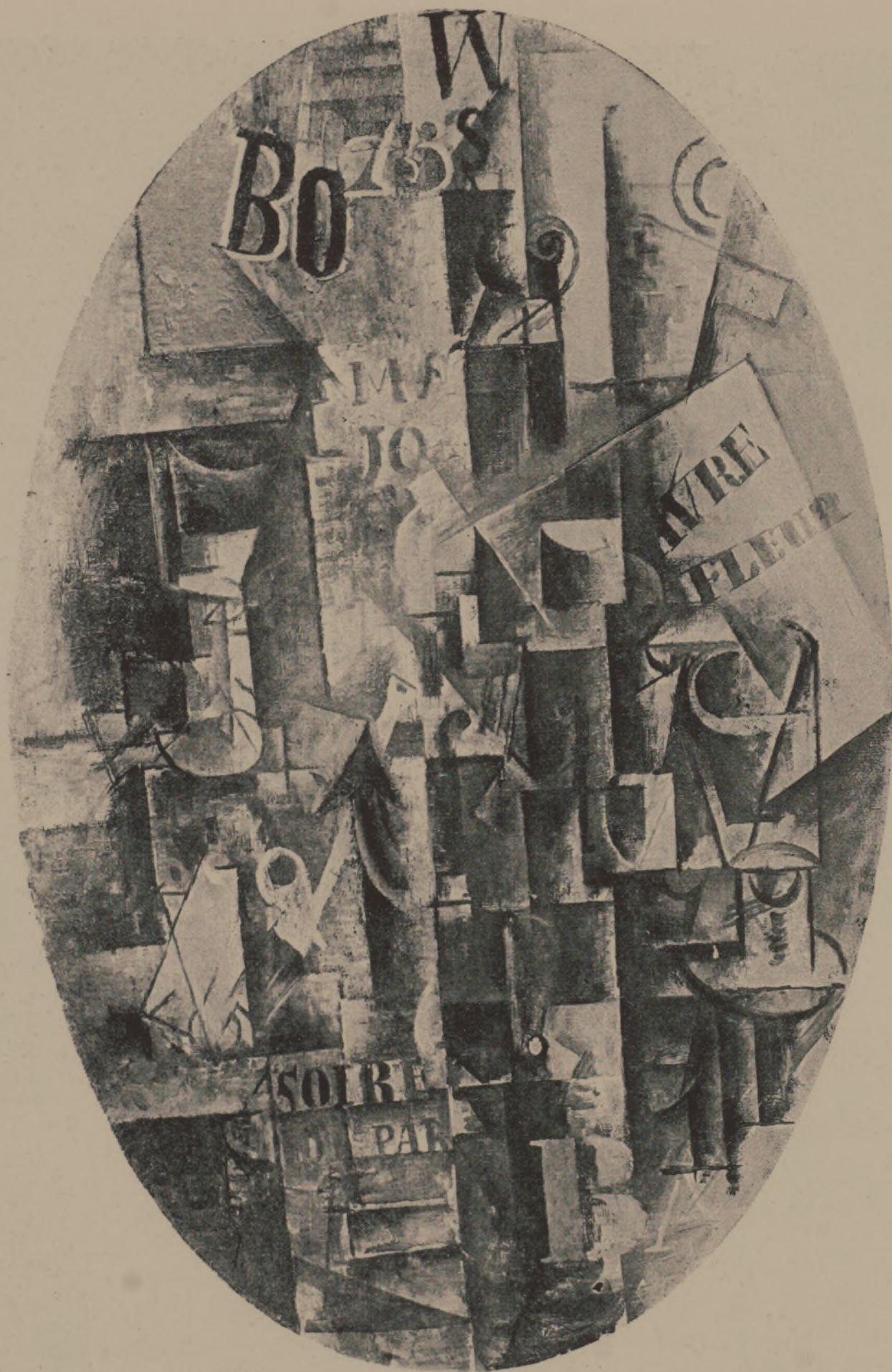
TELEFON 2134.



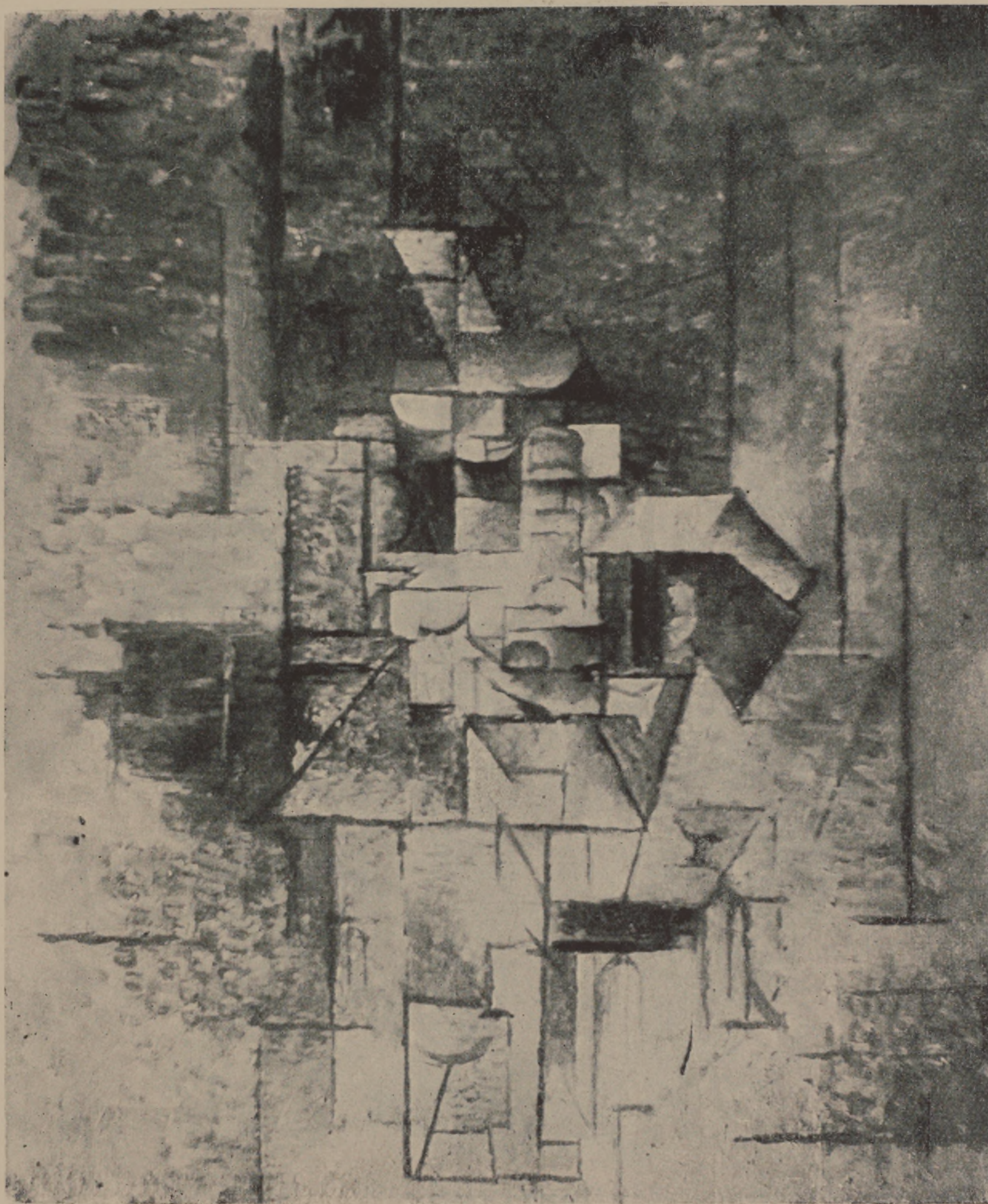
Hlava.
Řezba ve dřevě. Madagaskar.
Sbírka Brummerova v Paříži.



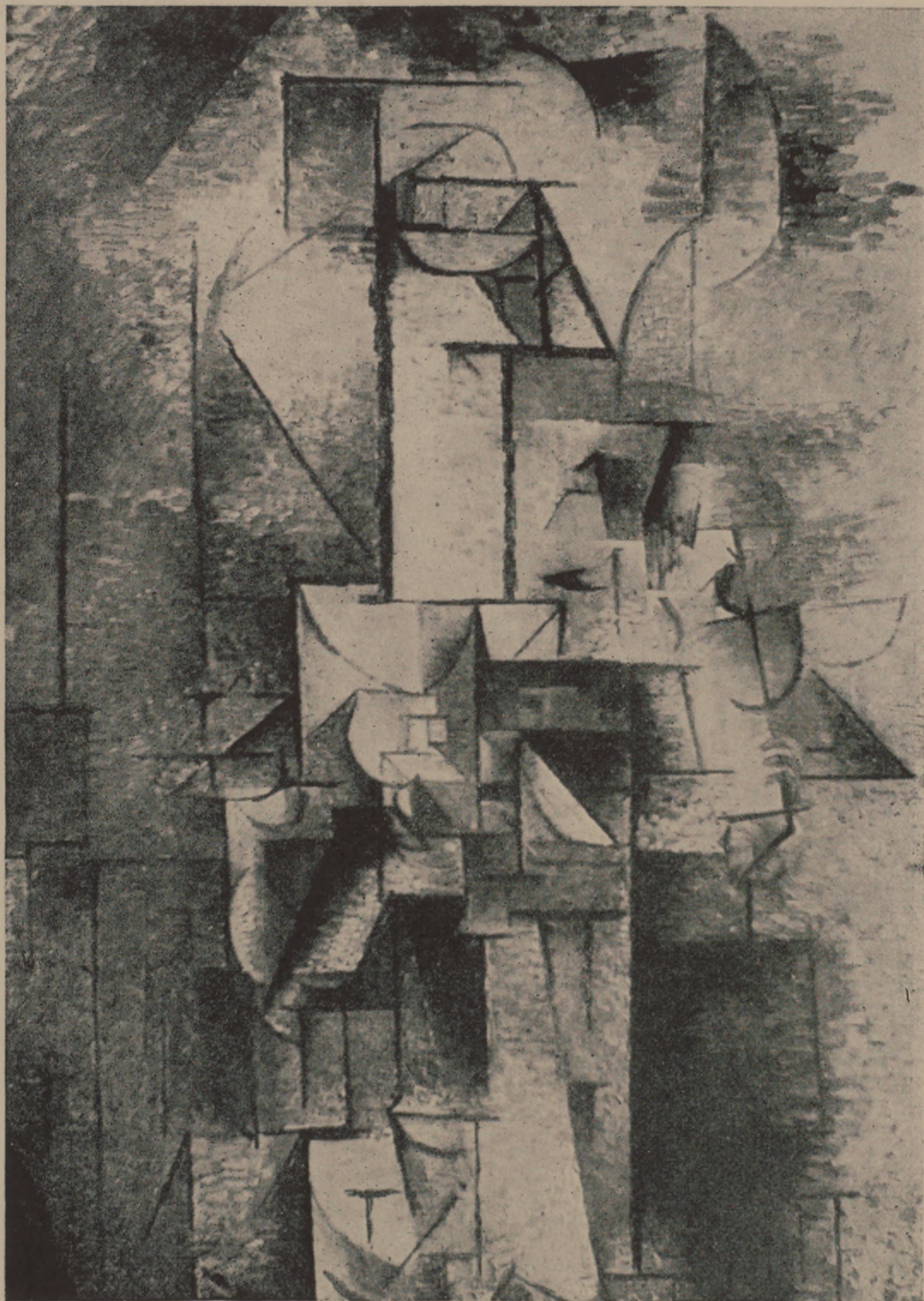
Soška.
Kámen. Mexiko.
Sbírka prof. Mikše v Praze.



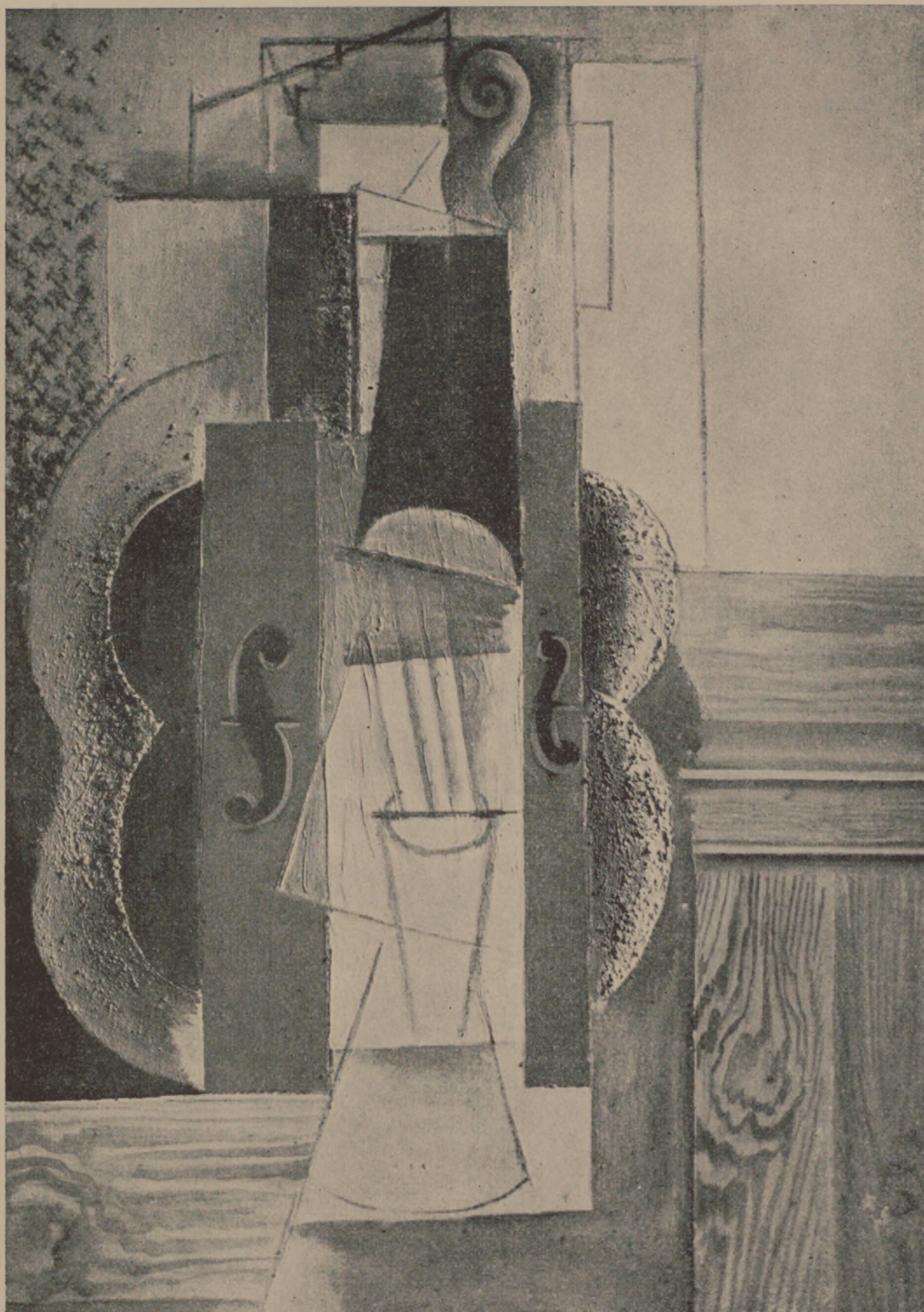
Pablo Picasso:
Zátiší. (1912)
Sbírka Dra V. Kramáře, Praha-Smíchov.



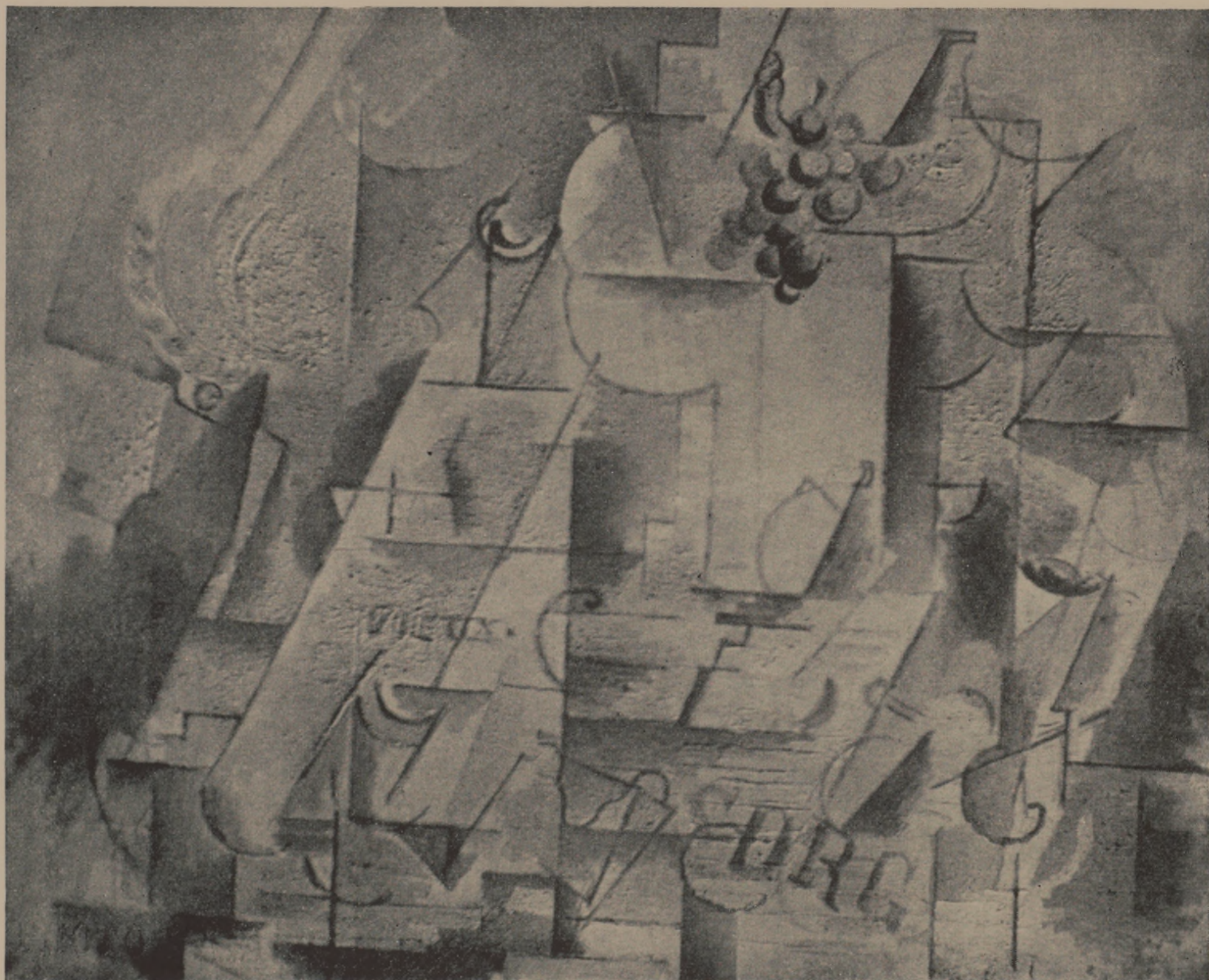
P Pablo Picasso:
Žena s mandolinou. (1911)
Foto Kahnweiler v Paříži.
Sbírka Dra V. Kramáře, Praha-Smíchov.



Pablo Picasso:
Žena s houslemi. (1911.)
Foto Kahnweiler v Paříži.



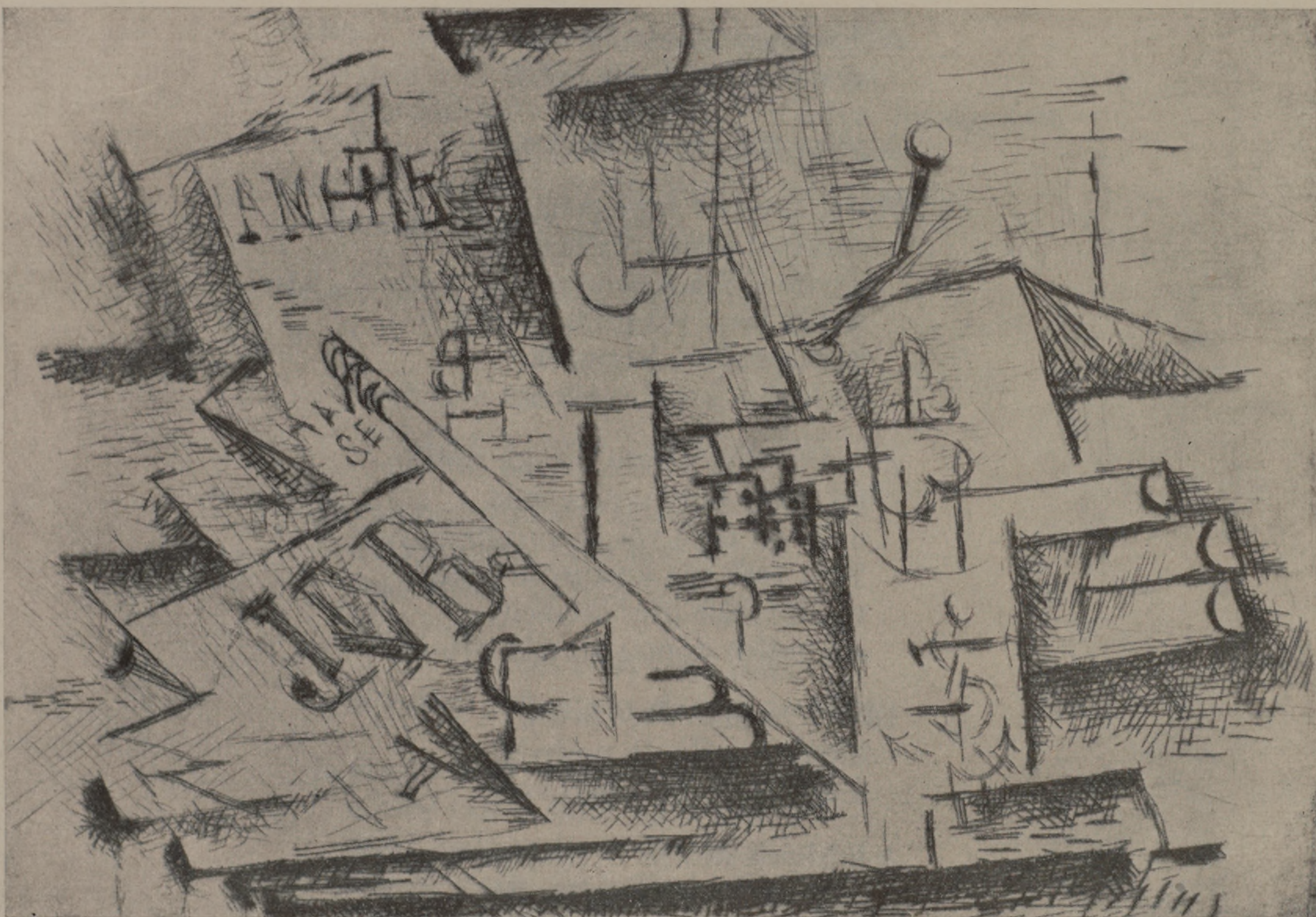
Pablo Picasso:
Houses on the Wall. (1913.)
Foto Kahnweiler v Paříži.



Georges Braque:
Zátiší. (1912.)
Foto Kahnweiler v Paříži.



Georges Braque:
Torso ženy. (1910.)
Foto Kahnweiler v Paříži.



Georges Braque:
Lept. (1912.)
Z nakl. Kahnweilerova v Paříži.

Frant. Langer: Verše.

Orfeus Euridice.

Kudy jdu, vy jdete se mnou,
já k vám tiše hovořím.
Leč slova má k vám nedolehnu.

A dolehnou-li, nepohnete
ni svými rety k odpovědi.

A přece stále se mnou jdete.

Slova, která ve mně zrála,
na křoví věším podle cesty,
abyste si jich natrhala.
Avšak krok váš příliš spěchá,
že moje slova bez užitku
na holém křoví zvadnout nechá.

Ze svých slov něhou měkká sbírám,
jež, byste nohou nezranila,
na cestu před vás rozprostírám.
Však zrak váš v neurčitu bloudí,
vy klopýtáte přes křemeny,
a z vašich nohou krev již proudí.

Tak jdete, jako duše kráčí,
která již sešla do podsvětí
a na chvíli se na svět vrací.

A lidských slov již nechápete,
a lidských citů neznáte již . . .
Však se mnou, se mnou stále jdete.

Mlčení.

Náhle jsi zmlkla, ústa uzavřela
jako červenou skřínku s perlami.
Tehdy mne jako voda zaplavilo
ze tvých rtů prýštící se mlčení
a v tichu lahodně mi bylo.

Koupal jsem se v něm jako v noci teplé
jako v klidné řece, v klidném, bílém světle,
a bylo mi čisto a bylo mi lehce,
když jsem středem ticha nyní plul;
smírně ve mně bylo jako nikdy dřív,
jakoby ze mne ticho mdlobu smylo
a já v časně ráno procitnul.

Ticho . . . Ale — zdá se — v dálce hučí splav.
To bylo naše okno otevřené do zahrad.
V zahradách byly děti; nádraží v dálce; město; svět.
Vše, co jsem neslyšel, dokavad hovořilas,
co nyní všechno slyším, oknem slyším znět,
utlumené dálkou v šepoty . . .

Nebylo ticha, jen tvé zmlknutí . . .

M á š v l a s y j a k o r ů ž e.

Strom pod poupaty sklání svoje větve,
milá s milým sedá pod haluze,
čeká strom, co milý řekne.
Milý říká:
Máš vlasy jako růže.
A v noci pak strom všecek rozekvítá.

Je pozdě večer, dívky jdou již spáti
a plný pokoj šumí jejich šaty.
Když malá sestra světlo shasne,
táže se starší: Co ti říkal milý?
Ta mlčí chvíli, tak to bylo krásné.
Pak: Řekl mi
„Máš vlasy jako růže.“
A tehdy vzdech se ozve ze všech lůžek.

Vzdech, jakoby dívek dotkly se ruce.
Tušením touhy povzdychly spící
(kdosi přec děl: „Máš vlasy jako růže“)
nad tím, co dovede svět všechno říci.
Vzdech jim jejich srdce otevírá.

V usínání dýší smírně a mile,
leč jinak než loni, jinak než včera,
dnes jejich ústy srdce dýchá,
jakoby dýchaly věnečky bílé.

Věnečky, jež jejich ústa dýší,
se rozpínají v dálku i šíři,
provanou okenními záclonami,
vinou se po střechách, po ulici,
ovíjí stromy, stavby, tvory, věci
i lidi, nejvíce lidi, guirlandami
a pak se vrátí kruhem opět k srdci.

A zítra ráno, až vstanete z lože,
otevřete okno — jak je svět jiný!
Tleskáte do dlaní: Můj bože, můj bože!
Ó, světe, světe, spanilý, milý!
Sestřičky, sestry, celý svět volá,
pojd'me mu naslouchat, co hovořit bude,
včera byl daleko, dnes všude a všude,
(nevíte, že se v noci spíal s vámi?)
pojd'me a slyšme jeho slova!
Och, celý svět dnes voní resedami!

Frant. Langer: Symeonina duše.

Já, který jsem jednooký a mrzák ochromlý na levou ruku, pohlížím na krásnou Symeonu. Sedíme ve vinárně v podloubí a venku je sněhová plískanice a déšť. Ale zde jest teplo z ohniště, u kterého sedí Symeona. Sedíme a hrajeme v karty; na nich jest již těžko rozeznati figury pro otisky prstů; pijeme nakyslé víno z letošního vinobraní. Já a ještě čtyři jiní, já žebrák, který užívá zmrzačení jako léčky na soucit a pravé zdravé ruky k chytání hozených penízů, pak ještě jiní čtyři ne lepší mne, snad zloději, žebráci, lupiči, povaleči. Ale u ohniště schoulena sedí Symeona, ovruby jejích sukní jsou uplounhány mokrem ulic a ruce má zkřehlé zimou. Proto sedí u ohně a hřeje si je nad plameny, protáhlé prsty si hřeje, kloub za kloubem i lokty tenké a hubené.

Nemyslím na hru, ale na Symeonu, jak sedí a dívá se do ohně. A cítím, jaký jsem mrzák a jak jest ona krásná, třebas jest bez duše. Již ani nehraju a jen se na ni dívám, ale neodvažuji se něco jí říci. Bojím se, že nedovedu mluvití pěknou lidskou řečí, ale jen řečí pobudů, a že cokoliv bych jí řekl, bylo by nízké a hrubé. Ačkoliv, kdybych měl od-

vahu, jistě bych pro ni našel dobrých slov — já však neodvážím se promluvit, jenom myslit na ni a o ní — ale kdybych se odvážil, řekl bych jí: „Krásná Symeono, Symeono, tolikrát si již opakuji tvoje jméno, že se mi vrývají do kůry srdce jeho písmena!“

Zatím přišel také nosič z přístavu, ale ten sedl si opodál nás, protože byl člověk poctivý, a také uhlíř sedl si k němu, když přišel, též jiní lidé přišli a tak se vinárna naplnila. My čtyři stavěli jsme si vína k ohni, aby se ohřála, ale Symeona na nás nepohlédla. Nevzhlédla ani, když odcházeli lidé a zdravili ji, protože se jí každý klonil, když odcházel, někdo snad výsměšně, leč jiní upřímně, protože byla bez duše a takové lidi sám bůh opatruje.

Symeona, když byla ještě malým děvčátkem, zamilovala se do mladého theologa. Ale měli se rádi jako děti, jenom pohledy, úsměvy a myšlenkami. Když však byl vysvěcen na kněze a měl odejít z našeho města k starému faráři, aby mu byl ku pomoci, vyprosil si ještě tři dny před odjezdem. Šel poprvé a naposledy k Symeoně, poprvé a naposledy se spolu setkali a celé tři dny byli pospolu v jejím pokoji a v zahradě, kde zrála jablka a visely těžké, přetěžké hrozny ze všech loubí, zdí a besídek. Poslední večer, když od ní navždy odcházel, šli spolu za město ruku v ruce, plakali spolu a opět se těšili navzájem. A loučíce se, zaslíbili se sobě jednou provždycky svými myšlenkami.

Symeona pak myslila jen na něho, a kněz, kdykoli se jeho myšlenky odpoutaly od zemských věcí, myslil jediné na ni. A nitky jejich myšlenek svazovaly se k sobě konci a svazovaly oba milence. A prudkost jeho myšlenek a hloubka jejích myšlenek byly takové, že Symeona pocítila každou jeho myšlenku, a když ji pocítila, celá její duše počínala opouštět její tělo a odebrala se ke knězi, takže té chvíle Symeonino tělo zmrtvělo.

Jistě lidské duše nejsou jakoby z jednoho celku, jak jsou malovány a líčeny jako těla bílá a poloprůhledná. Ale lidská duše se spíše podobá hejnu neviditelných ptáků. Někteří z nich mohou zůstat v těle a jiní odlétnouti, ale všichni se vracejí do těla jako do hnízda. Tak posílá voják svůj stesk, modrého ptáka, do rodných hor, a stesk proletí údolím a kolem kostela na vršku, potom se snese nad ves k silnici s topoly, ba až k potoku, a letí podle něho až ke mlýnu, kde usedne a naslouchá. Pak se vrátí k vojákovi. Stejně odlétají matčiny starosti, šediví ptáci, k dětem, od nichž na chvíli poodešla, snad jenom na nákup, poletují po světnici, kde jsou děti, prohlížíjí okna, zdali jsou zavřena a všechny ohně uhašeny. Takové jsou též myšlenky na milou, co činí, co mluví a zdali nezapomněla. Takové jsou též vzpomínky, které člověk vysílá do minula a naděje, zelení ptáci, které předesílá do budoucna.

Ale Symeona posílala ne části své duše, ale ji všecku ke svému milenci. Všechna z ní vyšla vzpomínky, naděje, myšlenky, stesk, soucit, radost i žal, vše, co je v duši a pro co již ani jmen není, vše za ním vysílala, kdykoliv si na Symeonu vzpomenu. Její duše jej obklopila se všech stran a pronikla uvnitř, takže jí bylo zjevno, co činí i co se v něm děje. Pak, až když ustal vzpomínati, vracela se duše k Symeoně a vyprávěla jí.

Dokud duše byla mimo tělo, chodilo tělo jako mráкотné s rukama v před vztaženými, aby o nic nenarazilo, neodpovídalo na otázky, nepojedlo ničeho, dokud se mu duše nevrátila. Když však se duše vrátila a vyprávěla, toto se stalo: Symeona seděla někde ne-

pohnutě, ani víčka oční, ani tvář se jí nehýbala. Až náhle oživila, to duše se vrátila. Pak duše mluvila, a co mluvila, všechno říkala Symeoninými ústy, jenom že překrásnými slovy jako zpíváním, že až se lidé zastavovali a poslouchali. A zase Symeona odpovídala jí svým přirozeným hlasem, takže vypravující duše a Symeona spolu rozmlouvaly jedněmi ústy. Tvář Symeony se smála a usmívala při slovech duše, když slyšela, co její milenec o ní myslí a jak na ni vzpomíná. Protože myslel na ni i při bohoslužbě, i když vyšel do zahrady vzpomínal na ni, a když ošetřoval včely, které měl rád, mluvil k nim o Symeoně. Tak pokaždé duše vypravovala a vždycky rozradostnila Symeonu.

Milenec v odlehlé vsi na ni den co den častěji a častěji myslel a milenka častěji a častěji odesílala k němu svou duši, nejdříve na hodiny, pak na dlouhé chvíle, ba i na celý den, ráno duše odlétla, když se kněz probudil, protože jeho první myšlenka byla na Symeonu, a vrátila se až když usnul, protože na ni byla i jeho poslední myšlenka a někdy i ke spícímu zalétala, protože o ní snil.

Ale kdysi se vrátila Symeonina duše ulekána a mluvila v roztrhaných slovech. Jak mladý kněz vypravoval včelám o Symeoně, že její polibky jsou sladší jejich medu, a když Symeonu políbí, má v ústech vůni, jakoby se horkého medu napil, ale že ještě stokrát sladší jsou její prsty a není květiny medonosné sladší nad některý z nich. Tehdy se Symeona zarděla a byla šťastna a divila se duši, proč jest poděšena: „Proč — řekla Symeona — duše moje, se celá chvěješ, když mluvil taková slova? Jakou krásnější zprávu mi můžeš přinést a jaká jest větší chvála pro milou, než je-li jako med a květ?“ Ale duše vyprávěla, že bylo okno ve faře otevřeno a farář jím slyšel knězův hovor a vytýkal mu, že myslí na ženu. A když kněz řekl, že ji miluje a že jí náležel, tu stařec mu vyjevil, že hřešil těžce proti všem božským řádům a hřeší ještě, vzpomíná-li na ni. Kněz však se přiznal, že na ni myslí kudy kráčí a nikdy jeho myšlenky mu od ní neustupují, ani když slouží Bohu. Nyní promluvil k němu farář o hrůzách hříchu a rouhání i věčného zatracení. Mladý kněz počal rozjímat a uvažovat o těchto slovech a cítí nyní ruku boží na svém srdci, jež jest náhle těžké, bezradné a bojácné.

Tu Symeona se zalekla a řekla duši: „Jdi, duše, zaleť opět k němu a pak mi řekni, zdali se posílilo jeho srdce!“ Duše poslušně odlétla, ale po malé chvíli se vrátila a vyprávěla, jak Symeonin milenec rve si vlasy, bije v prsa, jak volá k bohu, prosí, aby zapomněl na ni. Zase jí řekla Symeona — a všichni jsme to slyšeli: „Jdi, duše, za chvíli si na mne vzpomene a pobuď u něho, aby se mi žádná jeho myšlenka neztratila.“

Duše z ní vyšla a vrátila se až za dva dny se slovy: „Symeono, tvůj milý dosud myslel na tebe, kudy chodil, a po dva dny jej neopouštěly myšlenky na tebe, takže jsem se nemohla navrátiti. Ale nyní, ubohá Symeono, mne zaplašil, protože nemyslí již na tebe, ale odhodlává se k velkému pokání, neplač, půjde do divošských zemí, bude tam konati milosrdné skutky, bude strádati a ještě na sebe bráti cizí utrpení, aby smyl svoji vinu.“ Když to Symeona uslyšela, plakala a plakala nevím jak dlouho.

Kněz opravdu odešel na loď, která plula do Číny a vyplula z našeho přístavu. Byla velká o třech komínech a plulo na ní mnoho lidí i z jiných zemí. Symeona přišla na nábreží a dívala se za loď tak dlouho, až dým z komínů zmizel za mořem. Když loď plula

již v dálce, za obzorem, i maličké vzpomínky milencovy vzdalovaly jí duši z těla, protože malé vzpomínky vyskakovaly bez jeho vůle, ale on vzpomínky ihned zaplašoval, takže se duše brzy vracela skoro beze slova a bez vzkazu, vypravujíc pouze, co spatřila, jak chodě modlí se, těší vystěhovalce a sestupuje do lodní nemocnice. Ale když se loď vzdalovala po dny a noci, kněz více si na Symeonu vzpomínal, její duše se vícekrát za ním rozlétla, vzpomínal déle, hodiny a dny, a tak dlouho duše dlívala u něho, až konečně přicházela k Symeoně, jen když usnul bezesným spánkem. Neboť kněz velmi miloval Symeonu.

Než tu jednoho dne na celém moři vypukla bouře a drtila všechno živé, co na něm plynulo. Dostihla i vystěhovalecké lodi, na níž nastal nesmírný nářek a vypukla všechna lidská zoufalost a děs. To připomnělo knězi hrůzy zatracenců, které mu farář vylíčil, a tu, chvěje se o své spasení, prosil boha, aby mu odňal vzpomínky na Symeonu. Skutečně také soustředil v sobě modlitbami tolik síly, že zaplašil všechny vzpomínky a tehdy se duše vrátila k Symeoně a vyprávěla jí o bouři i o zapomenutí. Řekla také, že navždy asi již bude u ní dlít, že její milenec ji nikdy k sobě nepřivolá, když má tak silnou víru a vůli.

Bouře se zatím rozpoutala a byla jako nikdy před tím a došla až k našim břehům a rozbila mnoho lodí.

Symeona přála si, aby se kněz na ni rozpomněl, aby její duše mohla býti u něho v těchto zlých chvílích, ale on na ni nevzpomínal a duše k němu nemohla dolétnouti.

Den byl hroznější dne, že takových nikdo nepamatuje, bouře neustávala a nejhroznější zprávy přicházely se všech stran. Všechny zvony vyzváněly za ty, kteří hynuli na mořích. A ženy námořníků chodily bledé a zděšené se šílenýma očima.

Loď vystěhovalců prchala bouři po čtyři dny a ubíhala do zálivu, v němž mohla býti zachráněna. Leč když již země byla na blízku, roztrhla se v půli a počala ponořovati se se vším, co na ní bylo.

Tehdy kněz, který ani již nevzpomínal na Symeonu, modlil se zoufale, aby také jeho poslední vzpomínky náležely jedině bohu. Leč když již tonul, marna byla jeho zbožnost a zapomínání, vykřikl: „Symeono, Symeono!“ Tolik ji miloval.

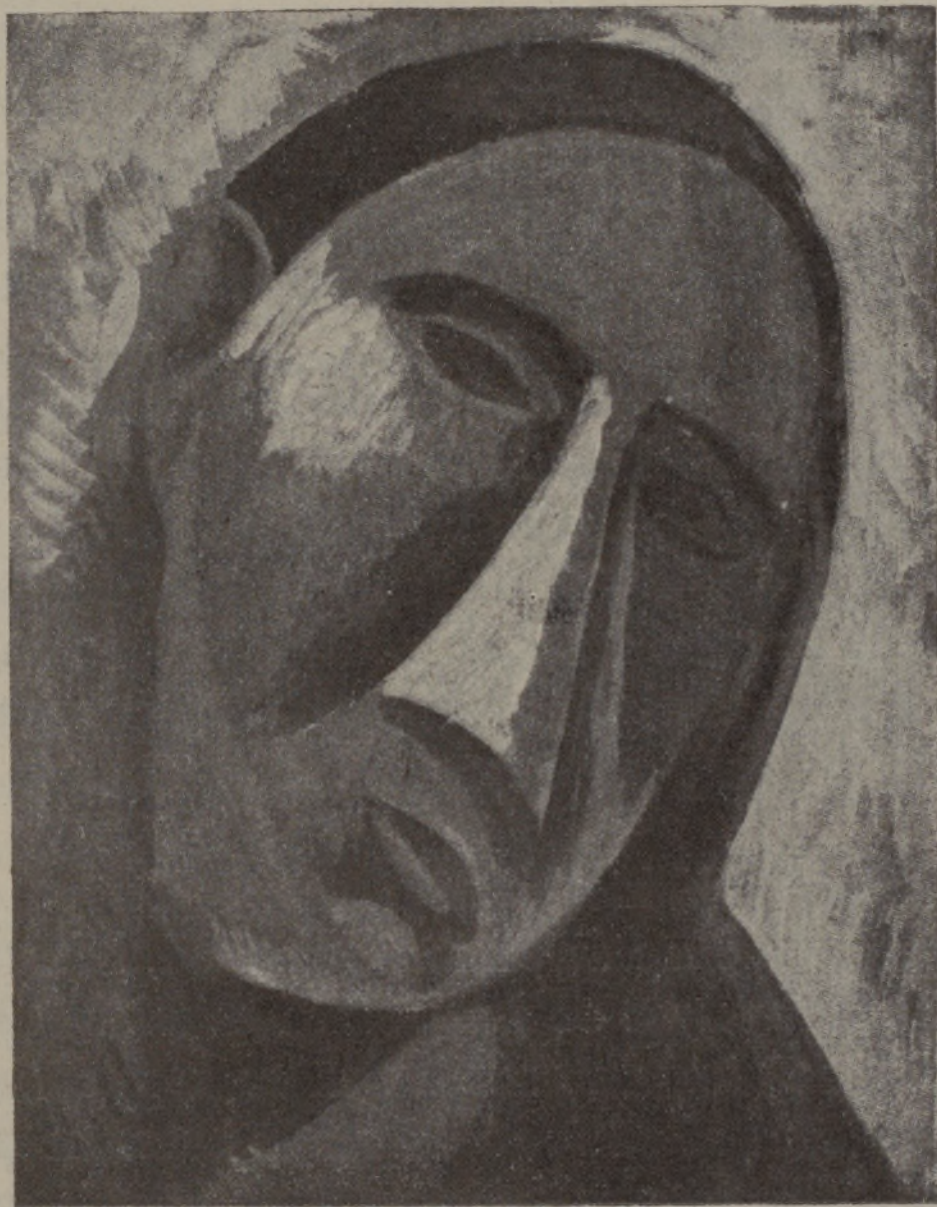
Výkřik přivolal Symeoninu duši a duše dolétla jeho úst ještě dříve než je voda zavřela a tehdy právě vlna dospěla až k nim a moře se zavřelo nad oběma. A v našem městě padla náhle Symeona k zemi a z jejích úst ještě vyšla ozva onoho posledního výkřiku, když se voda zavírala nad knězem a Symeoninou duší. A všichni jsme slyšeli: „Symeono, Symeono!“

Kéž by jinak neumíraly duše těch, kteří milují!

Od té doby jde Symeona bez duše životem. Zapomíná, kde má domov, sedá na nárožních kamenech, spává pod mosty a oblouky cizích dveří. Nikdy se již nevzbudí, nikdy se k ní již duše nevrátí, protože utonula v moři. Symeona necítí, nevidí, nemyslí. Její tělo stává se obětí nočních chodců, kteří odejdou, vtlačivše jí peníze do ruky. Ale ona peníze vypouští z dlaně, neboť nechápe ničeho. Její rty bývají kořistí opilců, kteří ji líbají, potkavše ji. Ale ona jich nepociťuje, nechává si tak vypíjetí svou sladkost, necítíc ji. Nerozumí slovům, která jí říkají, trpí mlčky a snáší vše jako živočich. Nemá duše.

Ale já, který zde sedím mezi nízkými a hrubými lidmi, chtěl bych k ní býti dobrým a milovati ji a volati na ni každého dne: „Symeono, Symeono!“

A takto si vše přemýšlím: Před krčmou ozve se rachocení jakoby kol a čekáme, že někdo, kdo vyhlédne z okna, řekne: „Přijel veliký pán, podívejte se, čtyři koně má zapřaženy.“ Avšak všichni ztají dech a dovnitř vejdou dva andělé se světly a pak archanděl Michael s mečem v ruce, za nimi vstoupí Pán v celé své nebeské slávě. Všecko se z něho rozesvíí, i naše kalné víno. Tu Pán obrátí zrak svůj na Symeonu a na mne a vezme Symeonu za ruku a přivede ji ke mně. Já však budu pokorný a neodvážím se na ni ani pohlédnouti. Než Pán vloží její ruku do mojí a andělové s pochodněmi se postaví po našich stranách. Tehdy vypukne v krčmě křik: „Proč má krásná Symeona náležeti tomuhle mrzákovi?“ „Nás všech jest Symeona!“ „Každému z nás již náležela a my jsme si ji koupili.“ A pohnou se ke mně, aby mi ji vzali. Ale já ji k sobě zdravou rukou přivinu a Symeona pohlédne prosebně na Pána a on nás vyslyší. Rozkáže archandělovi, aby tasil meč, a když jej vytasí, zvolá: „Kdo se k nim přiblíží, zemře.“ Tu se všichni zaleknou a rozestoupí se, my pak půjdeme za Pánem, kamkoliv nás povede a za námi půjdou jeho služebníci a budou nám svítit na cestu. Tak to bude, Symeono, Symeono!



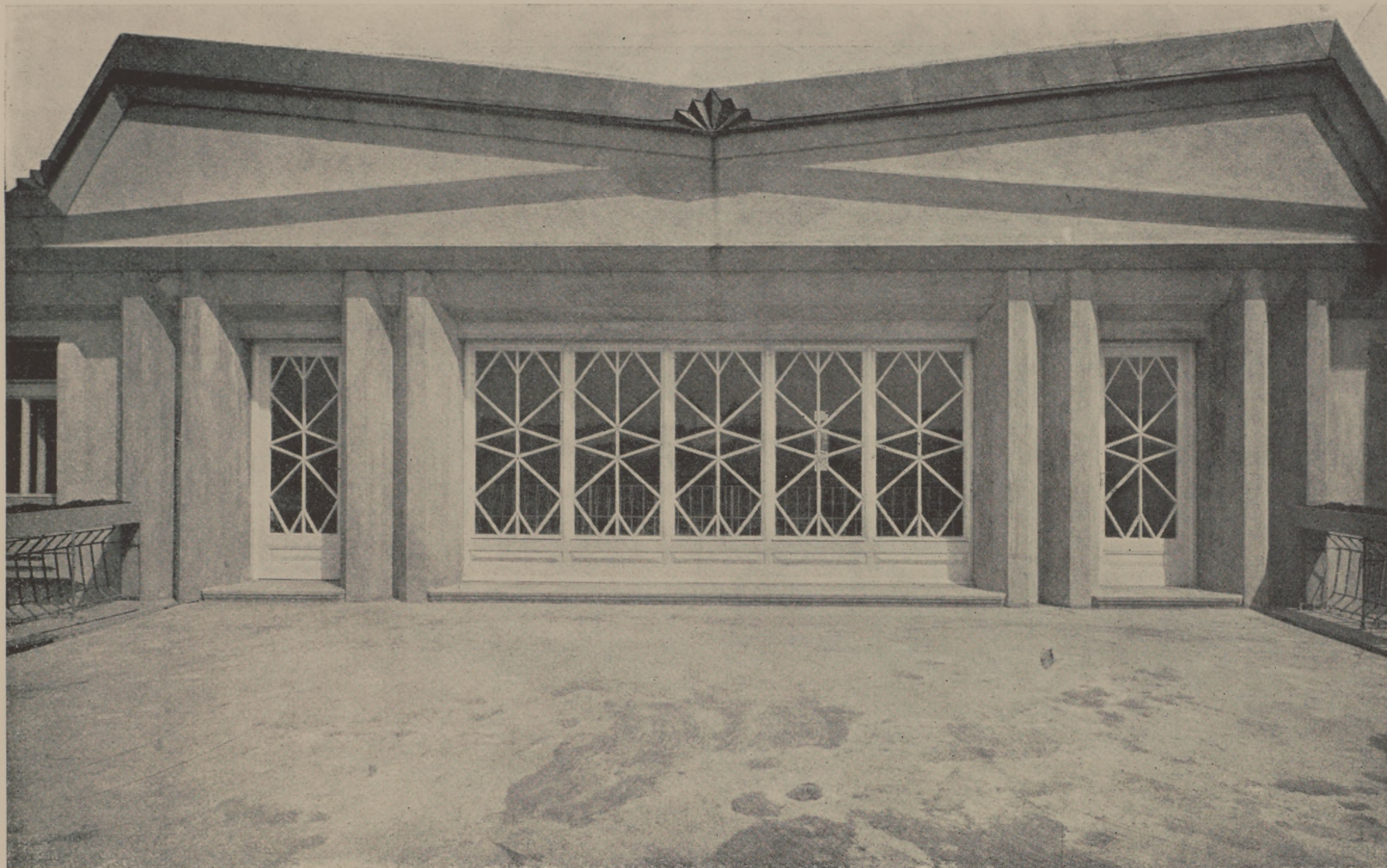
Pablo Picasso:
Hlava.



Josef Ločec
Nový lázeňský ústav
Příelí.



Gočár:
úm v Bohdanči.
čelí.



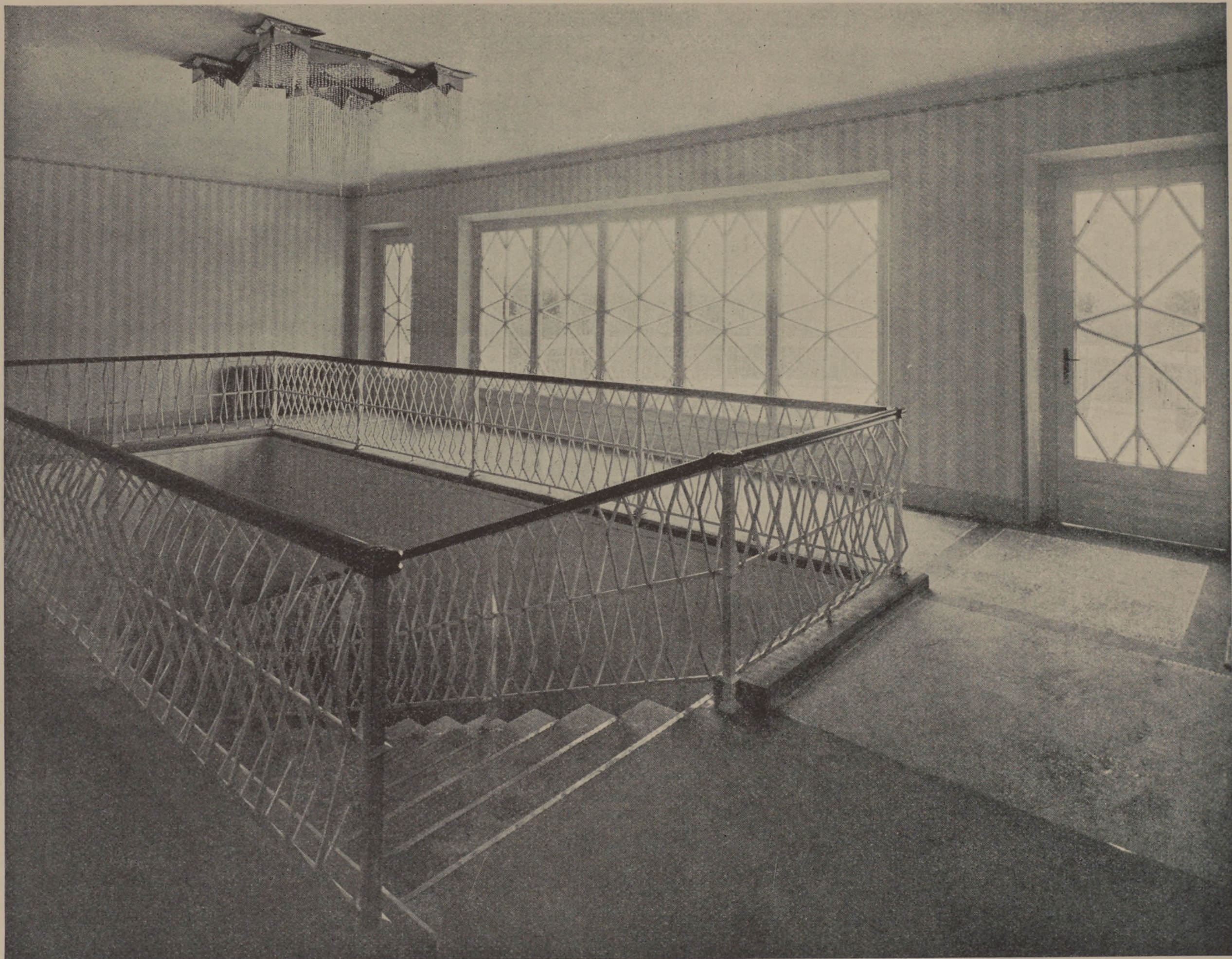
Josef Gočár:
Nový lázeňský dům v Bohdanči.
Střed budovy nad terasou.



Josef Gočár:
Nový lázeňský dům v Bohdanči.
Kolonáda.



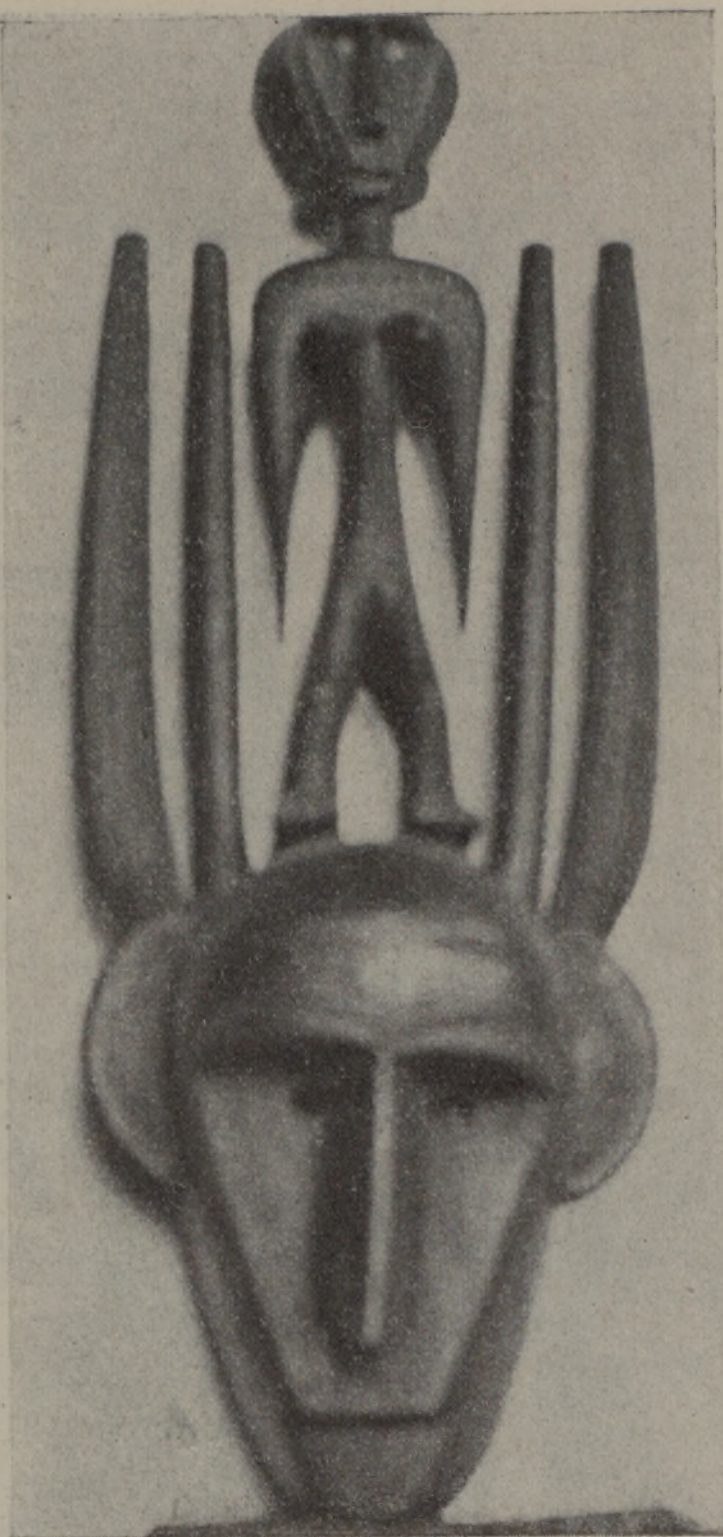
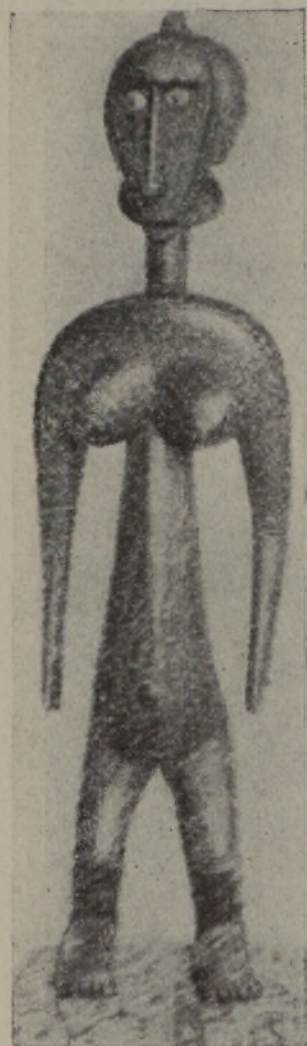
Josef Gočár:
Nový lázeňský dům v Bohdančiči.
Vnitřek kolonády.



Josef Gočár:
Nový lázeňský dům v Bohdanči.
Hlavní schodiště.



Josef Gočár:
Nový lázeňský dům v Bohdanči.
Hostinský pokoj.



Sošky a maska. Guinea.
Sbírka Kahnweilerova v Paříži.

Vincenc Beneš: Nové Umění.

Uvědomíme-li si, že každé umělecké dílo je vždy výronem a zároveň výrazem určitého životního názoru a přesvědčení, bezdečně zjeví se nám velká otázka po příčině tak náhle nápadně odlišného charakteru nejnovějšího umění a po důvodu všech změn a zvrátů jeho vznik doprovázejících. Vždyť v duševním životě lidstva se v posledních letech nic význačného nezměnilo, vývoj jde svým určitým krokem rovnoměrně vpřed.

Důvody toho jsou širšího rozsahu, nemohou se omeziti pozorováním jen posledního období — neb umění je vždy jen květem, nejzralejšími vytrysklými šťávami ze spodin plynoucího života, který nutně časově vždy předchází svému vyvrcholení v kultuře a umění.

Onen neklid v uměleckých projevech, datující se již několik desetiletí, ony zmatky a vy-



Sošky. Kongo.
Sbírka Brummerova v Paříži.

bočování, úsilná hledání, úzkosti, vracení se, zvraty k historismu, systémy často jen mrtvé, záměna umění za vědecké metody, pomoc intelektu, chvat, náběhy, změny — to vše byly příznaky skrytých sil, těhotnosti a nahromaděných potencií, jež čekají jen na rozhodné osudné slovo. Připadá to jako hráz, u níž kupí se dlouho vzdouvající a narážející se vlny, hromadí se na tomže místě, kde vše se zdržuje a směsuje (kompromisy se starým), až konečně ještě jeden rozhodný náraz a vše řítí se novým směrem, se změněnou intenzitou, novou formou útvaru, svobodně a nespoutaně vpřed, jakoby naprosto jiné světy se otevřely a zatím vše logicky vyplynulo z minulého, a divák žasne, diví se, nechápe onu proměnu energie v nové formy a útvary, je strhován, brání se, marně, vše řítí se vítězně vpřed a není síly, která by zastavila a odolala.

To je asi obrazem umění celého stol. 19. a nyní nastává ono uvolnění a svobodný průchod všech energií, vybíjejících se spontánním způsobem v nových uměleckých projevech

všeho druhu. — V úvaze o uměleckých zjevech a o jejich charakteru je třeba především věnovat svou pozornost zkoumání současného života, jeho smyslu, životnímu názoru a přesvědčení člověka.

Intelekt u lidstva postupem času a během vývoje sílí a se vyvinuje, jeho poznatky se rozšiřují a rozmnožují; následkem toho zaujaly poznatky intelektu během dob mnohá místa, která před tím vyplňoval silou fantasmie, svými představami a dohady pouze instinkt. Tak v náboženstvích, mythologii, celý starý zákon, ráj, vznik světa atd. je souhrn zosobňovaných, symbolisovaných citů, které fantasmie vymyslela, by vyložila si různé záhady rozumem nevysvětlitelné, a aby tak zajistila člověku bezpečné jistoty. To vše byly po dlouhé časy pohnutky uměleckého zobrazování, ne sice jen jako motivy, ale jako životní názor a víra, jež projevovaly se svým způsobem též ve formě. Na místo toho nastoupilo ve všech oborech během osmnáctého stol. počínaje, hlavně pak ale v 19. stol., všude přísné vědecké poznání, které vysvětluje zcela chladně objektivně veškeré neurčitosti a záhady.

Tím padnul mythos a veškeré krásné pohádky lidstva jak o vnějším tak o vnitřním původu, bytí a určení člověka, a věda podává všude jen přísnou věcnou realitu. Lidstvo tím ztratilo svou naivnost, značný to popud umělecké tvorby (všecky ty poetické představy dřívější jistě vytvořilo umělecké cítění národů — Homer), neztratilo však cit, důvod a popud uměleckého tvoření. Proto umění tvoří se dále, za silně však změněných vnitřních podmínek. Nastala zde podstatná změna názoru člověka na sebe sama, na určení a zánik, na celou přírodu. Přejít ten neudál se najednou, ale byl připravován již dlouho rozkladným koncem baroku a pak rokokem, kteréž svou vnitřní chudobu zastíraly přeháněním do pompéznosti, efektu, nabubřelosti, pozlátka a kudrlinek. Rázné rozřešení této dekadence v životě přineslo sociální hnutí národů, vzbuzené velkou revolucí, kdy vznikaly nové životní podmínky, ale též nové přesvědčení a nový životní názor.

Stal se zde ohromný přelom, podobný, ba snad ještě většího dosahu, zániku světa antického, jehož pád téměř uměle a konvencí udržovaný dokončil okamžik, když Kristus přinesl nové gesto života, pro které již mnohá srdce byla připravena, nenašla však dosud sílu nového názoru, novou formu života. Po této veliké přeměně přichází teprve po jistém čase umění, jako projev nového názoru a víry.

Forma, ono vnější jako značky a symboly zašlých bohů (ovšem vnějšně, dekorativně) je konservativní, dlouho vždy ještě ve všeobecnosti přetrvává, když duch je již dávno napřed v jiných oblastech.

S počátku ono cítění projevilo se v Itálii jen částečnou transformací tradičních forem jednak antických, jednak egyptských, v nichž znenáhla proklubává se nové cítění, mění formu, zhrubuje, prvokřesťanské fresky a plastiky jsou ještě silně antické (Pompejské, rovněž v Byzanci), primitivnost se zvětšuje a konečně vytváří se zcela nový, odlišný sloh románský, který svým přechodem dal postupně vznik nejvyšší formě křesťanství, gotice, jež je světem zcela již jiným, opačným, a přece je znatelná ještě kontinuita. Zde leží důvody historičnosti.

Cosí obdobného v umění projevuje se v období po Velké revoluci a v celém 19. stol.,

jenže zde je proces onen ještě komplikovanějším následkem silných převratů sociálních, uvolněním všech dosud poutaných sil a úplnou svobodou individua, čehož nezbytným důsledkem bylo roztržnění sil a porušení veškeré kollektivity. Ohlas toho projevil se brzy v umění, kde bylo množství zájmů často naprosto rozporných, nebylo spolehnutí se na všeobecnost a možno říci, že celý umělecký postup v 19. stol. spočívá na bedrech ne velkého počtu jedinců. Ale přes to může se rozpoznati v celém období povšechný společný znak, projevovaný nejrozličnějším způsobem. Je to přiklání se k hmotnému světu, k realitě.

Až do impressionismu je to stále starý způsob chápání plastiky a prostoru, ba v sochařství trvá výhradně ještě déle, protože malířství v době im- a neoimpressionismu zabývalo se experimenty a problémy jen sobě vlastními, často zájmy jen povrchovými, které podstaty umění tak dalece se nedotýkaly a jak sochařství tak architekturu nedostupnými, a proto tato dvě odvětví docházejí změn teprve v době nynější, kdy nové silné přesvědčení proniká hluboce do všech útvarů života a umění.

Umění do impressionismu bylo tedy kompromisem s dobou předchozí a nový názor projevoval se především jen jistou změnou citění, přiklánícího se k realismu, které však jevílo se hlavně jen motivem (Daumier, Courbet, Millet). Teprve impressionismem nastala radikální změna, přišlo silné uvolnění tradicionelních forem, jež odvrženy jako nepotřebné; v umění byla prohlášena volnost, osvobození od minulého, obdobné individuální volnosti sociální, ale tím vznikla též v umění anarchie, téměř dodnes trvající, tak draze vykupovaná a zaplacená. Velcí umělci platili silným oslabením svých energií a roztržněností a vše ostatní zvrhlo se v pustý naturalismus* a nyní jen s největším úsilím a obětmi dopracováváme se zase nutných předpokladů umělecké formy. Odtud všecka ona úsilí, theorie, studium, ony rozpory s konvencí a setrvačností lidskou. (Masse, která je vždy neumělecká, odpovídá naturalismus nejvíce, protože ho může chápat očima, jimiž je každý obdařen. Při dnešním demokratismu každý rozhoduje bez skromnosti v uměleckých otázkách a proto se udržuje ono trvání na fotografické věrnosti.)

Každé velké umění minulosti vznikalo ponenáhlu delším vývojem, na př. gotika z románského slohu přiměšováním a přesazováním různých složek a přídavků, s počátku povrchově jen, později stále podstatněji, až vrcholný útvar, gotická kathedrála, jako vyřešení prostoru přichází až na konec. — Obdobně celé 19. století v malířství je přípravou a různými projevy a příznaky nově vznikajícího chtění, stále více se vzdávajícími. Nejprve byly to kompromisy s barokní formou plastiky a prostoru, později další složky, nové pojímání barvy, líčení světla, živost, rozrušování hmotnosti, obrazová plošnost, nové způsoby techniky. Pod tím vším bylo však dosud ještě ono normální staré pojímání přírody. Nyní ale dochází se ke změně a vytvoření onoho podstatného, jež dává jedinečný charakter každému velkému umění, ku vytvoření nové plastiky a prostoru, mimo jiné důle-

* Tento je dnes pěstován neuměleckými živly celého světa. Jemu bezděčně přinesl impressionismus ještě oprávnění objevy přirozených barev a tak umožněno pod záštitou umění pěstování oné zrůdy, jaké se nedopustil žádný věk, naprosté bezduché kopírování přírody ve formě i barvě; proto dnes tolik individuí zaměstnává se takovým „uměním“, protože je dovede každý, kdo má jen oči a není pod normál. Akademie dnes jsou výrobkami na t. zv. umělce a kopírovacími ústavy modelů. Dokladem toho u nás je Moderní Galerie.

žité faktory; a to jest onen náhlý, logický však přelom v dnešním umění. Podkladem tohoto umění je nový názor člověka na svět a sebe sama, který vzniká již po celé 19. století. Podstata jeho záleží jen v přiklonění se jedině ku věcem tohoto světa a chápání jeho se stanoviska jen absolutní věčnosti. Na vytvoření jeho pracovaly všechny empirické a vědecké poznatky a mnohé sociální změny 19. století.

Kdežto antický a renaissanční člověk chápal svět, vyrovnával se s ním a hledal vykoupení tím, že s celým okolím, s přírodou, žil ve smíru a pohodě, činil jakýsi ladný kompromis, když stotožňoval se se vším (i svoje božstva zpřírodnil, sesvětštil) a člověk Orientu vykupoval se tím, že dával životu proti přírodě a změnám větší konsistenci, trvalost (Egypt) a ostatní (Asie) chránili se proti všem zlům a zmatkům života formou čistě abstraktní, nastavované jako ochranný štít proti, jako symboly trvalosti a neměnitelnosti, nový dnešní člověk — a to je jeho triumfem — nejenže nebojí se světa a všech rušivých změn dočasnosti, nejenže nežije s ním v míru a souladu, ale násilím nutí a podřizuje si vše svojí moci a vůli (tak to činí též celá věda a technika) a z hmoty samé, z onoho zřídla věčných utrpení, změn a dočasnosti snaží se vzbudit nový život, z hmoty a jen z hmoty a jejích energií vytýčit pomníky své existence a vnitřní svojí podstaty — a to je jeho heroismus, beze všech opisů a pomocí transcendentálních mocností, beze všech oněch krásných pohádek lidstva, jež pomáhaly spolutvořit, bez oněch ztělesněných personifikací, opisů, jako představitelů životních složek a činitelů. Nový člověk hledá smysl života v životě samém, v jeho vlastní, vnitřní, absolutní podstatě.

Proto z umění dob minulých zajímáme se nyní o ta, která basovala na hmotnosti jednostranným způsobem, ať už na stranu jejího velkého zdůraznění (Egypt, románský sloh, Indie, barok) aneb na opačnou stranu jejího rušení (gotika, Čína), dále o ta, která se vyznačují elementárností a plošností (umění primitivní a divošská) a hlavně však o ta, kde uplatňuje se životnost a jakákoliv akce (gotika, barok, Indie).

V základě je možno považovati hmotu, tedy i prostor (tři dimense) jako výsledek akce plochy (dvě dimense) a tuto zase vzniklou akcí linie (jedna dimense). Všecky tyto akce jsou však ztajeny ve faktických, smyslům patrných resultátech, jsou směněny a ustáleny v jiné patrné formace. Dalším však postupem nedojde se již k útvarům, jež by v sobě obsahovaly výsledky zřejmé, jednotné (homogenní). Je to v tomto případě objem, hmota, jež stává se aktivní energií sdělenou, vloženou anebo svojí vlastní. Tak dochází se konečně ku pojmu životního organismu, který má volnost změny místa, příčinou síly a energie.

Na formálním podkladě jen hmoty a prostoru spočívalo dosavadní umění. Antika užívala akce jen tolik, kolik jí bylo třeba jako protiváhy tíže hmoty; byla to zase akce formující hmotu jen do jistých hmotových, zřejmých útvarů (sloupy). Tíhnutí do výše u gotiky bylo jen jednosměrné uvolnění této aktivity zřejmých útvarů (pilířů), když zbaveny byly veškeré hmotové tíže.

Vášnivost pak a dramatická baroka (poslední etapa bezprostředně před námi) byl zápas hmoty o uvolnění, připadající jako strom rozeštváný prudkými nárazy větrů, tkvící však pevně v zemi v jednom místě, nemohoucí se vymknout ze své půdy, a proto nucený

vrátit se vždy po všech zápasech do původní klidné polohy své (antické vyrovnaní), protože jeho skutečná hmota je vždy vázána na svoje zákony tíže, soudržnosti a skladu.

Tak doposud se jevil každý projev energie jen v mezích zákonů utváření a zachování hmoty, její tíže, nosnosti a stability, po případě v jistých jednostrannostech jejích možností (gotika, Egypt). Nyní na základě zmocněnějšího a bezprostřednějšího, přímého života docházíme v představách životních k formacím vyšším, dokonalejším, obsažnějším, vícedimensionálním. Ono barokní zmítání a chtění dochází rozluštění nyní sprostěním se pout, překonáním, změnou na útvar jiný, vyšší, ovládaný novými, jen svými vlastními zákony. Vše je nám kladným, plným životem. Ona volnost změny místa, vlastní jen živému organismu, akce možná jen ve skutečném životě, může se ve výtvarném umění projevit jen zvláštním formálním utvářením viditelného světa.

Z toho vyplývá vyjimečné vzezření nového umění, jeho nezvyklost a podivnost, kde vše na první pohled zdá se býti zmateným a protismyslným, kde hmotnost a plná objemovost je rozrušována, kde porušeny všechny dosavadní zákony stability, harmonie, klidu a vyrovnaní. Dostali jsme se za hranici možnosti, která již dávno tanula lidstvu na mysli, možnost, ve které je volno sám život vyjádřit na místo popisného líčení všech jeho stělesňovaných představ. Nyní umělecké dílo je jediný a jednotný, samobytný živoucí organismus, v němž nežijí lidé a věci, ale celé dílo samo a následkem toho též i každý jeho detail. Sensibilita nového člověka je vyhrocena víc než kdy jindy, žádá si vnitřní silné dojmy a výraz, je schopna uchopit jemností a ostrostí svých vjemů, nedefinovatelné, nejmenší nuance, nepotřebuje oněch často tak hrubých personifikací a stělesňování představivosti transcendentálních mocí, nepotřebuje tendenčních motivů, napomáhajících svými zvláštními úmysly vzbuzení emocí.

Ne o vnější krásu a harmonii, libost pocitů smyslových orgánů (oko, ucho atd.), nýbrž o duši se jedná, již ony smysly jsou jen služebníky.

Umění právě jako víra a náboženské přesvědčení má býti odrazem a vyjádřením vykupující bezpečné vnitřní jistoty duše a odezvou konečného smyslu života a jeho vykoupení — není jen záminkou pouhého „dráždění“, nýbrž vzněcovatelem citu a ducha, tíhnoucího svým určením ku smyslu života a k mysteriu, v němž hledá jistotu a oporu bezpečného spočinutí. Proto nestačí pouhý život se svými sebe prudšími vzruchy a drážděním, sensacemi k vnitřnímu uspokojení, nestačí jeho vzněty, způsobené materiálním, fysickým děním, a z těch důvodů sahá se k umění, jež obsahuje ony bezpečné hodnotné závěry. A umění musí býti výrazem těchto jistot. A tyto jistoty citu a duši člověka zaručuje umění jen čistě formálními prostředky svého výrazu, forma se svými zakletými tajemstvími resonujících odrazů duše.

Tato jistota a bezpečné hodnoty při uměleckém vyjadřování světa ve smyslu silné akce a životnosti nastává buď při naprostém osvobození energie ode všech překážek (hmoty), uvolnění její a poskytnutí možnosti nerušeného, n e k o n e č n é h o postupu a rozvinutí v prostoru (gotika), aneb dáti jí možnost realizace v přeneseném, abstraktním smyslu, v druhé absolutní hodnotě prostorové možnosti (což je jen v umění, ne v životě možno), v prostoru redukovaném v dvojrozměrnost — zakletí v p l o c h u a výsledkem pak je

bezpečné usměrnění vší energie a akce, která v tomto vymezení má pak úplnou volnost všech svých projevů, které jsouce výtvarnými úmysly řízeny, působí odrazně určitým spádem a měrou direktivy v duši.

Do skutečného, tedy relativního prostoru staví svoje plastické a prostorové hodnoty především antika a její pokračování renaissance a barok. Důvod byl v antickém názoru, jehož umělecké projevy byly jen ideální obměnou života, logickým uspořádáním organismu na základě jeho hmotnosti, beze vší akce, bez jakékoliv silnější koncentrace a synthesy. Tam vyskytují se plné, nezkrácené volumeny, hmota ve své kubické plnosti a materielnosti skutečného života, od kterého se liší jen dokonalým zharmonisováním a vyrovnaním všech nesrovnalostí a náhodností skutečného života, zklidněním každé sebe menší nerovnováhy protiváhou hmotnosti a její nosné síly v naprostý celkový klid. Bezpečná jistota byla zde ve skutečné, objemové hmotnosti, která však — a to je důležité, byla organisována do zřejmé oku symetrie a centrálnosti (v architektuře) a bezpečných plánů prostorových distancí (v malbě), kterážto symetrická zřejmost a její obrys již dovolovaly z každého pohledu spolehlivou orientaci bez náhlých překvapení. Symetrie sama o sobě je již vyrovnaním, statikou.

Skutečná hmotnost, „kubus“ (slovo dnes tak často v theoretických výkladech užívané), vyžaduje tedy vždy ku své jistotě a vykoupení bezpečného vyrovnaní, s konečným výsledkem klidu — statiky.

Barok, kde začíná se onen antický princip klidu porušovat rozpoutáním energických sil, je přes to vždy nucen vracet se k tomu bezpečnému konečnému vyrovnaní, kterého si vyžaduje jeho skutečná materiální hmotnost (oproti antice ještě zvětšená) třeba za cenu boje; v případě vybočení a nevyrovnaní objeví se nahá hmota materiálního života a dílo přestává býti dílem uměleckým. Zde tkví příčiny dramatického účinku baroku; opačně lze soudit, že příčinou tak realistických skutečných forem tohoto stylu, které přešly dědictvím na 19. stol., nebyl realistický názor, nýbrž právě tato potřeba dramatickosti, jež onu hmotnou skutečnost ku zámince svého zápasu vyžadovala.

Je příznačno, že právě v baroku, kde hmota je přiváděna do silnější akce, počíná se uplatňovat silná snaha (oproti antice a renaissanci) o redukci hmoty v plochu, hmoty, jakožto překážky vší akce a pak pro nebezpečí materiálního života. Hmotnost tedy, „kubus“ vyžaduje silné omezení v akčních projevech, podmiňuje zachovávání svých stávajících zákonů skutečnosti, nemá dostatek volnosti v projevech spoutáním s hmotou a skutečným světem; to dovoloval si barok někdy za cenu násilností a uměleckých nespokojení.

Dojmy, plynoucí z vnějšího světa, vnímáme účinkem smyslů, ovšem ne pouze opět pro smysly, ale pro všecko duševní vnímání, jemuž smysly jsou jen prostředníky, a opačně zase forma uměleckého díla netvoří se jen pro smysly jako konečný cíl; smysly jen slouží, donášejí vjemy vnitřnímu vědomí, ačkoliv forma díla musí býti samozřejmě řízena orientačně vždy jen vzhledem k těmto sprostředkovatelům, jinak by správně nefungovaly. Výraz vzniká v duši, ale forma je vzněcovatelkou jen prostřednictvím těchto smyslových orgánů. Při výtvarných uměních jsou těmito smysly zrak a hmat. Vjemy hmatové jsou

však stejně zastoupeny ve schopnosti zraku, který empirickou cestou osvojuje si dokonale zároveň všechny zkušenosti hmatu, takže vidění je též jaksi ohmatávání v mnohem kratším čase nebo docela najednou. Tím, že oko zastupuje hmat a že má za sebou ve vědomí živou schopnost jakožto ústředí všech smyslů zároveň, která zpětně vše percipované vyvolává v původním obsahu, tím liší se zásadně od pouhého nástroje, jakým je fotografický aparát. Tedy forma uměleckého díla je určena a řízena jen pro smysl zrakový v úloze ovšem sprostředkovatele jen, a je mylné domnívat se, že takto určená forma by byla jen dekorativním hraním a pro lahodu oka. To patrně z malířství, kde je jen plocha obrazu beze vší hmotnosti, která by skýtala možnost také hmatu. To jsou všeobecné poznatky, které by snad nebylo nutno připomínati, kdyby se nevyskytovaly mylné úvahy a kdyby bezprostředně před námi nebylo předcházel období naturalismu, kdy skutečně často by se byla málem úloha malíře zaměnila s fotografickým aparátem.

Užívá-li se tedy termínu „neoptické zření“, rozumí se tím jen jistý způsob formového vyjadřování, při němž (ovšem prostřednictvím oka) je súčasťněna hlavně schopnost vnitřního duševního vnímání na rozdíl od pouhého očního vnějšího zření, jež nám podává vědomí o naturalistických formách přírody ve smyslu čistě optickém, objektivním, náš subjekt co nejméně zaujímajícím.

Dnešní člověk je značně subjektivní a žádající si výraz, a to je jedním z důvodů, proč nové umění používá neskutečné, neoptické formy, vyhovující více duševní povaze, vnímání; neskutečné formy, odpovídající touze po výrazu, apelují ovšem na prostřednictví oka.

Oko, jakožto smysl rozšířený též o možnosti hmatu, zbaveno pout naturalistického zření povrchu věcí, má větší schopnosti vnímání než by se snad mohlo mysliti. Je možno působit na jeho ústrojí způsobem nepřirodních forem věcí, zvláštními sestavami a úmysly formovými, různými znaky a poukazy tak, že u vědomí v mozku vytváří se zamýšlené a chtěné výsledky nejen prostorových a plastických představ, ale též v jiném smyslu vytvářejí dojmy účinkujících energií a dojmy různých způsobů rytmických naladění.

A z takových úmyslů vytváření povstává ona často záhadná a těžko pochopitelná forma nového umění. Důvodem neskutečné formy mimo již řečený (touha po výrazu) je také formální důvod, vyplývající z požadavku plošnosti. Kdyby se všechny ony zamýšlené projevy sil a neoptického dívání prováděly na skutečné formě objektů, povstaly by z toho pro oko jen chaos znetvoření a deformací, působících dojmem karikatur a skutečných zmrzačení. Anebo vzájemná souvislost vysvitne též, soudíme-li opačně. Abstrahuje-li se od realistické formy, musí se abstrahovat též od podmíněného prostoru, přenést do jiného prostředí, protože zbaví-li se předměty jejich vnějšího vzhledu a nechají v tomže prostředí, ve skutečném prostoru vlastním oněm přírodním formám, pak působí jen dojmem šablony a stilisované manýry. Dále důvodem abstrahování v plošnost v novém umění je předpoklad vycházení ze hmoty, kterou, jak již bylo řečeno, je nutno v umění vždy určitě vymezit a vykoupit. Šikmá plocha, dnes tak mnoho používaná v architektuře, je také v povaze projevem natáčení k plošnosti. A konečně tak výhradná vláda a zdůraznění třetího rozměru (kubus) poukazuje silně na nemožnost dalšího, na omezení se na sebe, jen na prostorovost a nic nad to.

Proto Greco, mistr vášnivého vznětu, hledí při své barokní hmotnosti docílití dojmu plošnosti a zároveň silné akce všemi způsoby, natáčením, prohýbáním a vhlubováním ploch, s nimiž zachází jak s ohebným plechem, dále jakýmsi vybíjením složek prostorových distancí, barvou, světlem a značně pak určitým traktováním a bohatostí celé plochy. Všecky tyto způsoby byl nucen činit proto, že, chtěl-li vyhovět své touze silné aktivity, nemohl se zbavit předpokladu barokní hmotnosti, která svým uzpůsobením vytýčila mu hranici, již nemohl překročit. V tom jsou mu obdobní Daumier, Renoir, jistým způsobem neoimpressionisté, a hlavně však Cézanne, který téměř již onu mez překračoval.

Plošnost není snad ubráním prostorovosti a plastičnosti, aneb jen povrchoým zdekorativněním, zlehčením chápání, jest redukcí, abstraktním přenesením nejen hodnot plasty a prostoru, ale též vsí akce a životnosti, jest nutným ubráním hmotnosti a obsahuje v sobě převedení projevů akčních sil i postupných pohybů při obcházení, jež by bylo třeba vykonati kolem díla, aby se pochopil jeho celek, a tedy běře jaksi skutečnost materiální onomu dění a převádí v abstraktní — čili skutečnou materiální akci obcházení a jen postupné analytické zjišťování a uchopování celku díla směňuje výtvarnými prostředky v dílo samo, shrnuje v jedno pole a tím dodává dílu větší výtvarné aktivity. Při tom plocha je plochou jen jako formální nositelka všech plastických, prostorových a akčních hodnot, není snad jen pojednáváním povrchem nějakého prostoru, nýbrž obsahuje sama v sobě, jakožto redukce hmotnosti, vsiecky tvárné kvality; její obrys, linie a vsiecky náznaky nejsou snad nějakou jenom dekorativní arabeskou, jako vztahy ladnosti, harmonie a vyrovnávání, každý směr, úhel, způsob a změny zakřivení jsou vnějším, oku zpatrněným ozvukem kvalit akce a prostorů vnitřku.

Tedy ona plocha nemá vlastnosti jen povrchu, ale je představitelem umělého přenesení vsieh výtvarných hodnot, prostoru, objemů, vsieh sil a energií, které v našem případě vázanosti žádají svého vymezení, je celkovým úhrnem vsieh potřebných kvalit a tím účinek uměleckého díla je nesmírně zmnožen, je největší možnou koncentrací a tím výrazem největší sy n t h e s y, po níž naše doba touží, je zmnoženým zhuštěním, nabitím vnitřní potencí a proto má suggestivní sílu vnořiti diváku ve svůj život, má možnost sdělit mu vsiecku hloubku, dění a souhrn pocitů, má schopnost uchopit a přenést, strhnout z vnějšího světa do svého vlastního života, který umělec vyvolal, a odtud je nutna ona silná aktivní účast divákova, jemuž jsou orientační plastické a prostorové kvality vzhledem k objektivnímu stanovisku úplně převráceny. Proto nové umění není pro ty, již dívají se jen očima.

Přehledně, nové umění chce vyjádřit zmocněný život, vycházející z živé, aktivní hmoty, tedy především život člověka, jako nejdokonalejšího živého organismu, a tu forma uměleckého díla musí se řídit zákony a předpoklady tohoto života, nejen hmoty, nejen energie, ale jejich úhrnem, tvořícím jednotný organismus, a musí býti svedena k jistému konečnému závěru.

Odtud vzhled nových děl: na místo bývalé ladnosti disharmonie a ostrá vybočování, neskutečné, nikdy dosud nezřené formy, plošnost, nedostatek vnějšího prostoru, nemožnost zaujetí objektivního stanoviska, necelistvost a rozrušení předmětů, jejichž hmotnost

je podána jen v nejvlastnější, čistě jen konstruktivní podstatě jakési kostry, často jen v podobě drátů a pak prostorová záměna.

Forma každého předmětu je provedena se vztahem nejen na celou kompozici dle základních akčních vztahů, ale též s ohledem na svoje blízké okolí, na formy okolních předmětů, právě tak jako jindy barvy měly jedna vliv na druhou, reflektovaly, každý objekt je vázán na všechny strany, takže formy nejsou absolutní, objektivní, nýbrž vše je spjato a stmeleno v jednotu a podřízeno celkovému působení života díla. Dříve byly formy jednotlivých předmětů v obraze samoučelně prováděny (každá figura Rafaelova nebo Poussinova je sama o sobě krásná jako objekt) a dodatečně skládány v obrazový celek. Nám zdá se dnes onen způsob příliš deskriptivním a materiálním.

Při té nejasnosti, kde na první pohled jsou znatelný jen čáry a rej kontrastů a samá neurčitost, mohla by se vyskytnout domněnka, že úmyslem byla umělci jen arabeska linií, barev a valeurů. Ale arabeska sama o sobě nic neříká, výtvarnictví vyžaduje vždy určité představy objektů a taktéž pozorovatel zpětně musí cítiti výtvarné hodnoty díla; jinak by to byla pouhá arabeska pro něho a ta bez onoho vnitřního zření jevila by se právě tak nevýraznou jako koberec, jehož ornament je složen také ze všech možných čar a barev a přece dojem je vždy bez vnitřního prohloubení a orientace citové. Výrazové prostředky, tedy kontrasty barev, linií a valeurů, působí výtvarně, t. j. plasticky, prostorově a výrazově jen tehdy, když jsou vázány na představy předmětné.

Nové umění znamená též porušení arabesky jako požitku oka.

★

Nové umění není povahy dramatické. Dramatičnost je vždy zápas a boj. Příznačnou pro dnešního člověka je však touha a potřeba života, lehkosti a vítězení. Umění není cestou k cíli, k ideálu, ale vyjadřuje již ideál sám. Tedy nové umění bude se vyjadřovat a působit zcela jinak, než rvavá „dynamika“ vzatá z obdoby hybnosti v životě. Často se podkládá novému umění charakter vědeckosti a theoretičnosti. Dle teorií není možno tvořit, vždy předpokládá se umělecká kvalita, jež tvoří prostě, spontánně jen z vlastního nadání. Za onou zdánlivou nezřetelností díla nejsou skryty žádné učené formulky, z nichž by se mohlo soudit na vědeckost nové malby; tak mohou činit jen duše necitlivé, k nimž dílo citově zůstává hluchým. Spíše by se tak mohlo snad soudit z racionalismu doby. Umění je výrazem názoru doby, tedy čítaje v to celé žití a jeho součinitele, okolí, svět a také všechny poznatky smyslů, rozumu, vědy, filosofie; vše je určující pro onen názor a jsou tedy hlavně věda a filosofie analogickými doprovody souběžnými umění. Proto však, že dnes věda učinila takové pokroky, upravuje a určuje velkou měrou svými vy-
moženostmi náš život, proto nemá umění dneška snad oproti umění dob dřívějších charakter vědeckosti; umění zůstává stejně zase záležitostí jen instinktu a citu jako vždy bylo; ony racionelnosti projevují se jen ve zvláštním názoru, umění je však jen čistě uměním bez jakékoliv vědeckosti neb snad kompromisu s vědou. Již sám intelektuelní pojem vědeckosti vylučuje oblast instinktu-umění. Racionalismus doby podmiňuje tedy jistý názor na svět, který projevuje se v umění zase jen ve zvláštním citovém chápání forem světa.

Nový názor vznáší se nade vším. S jeho hlediska je všechno nazíráno a vyjadřováno

a nesměřuje snad ku vystižení individualnosti objektů v jejich speciálnostech. Poddávání se působení vnějších dojmů, příběhů, objektů a opět je umělecky jen resonančně podávat se silnou převahou jejich vlastního charakteru je passivita, dualismus a kompromis, vlastní jen době a dílům bez silného určitého charakteru. Tisíc věcí, každá mluví jinou, svojí řečí, a z toho plyne nejednota a roztržité. Sjednocení, synthesisa jednotlivých dob nastaly vždy jen převahou silného vnitřního přesvědčení, které vše percipované směřuje a transformuje dle vlastní podstaty. Každý takový silný názor projeví se svojí určitou formou stylovou, z jejíhož okruhu se nevystoupí a v tomto okruhu pak jsou teprve možny projevy individualistní a individualisující. Na př. uzmě-li Grecův obraz, nejprve nám napadne, že je to dílo barokní, potom že je to Greco a naposled rozpoznáváme a zajímáme se o motiv. Podstata stylu nezakládá se snad výhradně na pevných neměnných formulích. Styl je též ve vývoji, který se stále posunuje v před jako doprovod života, je stejně nesen jen jednotlivými silnými individualitami, ale svým velkým, širokým rozsahem je projevem větší síly a většího okruhu všeobecnosti. Je to v dobách, kdy všechny podstatné složky života jsou jednotně usměrněny a tím získávají na síle a velikosti, jsou větším kladem a projevují se v umění společnými charakteristickými známkami, jež jmenujeme stylovými jednotkami.

Čím větší je umělec, tím větší míru všeobecnosti obsahuje; jeho dílo není tím neosobní, ale je projevem rozšířené a zesílené osobnosti. V okruhu stylovém projevuje se velká individualita hlavně kvalitou díla a pak svojí úlohou v posunování vývoje.

Individualnost a různost v 19. stol. tak často akcentovaná je jen ctností z nouze. Umělec neměl celkem kladný názor, jen passivně poddával se působení reality a opisoval více než vnitřně vyjadřoval (impressionismus).

Nynější názor vyplývá z chápání reální podstaty světa, nezastřené, absolutní, pramenící z vědeckého poznání, tedy názor ten je přiblížením se věcem tohoto světa jako nikdy dosud, a následkem toho když se uplatňuje v umění, blížíme se jaksi absolutní substanti všeho předváděného, ne ale se stanoviska jejich individualisace, ale z důvodů onoho názoru. Projevy pak tohoto budou nutně synthetické, neb směřují k jednotě jako každý silný názor, který vtiskuje všemu podstatu osobnosti (subjektu). Tak realita, veškeré dění a aktivnost není v objektech, ale v nás samých, v našem názoru.

V důsledku nastávajícího názoru bude nové umění nejlidštějším z umění všech dob.

*

Je v celku jen jedno nové umění, markantně odlišné od umění předcházejícího impressionismu a jeho dalších přechodů, a úlohou této stati bylo vyznačit aspoň povšechně jeho důvody a podněty změnou a povahou názoru, pak hlavně nejpriznačnější vlastnosti formové, zajímavící výtvarníka, neboť samu krásu umění a jeho obsah nelze vysvětlovat, interpretovat ani dokazovat. Všecky t. zv. — ismy od nedávné doby se vyskytující spadají do rámce a povahy tohoto nového umění. Proto by nebylo třeba se jimi zvláště zabývat, kdyby jim nebyl často důležitě připisován neobyčejný, speciální význam a vývojová směrodatnost.

Kubisté, čímž míněni ti, kteří si název ten sami přisvojují (Metzinger, Gleizes, Fauconnier atd.), jen nedostatečně chápou povahu nového umění. Název původně vznikl před obrazy Picassovými jako vyznačení hrnatého charakteru (kubé — krychle), ale je příznačno pro ty, kteří se tím názvem sami jmenují jako směr, že jsou materiálně hmotní a prostoroví a že v theoretických úvahách jejich akcentuje se ještě druhé slovo podobného znění „kubus“ (objem) jako prý velice příznačný pro novou snahu po uplatnění se prostoru. Tedy ať už

myslíme na ty, již užívají pro sebe toho jména jakožto označení směru, aneb na ty, kteří z toho odvozují též svoji hmotnost a materielnost (materiální jsou obojí), je zřejmo, že jsou to defekty a slabosti nového umění, z nichž je dělána ctnost odlišnosti směrové, právě tak jako s druhé strany se děje u futuristů. U těchto (míněny typicky futuristické malby) k defektu kubistů přistupuje ještě materiální pochopení aktivity nového umění.

Futuristé chtějí „styl pohybu“. Název pohyb je plané, nic nevystihující slovo zase jen ve smyslu materiálním užívané. Styl je výsledkem velkého názoru a názorem nemůže být snad pohyb, nýbrž ony velké záležitosti lidského ducha. Ve skutečnosti pak, v praxi, nejen že nevystihnou v díle dojem pohybu, ale ani ne pohyb objektu samého; to dovedl impressionismus, který vystihl mžikovým úhrnem let ptáka nebo běh koně, lépe než oni, kteří se domnívají, že podali silně „dynamický pohyb“, když naznačují běh koně opakováním jeho noh v mnohonásobných pozicích běhu. Dojem je mrtvá analýza, místo dojem pohybu suchý, výkladný popis změn poloh nohou v běhu. Je to naprosto neumělecké chápání ve způsobu popisném, který si ani žádné z umění starých, nám silně popisnými se jevících nikdy nedovolilo. Materielnost onoho chápání jeví se také v tom, že futuristé volí si téměř výhradně motivy s prudkým pohybem (běh koně, vzpoura, vlak atd.) a přece je rozumu jasno, že je-li již v novém nazírání potřeba akce, musí projev její vést hlouběji než jen v motivovém, ilustračním popisování, totiž ve formě samé, a touto je pak ne možno, ale nutno vyjádřit i zátiší „nature morte“, stejně akčně jako motiv, znázorňující prudký fyzický pohyb. Nesmyslnost a neuměleckost tohoto názoru dostoupila

dokonce tak daleko, že se žádá v theoretických úvahách (hledajících obdobu rychlosti moderních dopravních prostředků), aby dílo působilo též na diváka „bleskurychle“.

Jest zajímavé, že díla poněkud lepší kvality v oněch směrech byla vždy nápadnějším přiblížením dobrým dílům nového umění, Picassa a Braqua (bez ismu). Tím nebudiž řečeno, že nové umění je úzce jednostranné, naopak, má snad více možností, růzností než kterékoliv z minulých. Ale doposud všechny ty – ismy byly jen projevy méněcennosti umělecké. Proto je nutno především kritické požadování kvality, která obsahuje v sobě již předpoklad tvoření, ne-li nového, tedy aspoň odlišného osobního umění, není však zaručeno, že novost za každou cenu musí býti též uměním.



Kolos. Řezba ve dřevě.
Ostrovky sandwichské.

Max Jacob.

U H. Kahnweilera vyšly dvě knihy M. Jacoba: „Saint Matorel“ se čtyřmi lepty Picassovými a „Les oeuvres burlesques et mystiques de frère Matorel mort au couvent“, s četnými dřevoryty Derainovými.

Knihy „Les Oeuvres“ jest sbírkou veršů a drobných básnických pros a sleduje celý vývoj básníkův. Pozorujeme v nich určitý a velmi zajímavý pochod, který autor, jenž vede si jako pouhý vydavatel pozůstalosti Matorelovy, poznámkami pod čarou doprovází a ironisuje. Nejprve vznikají básně psané v národním stylu buď jako pouťová píseň nebo popěvek. Mají dětskou roztočilost a humor, který však není naivním, leč jest výsledkem raffinovanosti a ironie. Ale oč hlavně běží Jacobovi v těchto básních, jest využití melodické stránky slov, pro kterou často zapomíná na všecko ostatní a činí ze slova hudební nástroj, z něhož vyluzuje brzy celé zvonkové hry (báseň Pour les enfants) nebo skřípavé a drsné melodie. Takovou jest na př. básnička „Sur un air connu“:

Le matelot
mâte l'eau
et bat l'eau
au milieu des ballots
atd.*

Než čím dále tím více v pozdějších básních ustupuje tato záliba jen pro slovo. Ne že by zmizela docela, i nadále se tu a tam objevuje ve zvukových hříčkách, zvláště ve

* Zde jest podoba s některými verši Hertzovými. I u H. Hertze jest tato záliba pro slovní melodiku vkládána do jednoduchých dětsky povídacích veršů, jež nemají však této raffinovanosti.

veršovaných partiích. Ale přistupuje nyní vliv symbolistů, který způsobuje, že Jacob méně se stará o zvuk a více o obraz. Jacob stává se zahloubanější, až se změní v mystika. Myslí o nebi a ráji. Tato mystika není však absolutní, čistá, není přilnutím k nějakému metafysickému světu, kde by našel pro sebe vykoupení. Jest jenom rozesněním, ve kterém se básník dotýká věcí mimo svět, aniž jim zasvětil celý cit nebo celý intelekt. Připomíná Quincyovy opiové vidiny, skutečné vidiny, jež nemají se životem nic společného, jsou výtržky chvilkových nálad a mají krásu jen ve své paradoxnosti.

Kdežto v knize „Les Oeuvres“ jsou tato vidění nebo poloironisované extase obsahem lyriky, stávají se v „Saint Matorel“ obsahem románu. Tento román jest ve svém tvaru takřka svodem halucinací, tak jest všecek roztěkaný, plný přebíhání s místa na místo, neurčitostí a protichůdností. Zdá se, že v této anarchii se projevuje autorova vůle, přání zachytiti komplex životní neurčitosti a bezcíle; naproti tomu thema románu svědčí o snaze vykresliti duševní podstatu člověkovu, Matorelovu, ve stotožnění jeho materiálního života s mystickou extaticností. V celku však přes spoustu realistických detailů jest Matorel nevyslovený a mátožný, tu a tam problyskne jeho naivita a nic více, mystika, jež jest v „Les Oeuvres“ žhavou a barevnou vidinou, jest zde šedí a mechanismem a jednoduchost básní v románě mnohdy nahražuje jen myšlenková prázdnota.

Avšak v knize „Les Oeuvres“ a to v jejích básnických prosách objevuje se velmi silná

a velmi cenná vlastnost, která dává Jacobovi cenu skutečně básnickou a skutečného nového básníka. Jest to totiž dar bezprostřednosti. Vidíme z nich, jak Jacob ani nestylisuje, nerovná, neharmonisuje nějakými kulturními prostředky svoje vidění, ale jak je přímo vtěluje, realisuje. I tam, kde mluví již zcela význačnou formou, ovšem jednoduchou, prostičkou, není tato forma jemu nějakým prostředkem, ale výsledkem této realisace. Ve svých básních v prose neváže se Jacob na nic jiného, než na své celkové nazírání, na spojení své celé personality (se všemi jejími prvky tedy intelektuelními i citovými, ale všemi, celým úhrnem), s realitou, kterou chce uchopiti. Tato snaha po bezprostředním nazírání a bezprostředním zmocnění se věcí jest jednou z příznačných vlastností moderní poesie. Bezprostřední spojení básnického subjektu a reality daří se Jacobovi zhusta stejně jako jiným básníkům metaforou. Neboť poesie jest řeč obrazy, ne řeč slovy. Metafora na rozdíl od dřívějšku, kde byla dekorativní složkou nebo od metafor symbolistů, kde byla samostatným světem, v němž se všechno básnické tvoření vzdáleno reality pohybovalo, má u moderních básníků význam pojítka, určeného nenadálým, intuitivním prozřením předmětového světa básnickým podmětem. Proto také dnešní básníci smějí používatí jí jen velmi střídmě, proto má často i triviální zvuk, ale zároveň jest vždy fantastičtější a většího rozpietí, než bývala. Klade se důraz na její výrazovou sílu, na její schopnost konkrétního označování, před níž ustupuje do pozadí její vkusnost. A hlavní její význam vysvitne tam, kde dovede vyjádřiti nějaký s o u h r n, spojití rozptýlené představy ať stavů či dění, nebo zhmotniti neurčitá a sloučiti v jedno cítění plynoucí,

všade, kde bylo dříve sahati k popisu, vysvětlení a rozboru, a kde metafora má schopnosti stoupati vzhůru, k sjednocení.

Jedním z nejodvážnějších obrazů, leč nicméně, když jej uvažujeme ve vztahu k viděnému jevu nejkonkrétnějších, jest u Jacoba na př. tento:

Coin de Paradis.

Dva stromy v pravoúhlém koutě byly tak vysoké, že nebylo lze dohlédnouti jich konce. Jenom počátek větví bylo zříti na místě, kde se dělily. Byly jako špendlík všecky červené, zelené a černé. Mezi těmito dvěma stromy bylo nekonečno, lépe řečeno papírová běl, ztuhlá smetana nekonečnosti a tato nekonečnost mezi oběma stromy měla podobu plochého slona. A dole byli dva malí světci, malí jako tráva, hubení jako jediný záhyb, jeden v červení, druhý v modři, kteří měli aureoly a šli s tváří k bohu, se špinavým vousem a kadeřavým týlem.

Tento obraz má jistou banálnost, ale jest oprávněn svým konkrétním obsahem, omezením nekonečnosti na výsek nebe, viděného rozsochami stromů a svou zřetelností, tedy svou silou, stejně jako ona silná metafora Claudelova: Cítí se tak jasným jako veš mezi dvěma sklíčky. Jest zde obdoba s výraznými až k banálnosti lidovými metaforami. Také jest zajímavé, kterak Jacob tím, že proti sobě staví výrazy v určité formální sestavy — jest to již něco jiného než metafora — nutí nás hledati v nich jejich smysl, který vyvolávají svou poměrností. Tak se dostává slovům účinnosti, jež nespočívá v jejich hodnotě hmotné t. j. obsahové, ale v jejich hodnotě funkční, to jest teprve tam, kde se dostanou do vzájemných vztahů a účinkování na sebe. To, co je přivádí v tuto činnost, jest celkový tvar, forma, v níž jsou zasazeny. Příkladem takové slovní souvztažnosti, při níž teprve vybaví se smysl a účel jednotlivosti, jest malá a jednoduchá, nic-

méně přísně utvářená básnička z „Poèmes Persans“:

Za záclonou krve není-li sedmero lamp? Lampy vědění.

Za záclonou krve není-li sedm hlav starců? Starci smrti.

Za záclonou krve jest sedm bílých růží: růží věčné lásky.

Poměr, jakého se dostává zde třem obrazům, položeným v naprostě symetrickou síť, jest neurčitý pro nevystižitelné vztahy mezi nimi, ale kouzelný, rozechvívající a jášající na konec.

Frant. Langer.

Berlínské výstavy.

S e c e s s e. Volba Paula Cassirera presidentem Secesse vyvolala svého času mohutnou ozvěnu ve veřejnosti.* Příčinou toho bylo novum v povolání neumělce k předsednickému stolci spolku umělců. A lze se diviti, že výsledkem této nové organisace byl i nový, nezvyklý úkaz? Osobnost aktivnosti Cassirerovy nikdy nezastře svou podstatu a Cassirer také zamířil s krásnou a užitečnou bezohledností k přetvoření starého útvaru. Tento přerod potřebuje Secesse stejně jako každý umělecký spolek, který nechce strnouti na své známce. V pravé chvíli musí přijíti vždy zjev, který pokud možno objektivně obrodí spolek, vyloučí staré špatné samozřejmosti a otevře dveře umění novému.

Cassirer jednal dosti diplomaticky, když prvním vystoupením náhle a najednou nestřetl se s umělci i obecenstvem. Odvážil se toho jen oproti jednomu z obou těchto činitelů tím, že pokud možno nejšíře odmítl průměrné talenty a živly umělecky odvislé a dosáhl i odvržení tohoto ballastu výstavní

komisí. (Zamítnutí spojili se pak a vystavují samostatně vedle Secesse.)

Jedinečný charakter Secesse nabyl tentokrát vyššího stupně výrazu, jelikož uspořádány oddělené výstavky vlastních sloupů Secesse: Liebermanna, Slevogta, Trübnera, Corinthy a Leibla. Tyto oficiální mistři, kteří nejsou dnes již středem zájmu, podepřel Cassirer vedoucími hvězdami francouzského impressionismu, na př. Renoirem (9 obrazů), Bonnardem, Toulouse-Lautre-cem. K tomuto výstavnímu základu pak připojil velmi opatrně, někdy až úzkostlivě novější zjevy umělecké. Mateřskou podstatu této nové generace představuje pět hlavních prací Cézaneových a řada nádherných obrazů Goghových. V této spojitosti jsou velmi poučnými i některá díla Seuratova, Goghova učitele, zvláště obraz „Chahut“* v letech devadesátých malovaný. Pochopíme zde, že Seurat mohl býti učitelem dvou heterogenních zjevů: Gogha a Van de Veldea. V tomto jeho obraze spatřujeme přes vnější diferenciaci barevných odstínů mohutné úsilí po sjednocení linie a po návratu k lokální barvě. Van Gogh přivedl tyto náběhy k dokonalé synthese formy a barvy, ale Van de Velde získal z nich jen strnulý prvek svého umělecko-průmyslového směru.

Z moderních Francouzů uveden byl H. Matisse a zvláštní zřetel věnován jeho rozsáhlé malbě „Tanec“. Dílo toto, v němž vězí mnoho abstrakce, jest jen novým článkem v celém řetěze pokusů a zkušeností. Ale zdá se, že chybí mu přece svižný ráz a že přes „pohyb o sobě“, jež představuje, zůstává arabeskou. Abstrakce jest tu vystupňována až v prázdnotu. Figury působí jako silhouetty na ploše mohutně barevné ale chudé.

Před takovými pracemi, jež představují

* Viz též Uměl. Měsíčník II. 2. Kronika.

* Uměl. Měsíčník I. 10.

dokonalost svého druhu, pochopíme, proč umění Picassovo navázati musilo na druhém pólu. (Picasso není tentokrát zde zastoupen, ale pro výstavu podzimní získán obsáhlý soubor jeho tvorby.) Obrazy Derainovy zřetelně ukazují stupně francouzského umění, kde usiluje se dospěti cestou konstrukce od čisté barevné abstrakce k synthese. Také na některých obrazech Vlaminckových zjišťujeme tuto tendenci, ale díla Othona Friesza, Van Donghena, Manguina předvádějí pouze zajímavou rozmanitost předposlední fáse francouzského umění. Poslední výsledky jejich úsilí nejsou zde zastoupeny, jakož vůbec Cassirer, jako spiritus rector této výstavy a dobrý diplomat, nechtěl najednou překvapiti také obecnstvo.

Tím výše musíme ceniti námahu, kterou se mu podařilo otevřiti výstavu mladému německému umění. Práce tato byla jistě velmi nesnadná. M. Pechsteina nelze dobře do této skupiny zařaditi, protože byl již členem Secesse a má proto právo na účast ve výstavě. Zároveň jest osobností, jež nebrání se ústupkům a kompromisům a jest proto dnes v Berlíně nejvíce znám a nejvíce kupován. Obecnstvo i kritika přiznává se k němu ochotně a hlasitě, jelikož lze tak získati legitimaci pokrokovosti. V podstatě jest Pechstein moderní v tom, že zná všechny problémy naší doby. Naznačuje je ve svých obrazech, aniž by jich řešil. V jeho dílech jest z každého problému právě tolik, kolik stačí na moderní zdání obrazu, ale tak, aby zůstal líbivým pro široké publikum. Zachovává starou perspektivu a modelaci, takže celek působí skutečně prostorově a dosahuje prostorových představ. Zároveň však konstruuje, posunuje podřadné plochy proti sobě, dělí je v trojúhelníky, ale jednotu zobrazeného předmětu zachovává nedo-

tknutou. Jeho kolorit přináší apartní, někdy i nové sestavy v odlišení jdoucím až do malichernosti a v provedení tak krajně vystupňovaném, že jeho obrazy možno pozorovati na „čichovou vzdálenost“.

Činem lze nazvati, že brána výstavy byla otevřena také uměleckému spolku Brücke, jenž zastoupen jest na výstavě všemi svými členy. Heckel, Kirchner, Müller a Schmidt — Rottluf vystavují zde své práce, o jichž kvalitě nereferuji, protože čtenářům „Měsíčníku“ jsou známy z výstavy skupiny. Převládají zde věci s jasnou stránkou poctivého umění zažitků. Jestliže tato skupina bude čteněji zastoupena na podzimní výstavě, bude možno blíže sledovati individuální ráz jednotlivců.

Jest však bezpečno, že vstup této družiny do výstavy Secesse, jakož i exposice děl Kokoschky, H. Hubera (Curych), H. Purmanna, Segala, neznamená sice vítězství zúčastněných umělců, ale zajišťuje spíše záchranu Secessi a volnou atmosféru pro další možnosti. Kam až tyto sahají, bude možno posouditi až na výstavě podzimní, kdy měřítko poroty nebude prý tak mírné jako tentokrát.

Der Sturm. Výstava spolku „Moderne Bund“, jehož členové většinou jsou svým sídlem Švýcaři: Arp, Helbig, Huber, Paul Klee, Lüthy, Pfister. Nepozorujeme na nich jejich horskou domovinu. Jsou mezinárodní, takže by mohli bytovati na Mont Parnassu. Mnozí z nich snaží se navázati na Paříž a někteří dokonce ji i našli. Každý z nich snaží se také zpracovati nové myšlenky vlastním způsobem. Rozpoznáváme v nich mnoho skrytého impressionismu nebo stylismu, od nichž snaží se však osvoboditi.

V saloně Gurlittově vystaveno jest na několik neděl osm obrazů Matissových,



III. Výstava Skupiny v Obecním domě.
Z oddělení francouzského umění.

krajiny, postavy i zátiší pod jižním nebem. Podstatným prvkem, k němuž obrací Matisse celý soubor svého úsilí a zkušenosti, jest silná a čistá barva. Jest neuvěřitelně, jakými jednoduchými prostředky podařilo se mu rozvinouti veškeru nádheru jihu. Nepodává duši krajiny, věcí a lidí, pouze jejich vnějšek, ale tak mistrně a pregnantně, že chceme vysloviti již slovo „virtuosita“, jež vyjadřuje již zároveň určitý chlad a vypočítavost. Obrazy určeny jsou konečně pro hudební sál, takže jest ospravedlněn jejich ryze dekorativní ráz.

Viktor Wallerstein, Berlín.

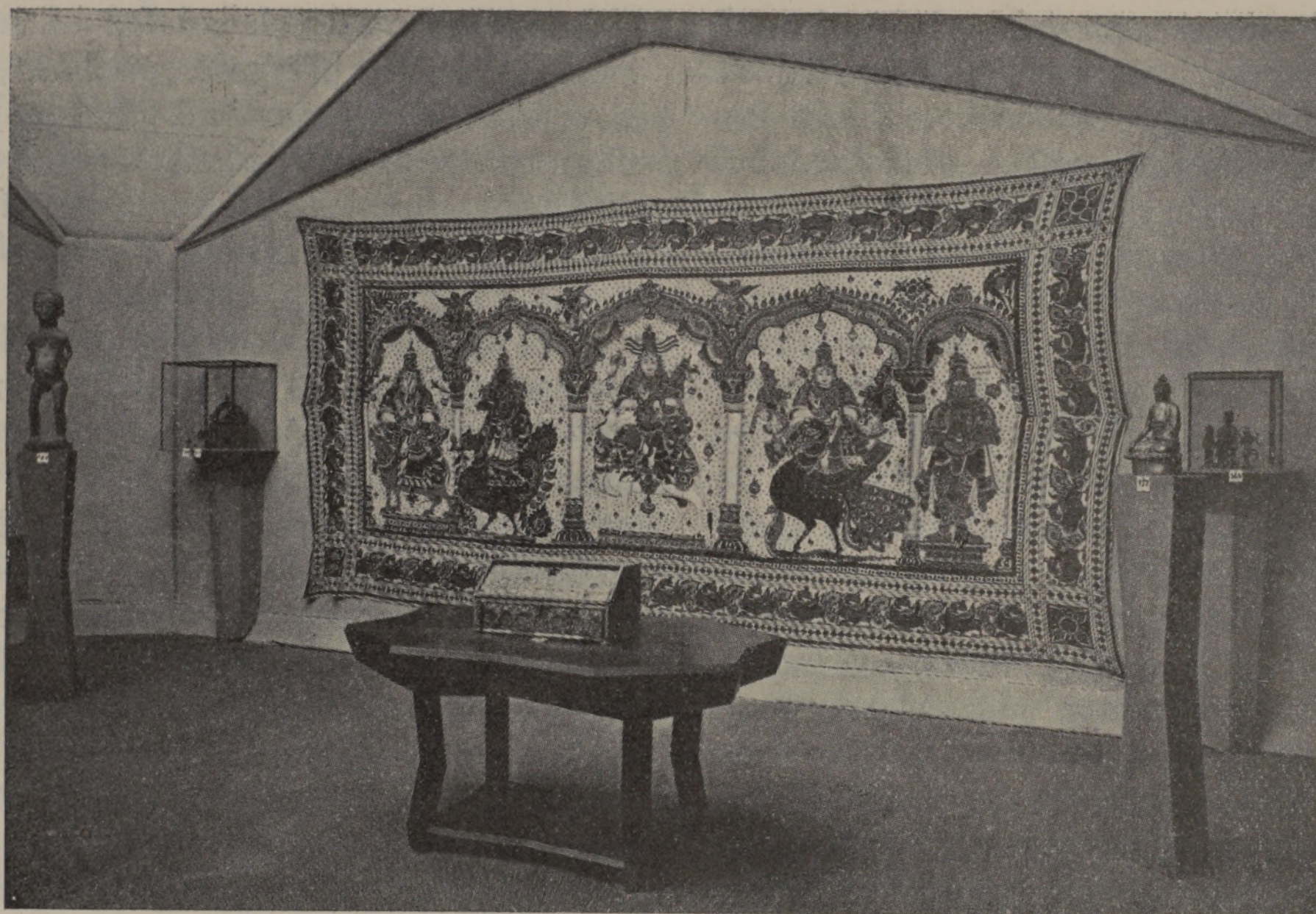
K. Coellen: Nové malířství.

(Dokončení.)

Čistý lyrism, k němuž Matisse dospěl přes Gauguina, je prvním a nejbezprostřednějším způsobem nazírání, který navazuje na přírodu mohl splniti nové snažení po zduchovnění: duchovní podstata věcí musila zde být odhalena ve svém stavu jevícím se na

věcech a v hodnotě toho stavu, t. j. jako citová oblast, jíž věci jsou nesený. Modernímu člověku nutně vše připadalo jako mimolidská, objektivní oblast mysli, která rozmanitostí věcí získává rozmanitost své hodnoty; v malířství, ve vytváření vnějšího prostoru, byla ona oblast nejdříve umělecky odkryta. Leč byla pouze povrchovým zjevením duchovního světa, kdežto romantik je puze až k základům. Chce víc než odůvodnit pouhý stav, chce, jako usiloval van Gogh po původu sil, projevit zákon, původní zákon tohoto duchovního, jeho vnitřní podstatu; chce zdůvodniti a uzpůsobiti živoucí aktivitu, v níž se ona citová oblast rodí.

Z této umělecké vůle, která přirozeně působí jen jako zvláštní způsob nazírání, povstává dílo Pabla Picassa. A povstává v podivuhodné důslednosti jako forma, která byla nazvána kubismus. Nikde v tomto celém vývoji malířského stylu nejeví se tak jasně jako u Picassa, že práce a dobytí je



III. Výstava Skupiny v Obecním domě:
Oddělení exotického umění.

vlastní funkcí romantického, v protivě ke klasickému vytváření získaného bohatství.

Ona snaha po živoucí aktivitě zákona, v níž rodí se duchovní sfera jevů, mohla se vyplnit malíři jen jako utváření co nejprostší, to jest všeobecně-duchové prostorové představy. Poskytly-li Matissovi barvy prostředek k vyjádření prostého citu, byl Picasso odkázán na pouhý prostor a jeho rozdělení. Jeť to prostor, z něhož vyrůstají barvy, projadřující citové stavy; v prostorovém tvoření jako takovém jeví se zákon původu hmoty. Předsevzal-li Van Gogh dle těchto poměrů dynamické zatomování barevného prostoru, byl Picasso oproti tomu nucen proniknouti k čistému prostorovému názoru jeho lidsky-duševní funkci.

Zákon prostého prostorového názoru v tomto smyslu je však geometrické tvoření jakožto takové, a proto geometrické dělení obrazového prostoru stalo se základním postupem v novém malování.

Ovšem že je v něm pouze abstraktní moment postupu. Vlastní jeho umělecký smysl a jeho vztah k stylovému úkolu jsou dány teprve tím, že se na okamžik spojí s ostatními požadavky stylu. Tyto jsou již ve vývoji nastíněny. Významný požadavek jest též jako u plošné malby, t. j. individuální význam předmětu dlužno tak pozvednout, aby z jeho obyčejných tvarů nepovstala pro obraz perspektivní, trojdimensiální prostorová představa; obraz má být spíše plocha, „obraz“ v pravém slova smyslu. Jinak má

předmět zůstat materiálem tvoření, a obzvlášť živoucí výraz lidských forem má tak se přelít do celku, aby jevil se v něm utajen a ukryt jako ve vyšším, objektivním životě. Dle těchto požadavků má se provést onen prvý požadavek, prosté aktivity prostoru. To vede nejprve k úplnému rozdělení lidských a vůbec předmětných tvarů v geometrické figury, kladené těsně vedle sebe. To vede však dále k jistému přetvoření plošné malby, které neporušuje její vlastní, původní určení, ale přivádí je k plnému, logicky žádanému projádření. Prostor jako zákonitá aktivita, vytvářející předměty, není plocha jako táž, ale tělesný, trojrozměrný prostor; teprve jeho vyplněním povstává předmět. Požadavek plošné malby musí se tudíž redukovat na to, že tento trojrozměrný prostor nepovstává již co obyčejný zážitek a starým uměleckým způsobem individuální perspektivou, ale získává se jiným způsobem: stělesněním oněch geometrických figur, jimiž je celek obrazu organizován. Geometrické obrazce musí se státi jehlanci a krychlemi, a jimi musí se nyní vytvořit plocha obrazu, která až do jisté míry ukazuje přece třetí rozměr.

Jest to snaha po mystické visi, která romantika Picassa vede krok za krokem od starého způsobu malování až k ryzímu vyjádření onoho principu: vede od „Chudých u moře“ přes „Herce“, v němž duševní obsah konečně stává se nezáživný nepříjemnou frází, až ke gouachovým hlavám a konečně k posledním visionářským možnostem, které poskytují již jen pouhou prostorovou aktivitu.

Obrazy Picassovy jsou nesporně krajní možnost; ale nejsou v rozporu v podstatě s všeobecným zákonem uměleckého tvoření. Předmět ve své obyčejné podobě je

pro umělce jen materiálem. Říká-li se obyčejně, že umělec předmět „přetváří“, je to jen v jistém smyslu správné. Předmět je pro něho jen předpoklad zážitku, oproti tomu umělecký proces je úplně nové tvoření umělecké formy, v němž zážitek předmětu se ztrácí a mizí.

Vydat posudek o umělecké ceně díla Picassova mi nenáleží, poněvadž znám jen málo obrazů této výstavy.* Ale u tohoto malíře běží hlavně o dějinně stylový výkon a ten je nadmíru významný; dalť úplně nový prostředek formy, aby mohlo se dosíci příslušné tělesnosti obrazového prostoru stylových požadavků stanovených dobou; nahradil mechanicky podmíněnou prostorovou perspektivu dynamicky-duchovým zákonem prostorového vytváření obrazu.

Přel. Jiří Foustka.

Obchod uměním.

Julius Meyer-Graefe, který byl v době impressionismu z nejosvícenějších kritických duchů, získal si právě v kampani o uznání impressionismu v Německu bezprostředním stykem velikých zkušeností a rozhledu v poměrech uměleckého obchodu, takže dnes je snad nejlepším znalcem, ba jakýmsi nejlepším politikem v tomto oboru. Do lednového čísla „Kunst und Künstler“ napsal článek (Handel und Händler), bystře uvažující povahu a okolnosti uměleckého trhu pařížského a zejména jeho zpětné dobré vlivy, jež na umění vykonává. Meyer-Gräfe aplikuje tyto svoje zkušenosti z Paříže na poměry říšsko-německé a adresuje je přímo k nim jako výzvu. Naše poměry jsou ještě opozděnější; proto mají závěry Meyer-Grä-

* Míneňská kolínská výstava Sonderbundu 1912.

feovy i pro nás jistou zajímavost. Uvádíme z nich výňatkem:

Pařížskému trhu pomáhá veliká pohyblivost majetku. Pařížští sběratelé i nejctěnější, prodávají, je-li jim nabídnut patřičný obnos. Ne všichni, rozumějte dobře. Henri Ronart neprodal nic za jakýkoli obnos, ač by byl dostal skoro za každý svůj obraz stonásobnou kupní cenu. Tací sběratelé jsou dnes denně řidší, a ještě řidší fanatikové, kteří zmírají hladem, aby podrželi své obrazy. Toť politování hodné, ale jinak nic, co by nás zaráželo. Zřídka padne sběratel hned na počátku na pravou věc. Mnohý začíná Meissonierem a končí Delacroixem. Mnohé impressionistické sbírky povstaly z výtěžku umělecky bezcenných věcí. Oproti tomu hraje samozřejmě spekulace velmi značnou úlohu. Faure kupoval jen v té naději, že jednoho dne dostane za své obrazy více, a rozhodně z marnivosti. Obě tyto tendence nalazáme velmi často pospolu. Druhdy však se smysl pro spekulaci druží s radostí z krásna, a takováto rozumová manželství nejsou rozhodně vždy nešťastna. Známý mi Pařížan, který si v cizině vydělal mnoho peněz, vrátil se do Paříže a hledal pro část svého kapitálu výnosné uložení. Radili mu hypoteky na domech, bursovní papíry atd.; konečně poradil mu někdo, aby kupoval moderní obrazy. Člověk ten se před tím nikdy vážně uměním nezabýval. Ovšem že ve Francii umění není ani dobře ošacenému průměrnému člověku cizí. Tak tomu bylo s mým známým. Jal se chodit do hotelu Drouot, potloukal se po rue Lafitte, otvíral uši a učil se dívat. Konečně jal se kupovat a to Renoiry z poslední doby, hodnotu to, která před šesti lety nebyla takřka odkryta, a byla levná, poněvadž byla doceněna jen velmi málo znalci. Dnes má sbírku

jedinou svého druhu, zmnožil v šesti letech svůj kapitál a miluje věci, na něž se díval dříve jen očima kupce. Je velmi kruté pro německé city, uznávat takovýto střízlivý poměr k umění a nechci jej nikterak stavět co ideál. Ale poměr ten je vždy lepší než poměr žádný, nebo setkaný jen z modravé mlhy. V podstatě tito chladní lidé, kteří ceníce dílo, které kupují, dávají též promluvit otázce, jak se jejich peníze zúročí, činí neuvědoměle víc pro propagandu umění než slepí přecitlivělci, kteří se spoléhají jen na reakci svých nevyvinutých instinktů, nebo dokonce příliš platoničtí milovníci, kteří se mnoho o umění napovídají, aniž by cítili potřebu dostat se do osobních vztahů s uměleckými díly.

K tomu se druží intenzivnost pařížského trhu. Trh ten získává centralisací Francie. V hotelu Drouot odbývají se denně dražby, s výminkou právě jen prázdnin, které trvají asi šest týdnů. Od října pak do července obyčejně tři až čtyři denně, a v nejživější saisoně dochází každého třetího nebo druhého dne k velkému prodeji vynikajících děl. Současně odbývají se velké dražby u Georgesa Petita, a nyní právě Manzi zařídil jeden salon pro „fashionable“ prodeje. První bude v prosinci, a to prodej sbírky zemřelého Henri Ronarta. Roční obrát uměleckých děl na pařížských dražbách a u pařížských obchodníků přesahuje prý půl miliardy. Co je pod rukou prodáno od amateurů, nelze ocenit, a méně ještě nesmírný počet umělecko-průmyslových předmětů. V mnohých ulicích je v každém třetím domě obchod starožitnostmi. Je málokterý průmysl ve Francii, který by dosáhl číslice obrátu pařížského obchodu uměleckými díly, počítáme-li v to vše, co se jmenuje „artistique“.

Přel. Jiří Foustka.

K příležitosti premiery „Psanců“.

(Sehrána „Divadlem Umění“ v Int. div. 4. května 1913.)

Je zvláštní, jak divadlo (a umění vůbec) je málo — ač mnoho se ho konsumuje — opravdovým, citovým a žitým zážitkem. Bylo to patrné na opožděné premiéře Psanců, jak se jí nepodařilo pohnouti vybraným hledištěm víc, než se podaří kterékoli jiné importní veselohře (bylo pozorovat touž duchaplnost, připravující a lapající úsudky a paroly pro meziaktí). Psanci nejsou nečasovým a vzdáleným thematem, ale dvojnásob domácím: jednak tím, že co do tematiky se v nich dobře hraje ještě nedávná minulost, jednak že i sama forma a duch Psanců jako díla je, ne-li událostí, tedy epizodou naší literatury. Připamatovává se nám obsah, situace a činnost tehdejšího duchového života před 15 lety a vidíme nyní ze vzdálenosti, jak si doba dílo básnické a dramatické představovala. Námět, doba, jak se v osobách Psanců a v tom, jak tyto myslí, cítí a jednají, jeví, poutá nás snad více než dílo, a to proto, že byla to doba rozechvěná, jež se třela, zmítala (nelze říci: vřela) a jak by to nezajímalo, cítíme-li, jak naše doba, opsavši vývojovou vlnu a usadivši zatím klidně jisté nové a tenké vrstvy kulturní, jest opět na straně varu? Tehdy, v době Psanců, část naší mládeže a celá část generace literární a umělecké (literární moderna, secesse), žila, viděla a tvořila duchem, jež mají osoby Psanců. Byla to zvláštní doba, a zdá-li se nám býti nyní zvláštní, víme (srovnáme-li ji s jinými dobami umělecky živými), že byl to vpád laického živlu do umění. Nikoli jen proto, že vnesly se do umění, do literatury, na jeviště a do obrazů otázky, jež laikové chtěli mít zodpověděny: jako revise boha, uvolnění individua, po-

znání pohlaví atd., ale proto, že vše počínání si v umění bylo laické, neznalé toho, co je umění. Nelze totiž dost zdůraznit, jak umění jest cosi nelaického, ba netřeba se ani bát slova, že umění jest cosi „odbornického“, totiž chceme-li „odbornictvím“ říci, že umění jest zvláštní, neobecnou činností a že vzniká jen za určitých podmínek, že jeho růst má svoje důvody a že vyžaduje si oddanosti, obětování a intensity sil; kdežto tehdejší laik (a laiky byli tehdy právě svým totožným počínáním i umělci), vniknův do umění s jakousi sociální legitimací, nechtěl znát a neviděl tuto zvláštní povahu umění, že umění roste jako přebytek života, že je něčím zvýšeným, ale chtěl umění zcela pro sebe, myslel, že je na dosah ruky a že vše je možno, zcela lehké, a že nic před ním nebylo dobré. Jestli jindy věřilo se, že tragédie je údělem vysokých životů a je stvořitelná (jako umění) jen vysokým přehledem, tehdy každý osmnáctiletý chtěl mít a žít svoji tragedii a každý chtěl být zlomen velikým způsobem. (To lze vidět i z Psanců.) Celá doba byla ovšem velmi horoucná a opojená, ženoucí se a to je, co dobu Psanců odlišuje od dob nemohoucích a ztrnulých; ale tím se ještě nerovná dobám intenzivně žijícím, dobám aktivním, plodným a rodícím. Pak: umění je něco, co vzniká jaksi tiše, uskutečňuje se vnitřní intenzitou člověka, nikoli za úkazů povyku a rychlosti: lidový umělec, černoč řezbář nebo kterýkoli ze současných velkých umělců (mimo proud) tvoří-li, jeví se to tak, že dává myšlenky, sděluje, klade je; neprovází to však nároky a bouřením.

A tu jsme u charakteru moderny a secesse; tvoření u nich bylo opakem vši soukromosti, tvoření bylo proudem honosícím se také, že kácí a ničí staré hodnoty. Umění však nespočívá v proudu, ale na je-

dincích, individualitách a hodnotách; mezitím co secese a moderna opájela se sebe-ceněním, nesla sebou bezcennosti a zbožňovala nehodnoty (Klimt, Segantini), jež s ní také padly, rostla mezitím skutečná díla a nové hodnoty, jež cítění světa opravdu posunuly a byly výrazem pro měnící se cit jen v několika individualitách; anebo vznikly z vysokých námětů a myšlenek, jež moderna přinesla, hodnoty široce, sociálně dobré (ale jak — dle ní — jak šosácké!): bezvýznamní, ženská emancipace, umělecká výchova atd. Také vidíme jiný poměr té doby k názoru, jenž dnes víme, že je podkladem umění: byla to doba mnoha názorů, názory rozvrácená a trpící, ale nemající, nezískavší svůj názor. To jsou paralely a rozdíly, jež při Psancích se vybavují.

Hilbertovi Psanci mají zásluhu, že nám dobu a charakter její zachovali; jsou a budou proto velmi historickým dílem. Rozechvění, které bylo v době a je v nich jako v díle, je něco, co může právě zase naši dobu zajímat. Jinak ale Psanci jsou dílem takové kvality, jak si ji doba představovala, když myslila, že vše, co se napíše, je literatura a divadlo.

Pavel Janák.

Události.

Eduard Vojan slavil v minulém měsíci 25letí své činnosti u Národního divadla. Každé z postav, které za tuto dobu vytvořil, dovedl dodatí plné životní atmosféry, podat ji trojdimensionálně na rozdíl od velké většiny herců, kteří se spokojují vykreslením reliefu a jen charakterisací nebo náznakem. Dále pro každou postavu našel své subjektivní pojetí, vyčerpával z ní její tragickou podstatu, pozdvihl do úrovně tragického dění a stvořil tak přímo klassické, ideální

typy tragických bytostí. Po technické stránce jest a bude vždy příkladem tím, jak umírněnými prostředky dovedl dojít mohutných účinků. Vše jest u Vojana promyšleně a účelně uspořádáno: Vymezený počet gest, dokonale upravené masky, hlasové tony schopné všech škál a odstínů, držení těla. Stejně dokonalá jest jeho dikce, čeština bezvadně mluvená — nikdo by nevěřil, jak ta jest vzácná na našich scénách — a stejná jest Vojanova schopnost vytěžit z ní všechno, co jest v ní rytmického a melodického.

★

Knihovna dobrých autorů vydala v květnu stý svazek. Jest to jistě úctyhodná práce již proto, že jsou voleny k překládání knihy literární ceny, ba někdy knihy opravdu ceny velmi vzácné. Jazyková stránka překladů není zanedbávána, jak tomu bývá u překladů řemeslně vyráběných. Práce, která jest touto knihovnou vykonávána, měla by býti pobídkou k další činnosti: Málo kdy sáhne se ku překládání děl starších než z devatenáctého století. Tedy zde by bylo jedno pole činnosti. Za druhé: Nápadně mizí u nás pokusy o překlady knih veršů. A přece, jak dle několika náhodných ukázek v různých časopisech lze souditi, dobrých překladatelů by nescházelo.

★

Futuristi znenáhla se mění. Dříve ve společenství s Marinettim, který s nimi pracoval jejich programy a manifesty jeví se hřmotivými ale prázdnými a nepodali při tom jediného dobrého dokumentu ve svých dílech, který by dokazoval, že jejich mluvení o „stylu pohybu“ a pod. jest něčím více než frásí. Upozornili jsme na tuto méněcennost jejich stejně jako na méněcennost ještě jiných „směrů“ výtvarnických a souhrn těchto názorů podal dr. Kramář ve svém

článku. U Futuristů dává nám již dnešní skutečnost za pravdu. V časopise Lacerba, který vydávají mladí umělci Soffici, Papini, Tavolato etc. ve Florencii, svou tradicí nejvíce uměleckém městě Italie, obracejí se proti způsobu, jakým jedná a myslí Marinetti a jeho soudruhové, hledají nyní oprávněnost pro moderní umění (třebas by podrželi název Futurismus) v hlubší podstatě, snaží se korigovati nesprávnost dřívějších hesel, která u Futuristů chtěla míti absolutní platnost a pod. Dnes ještě staví se verbálně proti Picassovi, ale vším smyslem svých nových poznatků se jemu blíží. Zároveň z přátel Marinettiho sbližují se s nimi ti, kteří jsou nejtalentovanější z bývalých futuristických výtvarníků Carrà a Boccioni. Tak můžeme směle vyčkati času, který znenáhla i na jiných stranách potvrdí naše mínění, jako se to děje již v tomto případě.

★

Redakce „Der Sturm“ v Berlíně pořádá letos „I. Německý Podzimní Salon“ v Berlíně (Potsdamerstrasse 75) a to od 20. září do 30. listopadu. Salon má shromáždit nové umění nejen německé, ale i cizí, a má jako svobodomyšlný podnik čelit rovněž letos pořádanému podzimnímu salonu staré Secesse, do kterého bude přizváno a připuštěno nové umění — až po

jistou mez. V kronice tohoto čísla přinášíme o tom obšírnější zprávu.

★

III. Výstava Skupiny V. U. v Obecním Domě (květen-červen). Jádrem výstavy jsou díla tří velikých osobností nového francouzského umění: Picassa, Braqua a Deraina; jejich soubor obsahuje celkem 37 čísel a v takové bohatosti mohly se jimi vykázati teprve dvě výstavy v Evropě (v Kolíně n. R. a v Mnichově). Braque a Picasso zastoupeni jsou pracemi zvláště ze své zralé periody a z poslední doby; díla pocházejí vesměs z galerie Kahnweilerovy v Paříži a ze sbírky dra Vincence Kramáře na Smíchově. Z mladých prací Picassových podařilo se získati 3 z majetku Schmidt-Dietzelova (Neuer Kunstsalon) v Mnichově. Juan Gris, krajan Picassův, je zastoupen 2 oleji, Ardengo Soffici 4 grafikami. Výstava sestavena byla s tendencí ukázati a položití důraz na kvalitu v novém umění; v připojených odděleních starého, lidového a exotického umění chce naznačiti, jak cítění v novém umění snaží se o bezprostřednost a přímost výrazu, jež je lěmto starým uměním vlastní. Malované látky a plastiky exotické pocházejí z majetku posl. V. Klofáče, E. L. Kirchnera z Berlína, továrníka F. Melichara, prof. A. Mikše, malíře O. Nejedlého, inž. Hněvkovského a MUDra F. Wachsmanna.

Z Á B A V N Í P O D N I K

„M O N T M A R T R E“

PRAHA I., ŘETĚZOVÁ ULICE.

ZAČÁTEK V 10 HOD.

VSTUP JEST VOLNÝ.

FILIP KAUFMANN

TOVÁRNÍ SKLAD

KOBERCŮ, ZÁCLON, LÁTEK NÁBYTKOVÝCH, CVILINKŮ NA ŽÍNĚNKY, VEŠKÉ-
RÝCH PŘEDMĚTŮ A POTŘEB PRO ČALOUNÍKY A TOVÁRNÝ NÁBYTKU

PRAHA II., JINDŘIŠSKÁ 3, PALÁC GENERALI TELEFON 2565

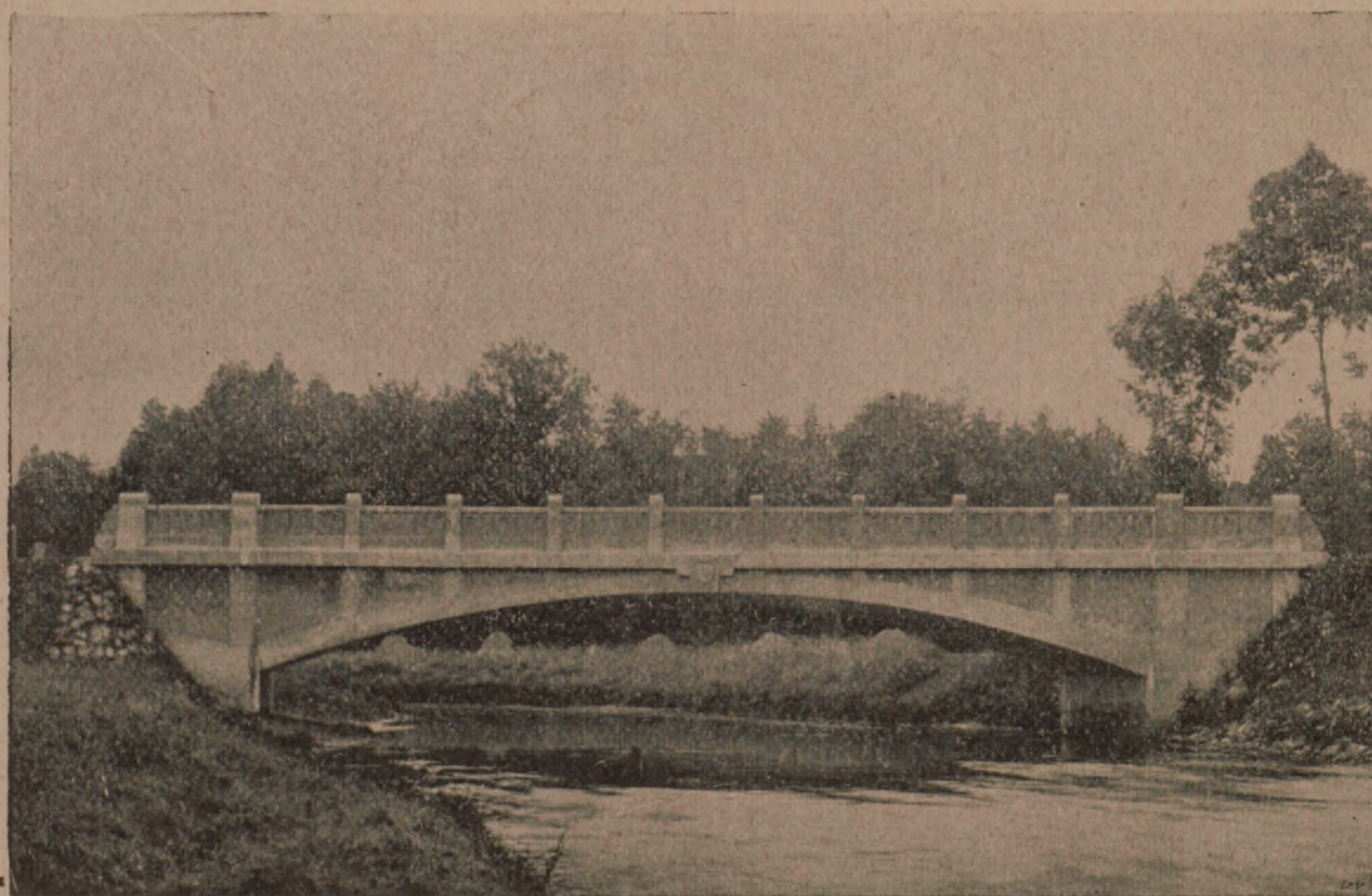
HRŮZA A ROSENBERG

PRAHA

TELEFON 1732

OLOMOUC

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



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

STREJC PRAHA RÝSO- VADLA

Stavební a nábytkové
truhlářství, strojní vý-
roba dveří a oken

VÁCLAV
HANUŠ

PRAHA II., Marian-
ská ul. č. 4 proti »Ná-
rodním Listům«

nabízí práce všeho druhu
do oboru toho spadající ve
vkusném, důkladném a lev-
ném provedení.

Práce
malířské
provádí
FRANTIŠEK
ZATOČIL,

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

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

Veselý koutek III. Umělecký profil Otokara Štáfla.

„Český Sběratel“ (poslední číslo 6, 7, 8) přinesl řadu prací Otokara Štáfla, v nichž tento — díky svým schopnostem — dostihuje (ku podivu!) charakteru nejrozumnějších malířů, jako: Brunnera, Bendy, Klemma, Koblihy, Konůpka, Švabinského. Uvádíme z těchto náhodných podobností tyto:



O. Štáfl (1913).



V. H. Brunner (1909).



O. Štáfl.



Jaroslav Benda (1906).



O. Štáfl.



F. Kobliha.

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 kmluvení 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.

F. Šajna

závod

lakýrnický a
malířství písma

Praha II.

č. 1172

„Český Sběratel“ připojil pak k tomu tyto pravé úsudky Dr. Jana Reichmanna (citujeme):

„Umělecký profil Otokara Štáfle vykazuje dnes rysy již ostře a výrazně vyhraněné. Vývojové hodnoty jeho díla jsou jasně zřetelné . . . Otokar Štáfl jest v pravé podstatě ingenium malířské . . . Není možno nevidět, že Otokaru Štáflovi náleží značný podíl na vyproštění knihy ze jha tovární ledabylosti . . . Nebudiž tím řečeno, že Otokar Štáfl jest v tomto ohledu jediný: vedle něho V. H. Brunner, Josef Váchal, František Kobliha, Zdenka Braunerová i František Kysela stejně se přičinili o vymanění knihy z područí ploché uniformity, slovem: o její zindividualisování. A bylo by jen spravedlivo, aby tato falanx vylučovala ze svého středu ducha, jenž se vším zápalem umělce vědomého svých cílův usiluje o tuto individualisaci knihy? . . . Otokar Štáfl je pilný a svědomitý pracovník . . . Kdož by mu zazlíval, že někdy jeho záměry ztroskotají . . . **Neboť jen svatým bojem, dle slov Hebbelových, sílí a mohutní umělecká osobnost.** A uměleckou personalitou jistě Otokar Štáfl jest.“

Založeno 1865.

O t a k a r
S k ř i v a n,

továrna
na parkety

Praha
Král. Vinohrady.

Středisko umělců KAVÁRNA „ORIENT“ Praha I., Celetná
Večer koncert Orientálská vinárna Zvláštní herny

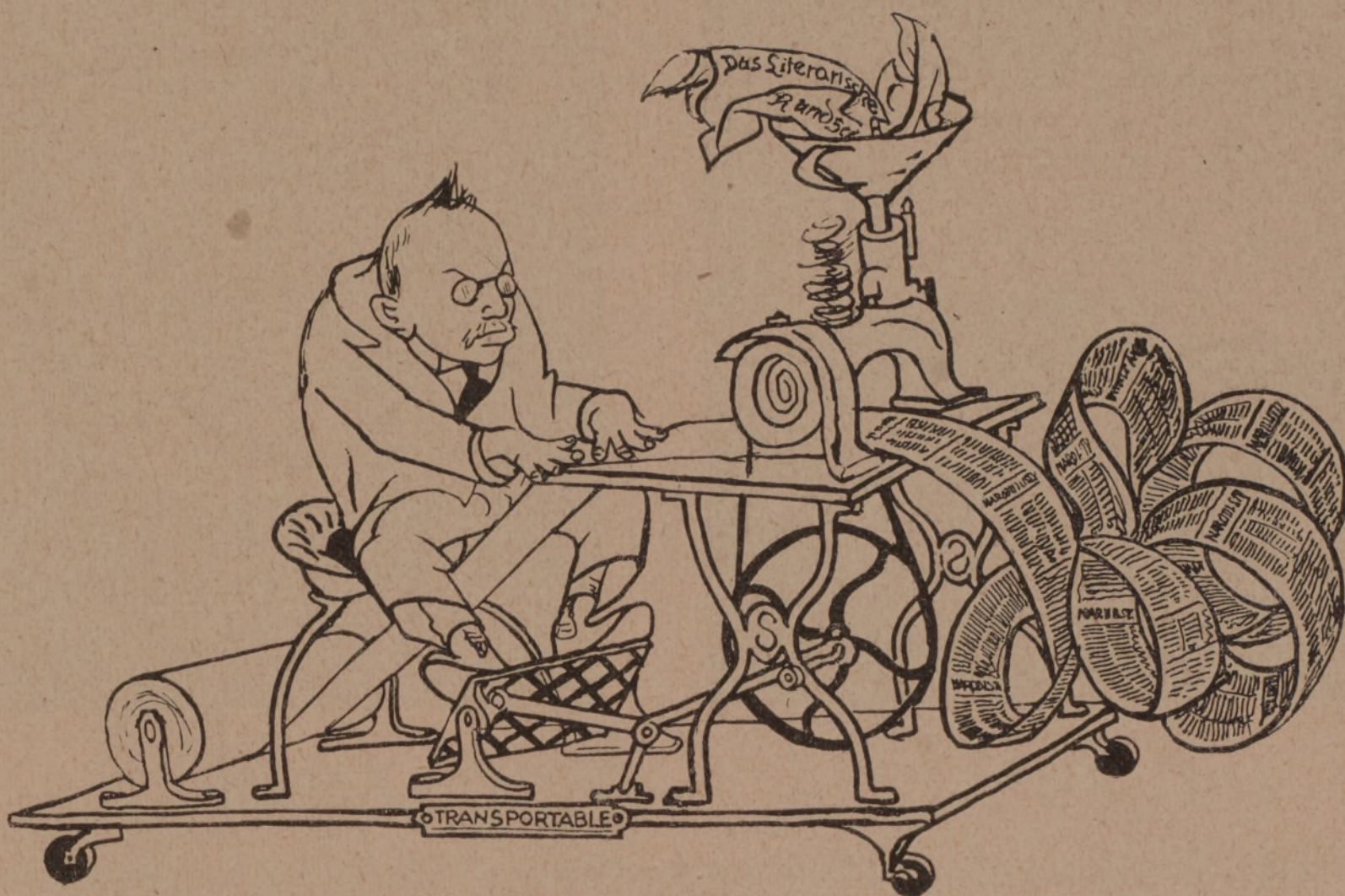
Neuzavírejte žádného pojištění, aniž byste požádali o rozpočet „Pojišťovací kancelář Karel Gutfreund, ve Dvoře Králové n. L.“

Obchodní
dům
Jan
Stoupa
Praha,
Jindřišská
č. 1.



Koberce, záclony,
přikrývky, nábyt-
kové látky, ce-
stovní potřeby,
železný nábytek,
dětské vozíky, za-
hradní nábytek,
slunníky, rozklá-
dací židle.

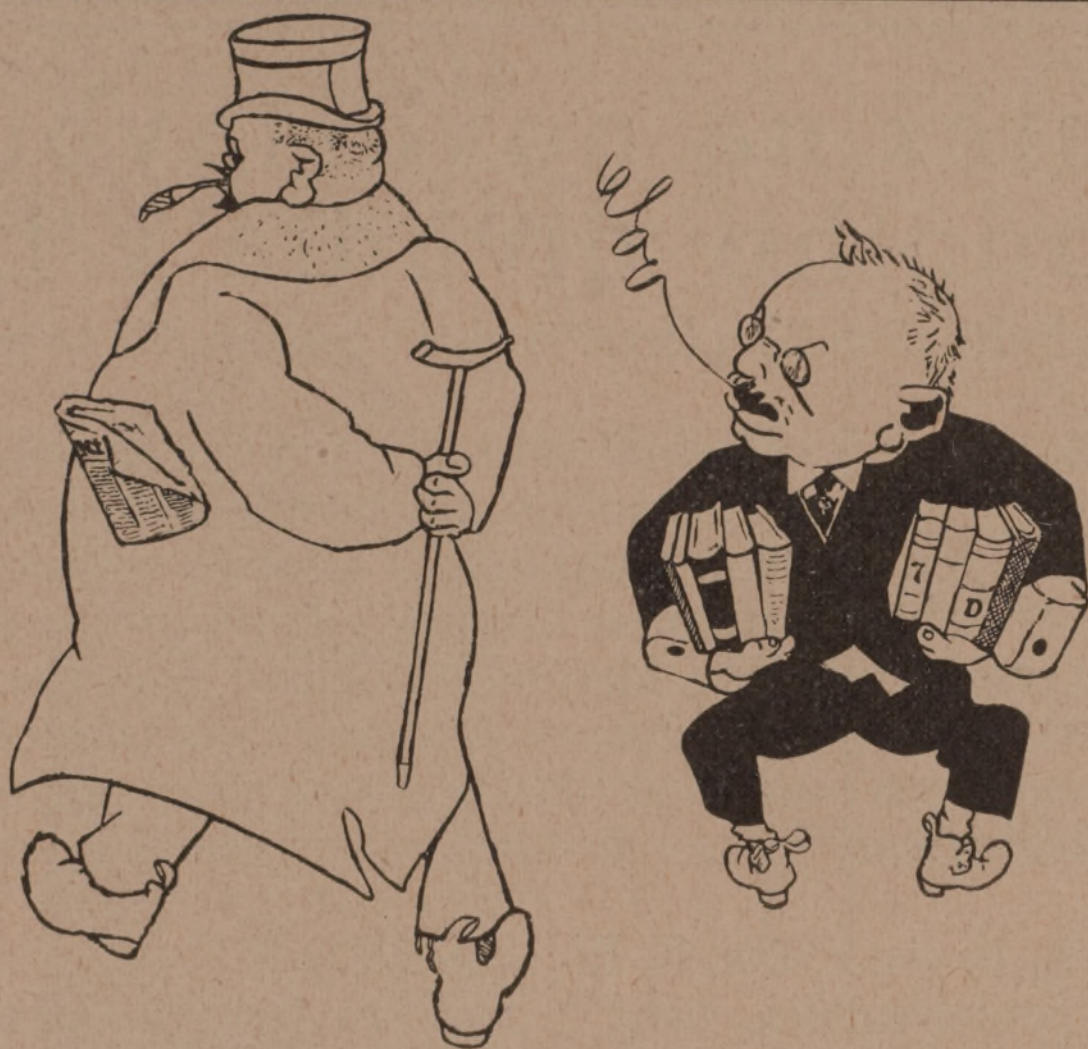
Veselý koutek IV.
ARNE NOVÁK. (Cyklus o 4 zastaveních.)



Zastavení 1. Arne byl jednou jedním příčinlivým spolupracovníkem velkého žurnálu, jehož milé čtenářstvo v nedělní příloze vzdělával.



Zastavení 2. Na prvního odváděje práci žádal za přídavek na metru, jest však oslyšán. Dává výpověď na hned, pro rozpor ideový.



Zastavení 3. Jelikož mu zbyla jakási hořkost v srdci, počkal si na p. Abonenta, o němž věděl, že těší se v redakci velké vážnosti, a křiknul na něho: „Vole! Zanechám tě tak, jak jsem tě zastal.“ P. Abonent nereagoval.



Zastavení 4. Jelikož byl ale Arne z několika oken pozorován, pravil: „To jsem citoval Anatola France.“ A rozloučiv se pod maskou a na kothurnu tohoto geniálního cynika a satyrika se čtenářstvím, odcestoval z redakce prozatím na vždy.

Poučení, nebo morálka z této historky neplyne.



K A N A D S K Á K A N O E

se dvěma padly, od K 175— výše,

motorové čluny, plachetní a jiné sportovní lodi a vesla zhotovuje
BLECHA A MAŠEK, KARLÍN, Šafaříkova ul. 499

Věcná soutěž na novostavbu českého Národního divadla v Brně.

Výbor Družstva českého Národního divadla v Brně vypisuje tuto soutěž za těchto podmínek:

1. Soutěž tato je anonymní. Mohou se jí účastniti výhradně jen oni projektanti, kteří podali projekty při soutěži ideové. Oněm projektantům, jichž projekty nebyly v soutěži ideové ani cenou poctěny ani zakoupeny, budou podmínky a ostatní pomůcky pro soutěž potřebné vydány Družstvem českého Národního divadla v Brně pouze po zaslání jednoho heslem opatřeného listu onoho projektu, kterým se dotýčný projektant účastnil soutěže ideové. List ten bude současně s podmínkami a pomůckami soutěžními zase vrácen. Projektanti cenou neb honorářem poctění přihlásí se o podmínky plným jménem.

2. Ceny za nejzdařilejší podmínkám soutěžným i stavebnímu programu vyhovující projekty jsou tyto:

I. cena 5000 K, II. cena 3000 K, III. cena 2000 K.

Vedle toho zaručuje se oněm projektantům, jichž 8 projektů bylo při ideové soutěži cenou neb honorářem poctěno, účastní-li se i věcné soutěže novými projekty stavebnímu programu a podmínkám této soutěže vyhovujícími, zvláštní honorář po 1000 K, i když jejich projekt bude cenou vyznamenán.

3. Projekty budtež odevzdány do kanceláře Družstva českého Národního divadla v Brně, Veverčí ul. čís. 1, nejdéle do 6. hodiny večerní v sobotu dne 15. listopadu 1913. Projekty zaslané poštou musí býti podány u poštovního úřadu nejdéle do 6. hodiny večerní téhož dne; v tom případě budtež zaslány express. K projektům zaslaným po uplynutí této lhůty nebude přihlíženo.

Členové poroty:

1. Arch. Antonín Engel.
2. Arch. Vladimír Fischer, c. k. místodržitelský inženýr.
3. Arch. Kamil Hilbert.
4. Arch. Jan Koula, profesor české vysoké školy technické.
5. Arch. V. Roštlapil.
6. Ing. Dr. A. O. Samohrd, c. k. stavební rada.
7. Arch. Gustav Schmoranz, ředitel Národního divadla.
8. Arch. Karel Skopec, stavební rada.
9. Ing. Michal Ursíny, c. k. vládní rada, profesor české vysoké školy technické.

Za výbor Družstva českého Národního divadla v Brně

Prof. Ing. M. Ursíny,
předseda stavebního odboru.

Antonín Jaroš,
pokladník.

Dr. tech. A. O. Samohrd,
předseda.

Č. Spiruta,
jednatel.

V Brně, 15. května 1913.

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 Trmicích, 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.

Ze 45 druhů, též leštěného
UMĚLÉHO KAMENE

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

**KRAUMAN, PICCARDT,
ŠIMONOVSKÝ**

PRAHA III., ŘÍČNÍ 539

Práce štukatérské, modely pro bronz, dřevo, kámen.

VÁCLAV HODEK

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

PRAHA-VYŠEHRAD
VRATISLAVOVA TRÍDA 68.

LAKÝRNICTVÍ, MALÍŘSTVÍ
PÍSMO, DŘEV A ŠTÍTŮ

**JAN
SCHUBERT**

V PRAZE I.,
HUSOVA TRÍDA ČÍSLO 242, 9 NOVÉ

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

STAVEBNÍ I NÁBYTKOVÉ NÁTĚRY
V NEJLEPŠÍM PROVEDENÍ

MODERNÍ PLASTICKÁ PÍSMENA
ZLACENÁ I V EMAILU

SKLENĚNÉ FIRMY

TRANSPARENTNÍ FIRMY

Ústřední topení



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

**PRAŽSKÝ
INSTALAČNÍ
ZAVOD**

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

LUDVÍK HOSPERGR,

pánská modní síň.

Přesná anglická a americká moda. Vzory látek přímo z Lon-
dýna a New Yorku. Dodavatel nejpřednější společnosti.

PRAHA II., PALACKÉHO ULICE ČÍS. 5.

Arnošt Diepold

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

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

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.