

UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

Časopis Skupiny Výtvarných Umělců.

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

Redakce a administrace Uměleckého Měsíčníku a kancelář Skupiny Výtvarných Umělců v Praze I., Veleslavínova ulice, číslo 5, denně od 9–1, 3–7 hodin.

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.

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

Rédaction et administration: Prague I., Veleslavínova ulice 5.

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

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.

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

Text:

Franz Werfel: Básně:

Otec a syn	238
Neopuštěná	239
O. Gutfreund: Plocha a prostor	240
Rud. Procházka: O podstatné proměně duchové povahy naší doby	244

Kronika:

Franz Werfel: Wir sind	249
Herrmann Obrist	252
Raphael Petrucci: Čínské umění	253
Pryč s tradicí, pryč s Montmartrem	255

Vyobrazení:

H. Rousseau: Dítě s loutkou	227
E. Filla: Zátíší	228
Přibor na rum	229
Muž s cigaretou	230
Zátíší	231
Hlava	237
V. Beneš: Zátíší na stole	232
Torso ženy	233
O. Gutfreund: Hlava	234
P. Janák: Portál	243
Studie průčelí	248
A. Derain: Krajina	247
Li Čao-Tao: Palác Kiu-Čong-Konga	249

Texte:

Franz Werfel: Poèmes:

Père et fils	238
N'abandonnée	239
O. Gutfreund: La flaiche et l'espace	240
R. Procházka: Le changement essentiel de la base intellectuelle de notre temps	244

Chronique:

Franz Werfel: Wir sind	249
Herrmann Obrist	252
Raphaël Petrucci: L'art chinois	253
A bas la tradition, à bas Montmartre	255

Illustrations:

H. Rousseau: L'enfant avec poupe	227
E. Filla: Nature morte	228
Service au rhum	229
L'homme avec cigarette	230
Nature morte	231
Tête	237
V. Beneš: Nature morte sur la table	232
Torse de femme	233
O. Gutfreund: Tête	234
P. Janák: Portail	243
Étude d'une façade	248
A. Derain: Paysage	247
Li Čao-Tao: Palais Kiou-Tchong-Kong	249

GRAFIA

DĚLNICKÁ KNIHTISKARNA 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.

F. Šajna

závod

lakýrnický a
malířství písma

Praha II.

č. 1172

VÁCLAV HODEK

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

PRAHA-VYŠEHRAĐ
VRATISLAVOVA TŘÍDA 68.

Založeno 1865.

**Otakar
Skřivan,**

továrna
na parkety

Praha
Král. Vinohrady.

H. TAINE:

FILOSOFIE UMĚNÍ

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

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

O ideálu v umění.

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

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

Ročník X.

LES MARGES

nezávislá francouzská revue pro
literaturu, do níž přispívají přední
autoři. Každé číslo přináší poesii,
novellu, kritické studie atd.

Ročně 7 fr.

Za 1 fr. zasílají se 2 různá čísla.

LES MARGES
PAŘÍŽ, 5 RUE CHAPTAL.

**STREJC
PRAHA
RÝSO-
VADLA**

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 štukatéřské, modely pro bronz, dřevo, kámen.

**JOSEF
KOCH**

elektrotechnický

závod

**PRAHA-
BUBENEČ**

Schnellova ul. 317.

Telefon 5815.

V drážďanské galerii Arnoldově byla počátkem června souborná výstava grafik E. Muncha (celkem 84 listy).

*

V knihovně Der jüngerste Tag vyjdou v nejbližší době básně Březinovy (v překladu O. Picka).

*

Na pražské umělecko-průmyslové škole byl jmenován profesorem Fr. Kysela. Zaznamenáváme to, jako jsme stejně sledovali všechny změny ve školství v jejich významu a důsledcích. Pro umělecko-průmyslovou školu, jejíž nynější nepotřebnost a odloučenost (až na ojedinělé vyjimky) musila býti námi (a také druhou veřejností vůbec) vícekrát konstatována, znamená to konečně zase vniknutí živé a praktické umělecké práce mezi posavadní profesorství jejích stolic a škol.

*

Výstavní salon redakce „Der Sturm“ v Berlíně (W 9, Potsdamerstr. 134a) uspořádá od 1.—30. října t. r. zvláštní výstavu Skupiny V. U., v níž souborně budou pojaty vedle sebe malířství, sochařství, architektura a umělecký průmysl. Mimo to vystavují v I. Podzimním Německém Saloně též redakce jako přímo zvaní (mimo jury): Beneš, Filla, Gočár, Gutfreund, Janák, Procházka.

*

Mezi přípravou tohoto čísla uveřejnil Carrà v „Lacerba“ (1. září) program „malířství zvuků, hřmotů a zápachů“. Vyjímáme z něho: Malířství zvuků, hřmotů

a zápachů neguje: 1. všechny barvy harmonické, ať již tyto jsou spontánní nebo za chytré nápomoci patin; 2. banální smysl pro hedvábnost, pro masovost příliš lidskou, příliš jemnou nebo mrtvolnou, pro jemnost květin příliš bledých nebo uvadlých; 3. šedě, hnědě a všechny barvy špinavé; 4. používání čisté horizontály a vertikály a všech mrtvých čar; 5. pravý úhel; 6. kubus, pyramidu a všechny statické formy; 7. jednotu času a místa. Malířství zvuků, hřmotů a zápachů chce: 1. červeně, čerrrrveně, nejčerrrrrrvenější, jež křičí; 2. zeleně, jež nejsou nikdy dost zelené, nejzelenější, jež vriskají, žlutě co nejvíce trhající; žlutě polenty, šafránu a mosazi; 3. všechny barvy rychlosti, radosti, nejfantastičtějšího karnevalu, café-chantánů, music-hallů, a všechny barvy cítěné v čase a nikoli v prostoru; 4. dynamickou arabesku jako jedinou realitu, stvořenou umělcem v hloubce jeho sensibility; 5. útok všemi ostrými úhly, jež jsou úhly vůle; 6. šikmé čáry, jež padají do duše pozorovatelovy; 7. koule, elipsy vířící, spirály a všechny formy dynamické, jež nekonečná potence uměleckého genia dovede objeviti; 8. perspektivu vycházející nikoli z objektivismu vzdálenosti, ale jako současné pronikání forem měkkých i tvrdých atd. atd.

*

Oprava. V článku Rudolfa Procházky: O podstatné proměně duchové povahy naší doby na str. 215, 12. ř. shora, místo to třeba čísti: intuitivní metodu; na str. 216, v poznámce místo cíle třeba čísti: dle.

SKUPINA A UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

mají svoji kancelář a administraci od nyní v nové místnosti v krámě

Praha I., Velešlavínova ulice 5.

Tamtéž stále vyloženy jsou obrazy, grafiky atd., jakož i časopisy nového umění.

Práce
malířské
provádí
**FRANTIŠEK
ZATOČIL,**
malíř,
Praha-Kr. Vinohrady,
Kollárova ulice č. 15.

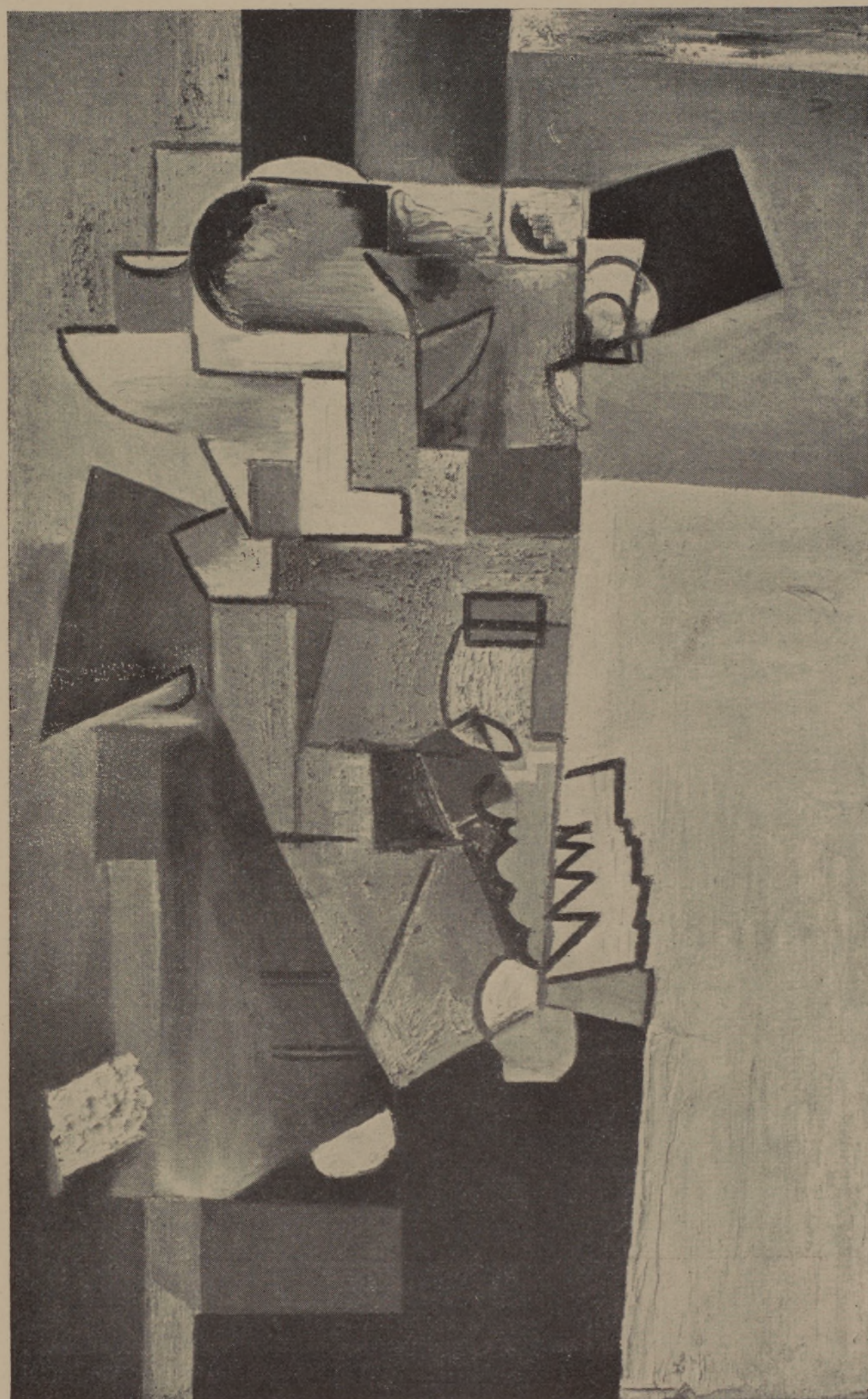
BEDŘICH JANČAR
malířské atelier
PRAHA IV., LORETÁNSKÁ 178
Provádí veškeré restaurace sochařských uměleckých prací.
Specialita:
Bezvadné snímání fermežových nátěrů z uměleckých předmětů.
— Mnoho doporučení k laskavému nahlédnutí. —

**Petříkova
vinárna**
v Praze I.,
Perštýn, č. 5.
Výběr dobrých přírodních vín. Dostaveníčko umělcův a literátů.

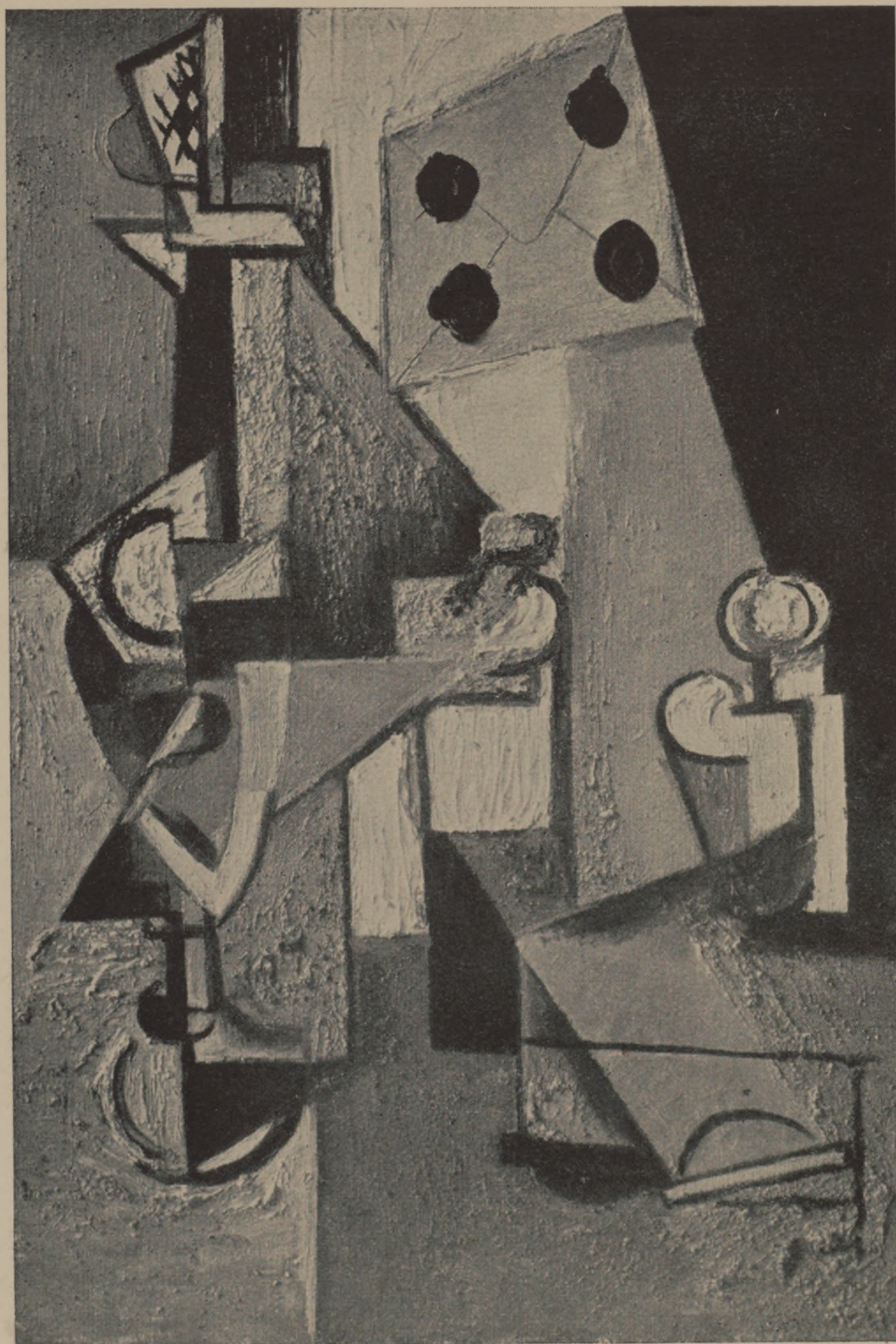
Neuzavírejte žádného pojištění, aniž byste požádali o rozpočet „Pojišťovací kancelář Karel Gutfreund, ve Dvoře Králové n. L.“



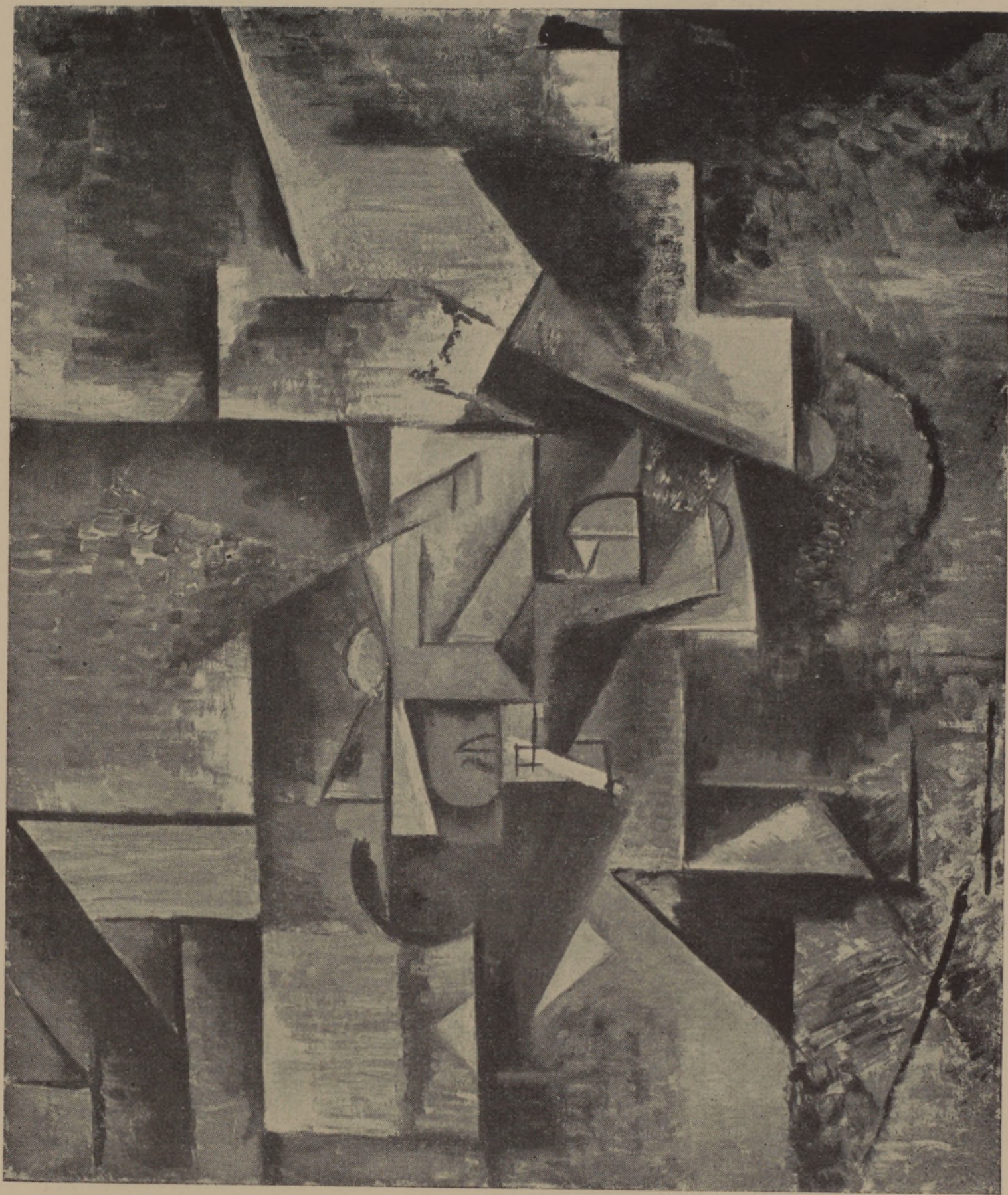
Henry Rousseau:
Dítě s loutkou.
(Ze sbírky Uhdeho v Paříži.)



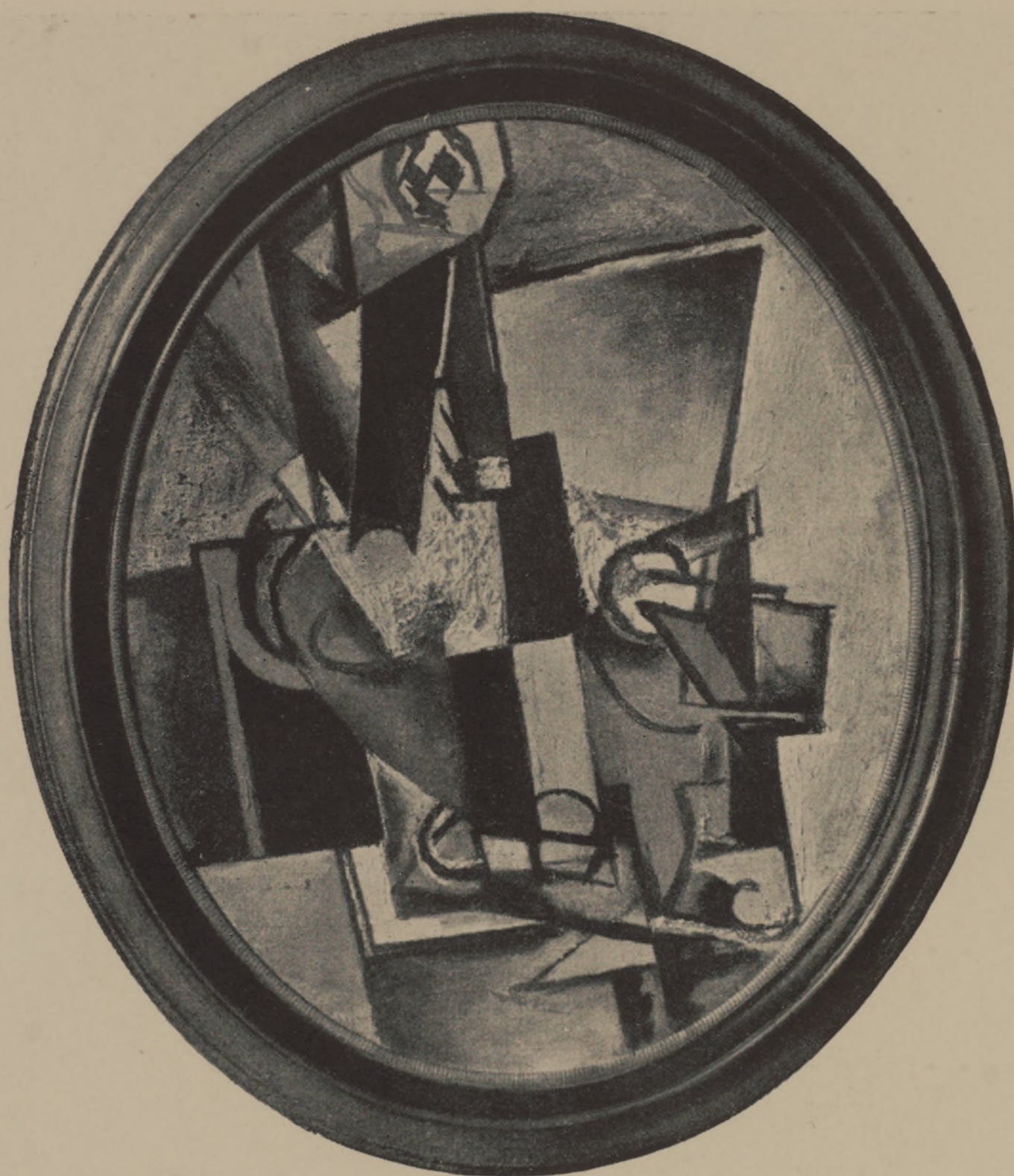
Emil Filla:
Zátiší.



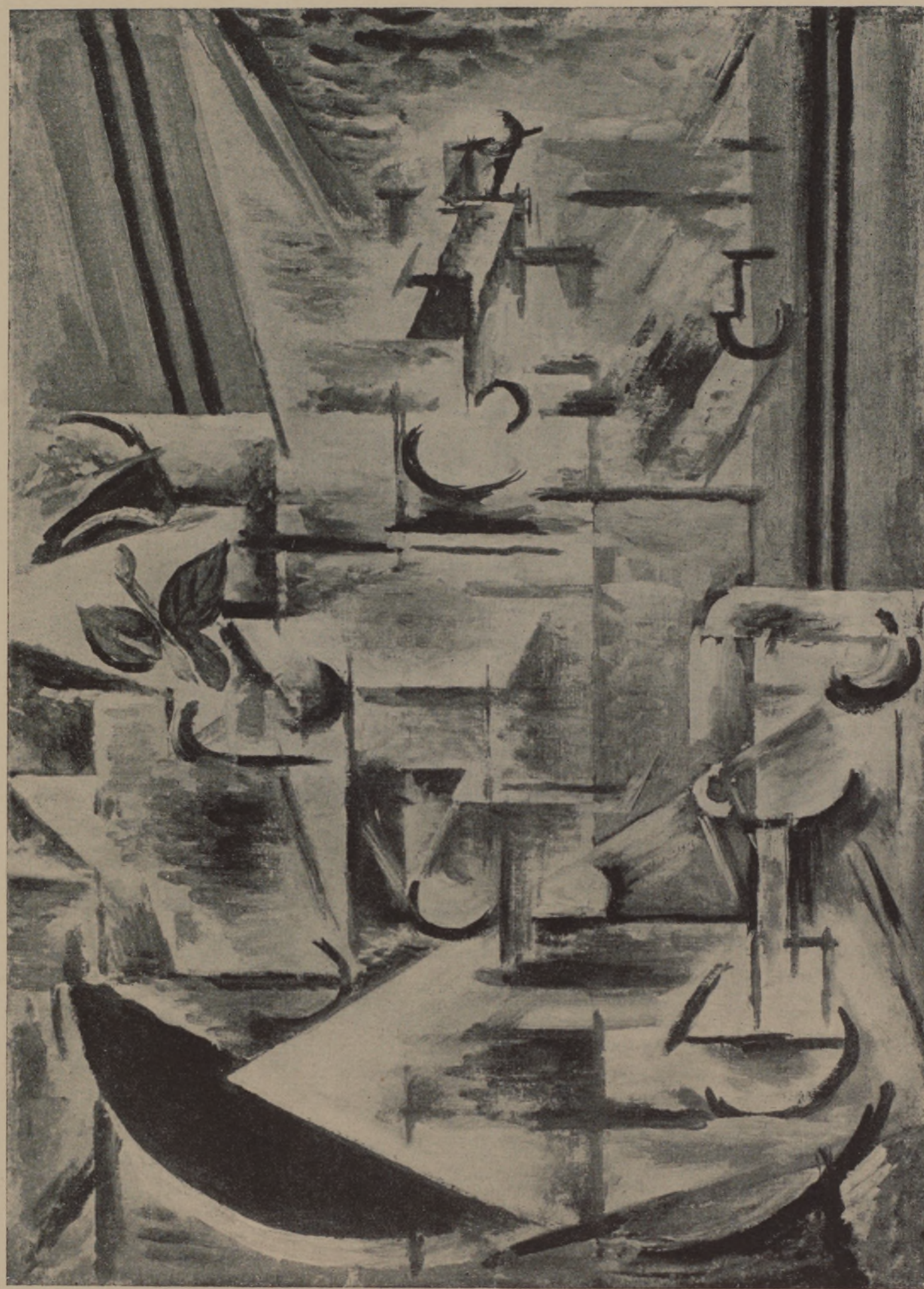
Emil Filla:
Přítel na rum.



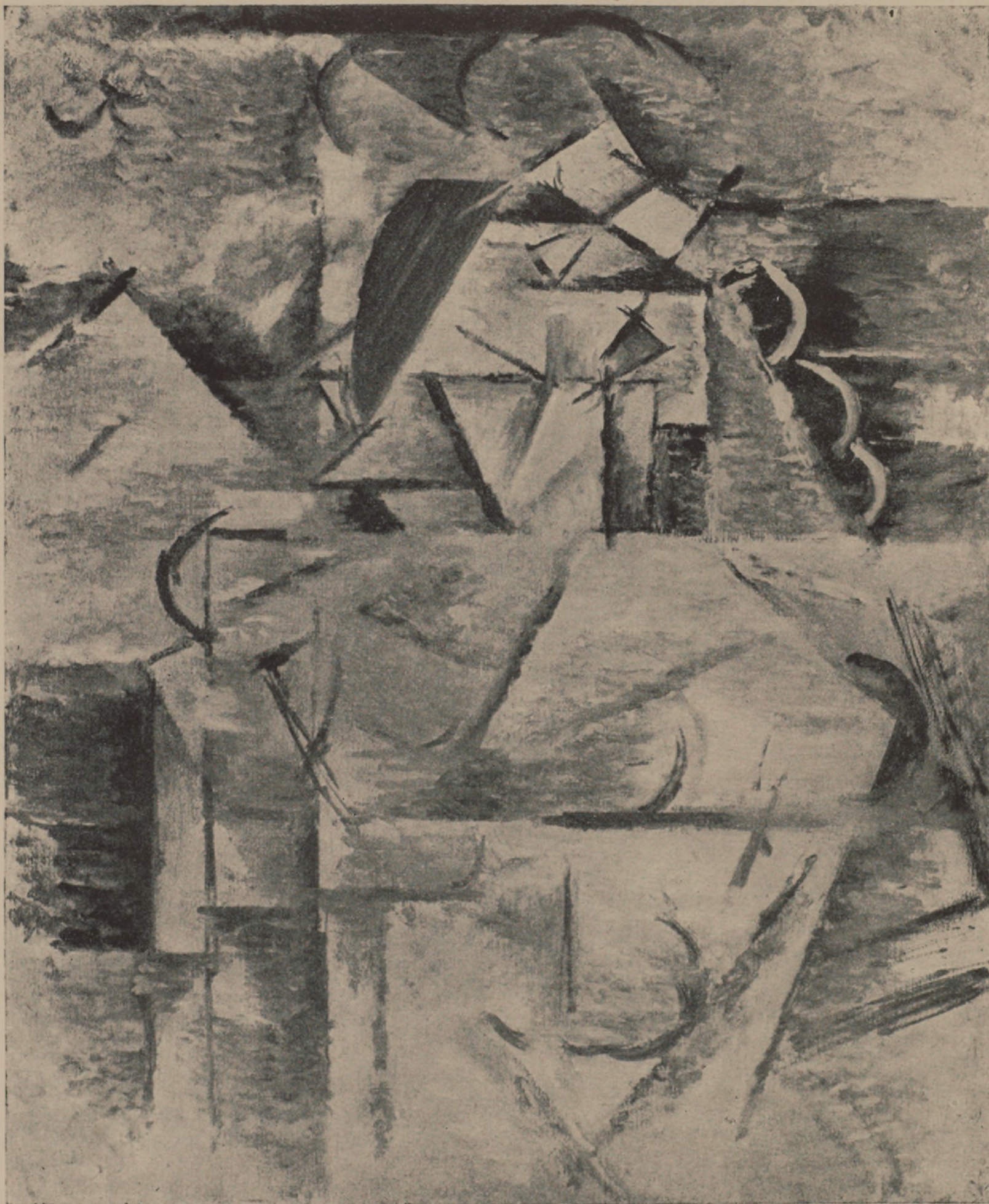
Emil Filla:
Muž s cigaretou.



Emil Filla:
Zátiší.



Vincenc Beneš:
Zátiší na stole.



Vincenc Beneš:
Torso ženy.



O. Gutfreund:
Hlava.



Emil Filla:
Hlava.
Sádra.

Franz Werfel: Básně.

O t e c a s y n.

Bezmeznou když láskou zahořelí
šprýmy nekonečna jsme kdys prováděli
pro smích blahoslavených —
modrá hrud' se otevřela Uranova,
a tu družně sklouzli jsme jí oba,
jak dvě děti veselých.

Však žel! étherné v nás odumřelo,
zahřměl svět a zrodilo se tělo,
svou teď cestou každý jdem.
Vzduch pln bouře je, když sednem k stolu,
sveřepě, jak ocelí se kříží spolu
pohled s pohledem.

A plášť černý obou podivné má spády,
ukrývá v něm starý, skrývá mladý
ocel bídáckou.
Ta, jež mluví, slova, zlý chlad mají
věků dvou, jež nikdy se už nesetkají,
mdlá a prázdna jsou.

A syn čeká, snad už starý rozžehná se.
Dědic! ječe, posmívá se staroch zase,
až zní Orkem ozvěna.
A již z plášťů v rukách vzteklých letí
skrytých zbraní — stěží lze ji zadržeti —
síla pekelná.

Leč i u nás někdy večer bývá
kolem stolu chvíle míru tklivá,
kdy v nás mlčí běs,
blažení, kdy dovolíme zplna,
by v nás hnala téže krve vlna
němých slzí zdvih a kles . . .

Bezmeznou jak láskou zahořelí
šprýmy nekonečna jsme kdys prováděli
v snách tušíme zas.
A tu ruka ruku, svadlou hledá mladá,
a v šepotném, bájném okouzlení padá
prostor kolem nás.

Autor. překlad Fr. Šrámka.

N e o p u š t ě n á.

(Návštěva z Elysia.)

Tak přichází noc nová zas.
Teď ze snů, z dálky procitlas,
po boku tvém zní těžký dech.
A slyš, jak z dětských podušek
lká nevědomý, malý pláč.
Tu s těla shrneš přikrývku
a bez štěstí a bez zvuku
své dítě k prsu dáš.

Když čas pak dále ztěžka jde
a ve všednost tě strhne dne,
když klín a rety myšlenkou
i noha ztrácí lehkost svou,
temný kruh oko obtáčí —
tu dobře věz a vzpomeň si,
že onen z lepších světů host
tě v duši nosí pro věčnost.

Vzpomínáš těch cest z večera,
kdy lehce tvoje bytost šla?
Kdo v rodném domě, kdo to byl,
jenž na věky tě předtušil?
Když osamělost pocítíš,
kdo bolesti znal tehdy hlas,
v čí hrdle tehdy páčil již
pláč, který nyní plakalas?!

Přel. Fr. Langer.

O. Gutfreund: Plocha a prostor.

Původní lidské chápání bylo smyslové, bez dalších rozumových konklusí. Teprve postupem času člověk, boje se mnohosti a neurčitosti tvarů, chtěl se vyrovnati se světem, chtěl najíti trvalé hodnoty a měřítko, jimiž by urovnal svůj poměr k světu, poměr subjektu k objektu. Hledal účel a smysl života, bránil se zániku, lpěl na trvalém a neměnitelném.

Touha po absolutním bez znaků vývoje a konce byla pákou veškerého myšlení. Nepravidelně se vlnící život, jehož proud teče neznámým korytem, aniž víme, odkud, kam a proč, nestačil člověku. Nechtěl býti vlnou v kalném a neprůhledném proudu, vlnou, jež zmizí s povrchu beze stopy.

Každé vykoupení z této nejistoty je podmíněno vírou. Náboženství čili víra v absolutní hodnoty mimo život a lidské chápání bylo prvním vykoupením. Věda, čili víra v absolutní hodnoty získané intelektem, neuspokojila člověka ve všech jeho tužbách, protože mu nedala morálky pro vezdejší život. Filosofie, důsledek víry v intelekt, končí nihilismem a skepsí.

Rozumové poznatky jsou tuhnucími částmi v uplynulém proudu života, jsou pevnou substancí dění, jsou solemi, vyloučenými z živých vod intuice. Učenec, představitel typu s defektem víry v intelektuální hodnoty, stojí na takové částečce, na ledové tříšti, unášené, trhané a rozhříváné teplým proudem života a marně snaží se zastaviti na okamžik proud dění, aby zahlédl v zrcadlení stojatých vod odlesk oné absolutní, věčné pravdy.

Umělec, představitel typu s defektem víry v smysly, slyší v proudu dění rytmus vlnobití, vidí v běhutém toku zrcadlení se odlesky kosmu, zmnohonásobněné vlněním vod, sleduje náraz vln na pevný břeh Osudu a ve svém díle zachovává a jednotí onen rytmus, odlesky a tragiku nárazu.

Smysly-paprsky přenášejí obraz života do nitra umělcova jako do čočky, která propouští je zhuštěné, sesílené a vyrovnané.

Umělec potřebuje metafory nejen aby se vyjádřil, potřebuje metafory, aby sám poznal stav své duše. Poznává jen oklikou přes smysly vlastní citová hnutí. Bez zrcadla smysly chápatelného světa neznali bychom svého obrazu. Stejně bez umělce, který se dívá, nebylo by obrazu v zrcadle. Smysly přenášejí citová hnutí do vlastních sfér a tvoří chápatelné obrazy a slova. Nemůžeme hovořiti ani sami s sebou beze slov a metafor. Každý obraz přejatý smysly ze skutečna je symbolem citového hnutí. Smysly jsou umělci jediným prostředkem mezi vlastním já a světem.

Svět jest přelud vytvořený smysly a nemám orgánu, kterým bych mohl nabýti absolutní jistoty a který by oddělil zdánlivé od skutečného. Přijímám tedy svět jako odraz svého já, chápu a hodnotím jej tak, jak mi jej smysly, tělesné orgány mého nitra vykouzly.

Cítěním neliší se malíř od hudebníka nebo básník od sochaře. Liší se společně od průměrného člověka, jejich pozorování má sílu vise, je intensivnější. Nepopisují objekt postupně se všech stran, ale chápou a hodnotí jej současně, dohadují se jeho vnitřní ceny skrze povrch. Navzájem liší se jen vyhraněním určitého smyslu na úkor smyslů ostatních.

U malíře i sochaře je to tentýž smysl, zrak, jako medium mezi subjektem a objektem. Měly by tedy výsledky býti stejné. Sochař vidí však v zrcadlící se hladině života obraz svého já, malíř prohlíží hladinou, proniká tajemství proudu. Socha není dematerialisací skutečnosti jako malba, ale materialisací obrazů, vzniklých v nitru.

Odvážím se srovnání mezi sochařem a tanečníkem. Tanečník inspiruje se hudbou a duševní stavy hudbou vzbuzené materialisuje, přenáší do skutečnosti, činí z nich zrakem chápatelné umění. Protože appelle na zrak jako prostředníka mezi svým tancem a vnímáním publika, přijímá k znázornění abstraktního dojmu hudebního reminiscencí na vlastní zrakové vjemy ze skutečnosti. Hudebník, jehož prostředky jsou nehmotné, nepotřebuje k vyjádření názorné interpretace. (Komplikovaný útvar opery je výsledkem obráceného postupu; drama názorně na jevišti demonstrováno uvedeno je hudbou do vyšších sfér neskutečna.) Tanec dává diváku názorně a hmotně výraz duševních affektů.

Sochař čerpá z vnitřních fondů, ne ze zrakových vjemů; čerpá z hotových motivů jako tanečník z hudebních, tak sochař třeba z literárních. Inspiruje se hotovým motivem. Výsledek — socha — je zhmotnění dojmu vyvolaného motivem. Resumuji: Sochař materialisuje bezprostředně visí odrážející se v jeho duši a teprve do tvůrčího procesu mísí se stejně jako u tanečníka reflexe zrakových vjemů. Vžije se do postavy představitele ideje, do nositele velké vášně, do hrdiny či mučence, jeho inspirace oplodní se hotovým motivem, aby v bolestech porodila dílo. Sochař realizuje imaginární představu ve skutečném prostoru a hmatatelnou formou, z a s t a v u j e p l y n u l o s t d ě n í p r o s t o r o v o u m a t e r i a l i s a c í.

*

Sledujeme-li evropské sochařství ve všech jeho vrcholných projevech, shledáme se s touto tendencí, vyjádřiti názorně v symbolech náboženské citění, duchová hnutí doby, nebo, pokud je umění projevem individua, tendenci materialisovati duševní affekty, převést je v prostor.

Řeční sochaři stvořili z imaginárních představ hmatatelné bohy, stáhli je z nebeských sfér nechápatelných prostorů a postavili je do skutečného světa, do světa, který kolem nich se rodil, vyvíjel se a umíral, zatím co oni představovali věčné neměnitelné, zastavení času a změny, převedení v prostor.

Donatello inspiruje se Janem Křtitelem, biblickým, tedy literárním asketou, a tvoří abstraktními prostředky hmotný jeho obraz.

Rodin vyjádřil v „Kovovém věku“ symbol doby, jako jím je Donatellův David pro Renaisanci. „Stará žena“ (La vieille Heaulmière) je inspirována básní, měšťané z Calais, Jan Křtitel, stejně jako Balzac jsou hotové sužety. Tím také vyčetli jsme, připočteme-li ještě „masku se zlomeným nosem“, nejlepší práce Rodinovy a zdá se, že ostatní jsou jen přípravou, studií k vytvoření těchto několika velkých gest. Rodinův naturalismus je jen prostředkem, ne cílem, prostředkem, společným celé generaci.

Gotické sochařství vyhybá se každé materialisaci nejvyššího pojmu křesťanství — Boha. Tendence gotiky je dokonale vyjádřena v gotické architektuře neuzavřeným, ubíhajícím

prostorem. Bůh zůstává mimo čas i prostor a jen v podobě, v jaké se zjevil na zemi, v podobě svého Syna, stává se viditelným symbolem. Bohatá skulptura gotických katedrál je jen chorem, vysvětlujícím věřícímu názorně i symbolicky tajemství mysteria. Nejvyšší pojmy zůstávají zraku skryty.

Posuzujeme-li gotiku jako hnutí se stejným formálním cítením a srovnáme-li formu gotického sochařství a architektury, zbude jen málo soch, jež lze nazvat gotickými. Gotická architektura popírá každý hmatatelný objem, vybírá hmotu a nahrazuje plochou (katedrála v Chartres). V architektuře nestačilo odhmotnění do plochy; plocha – stěna je později nahrazena tenkými podporami, čili plocha se vrací do svojí původní podoby – linie. Gotické sochařství zůstalo na prvním stupni dematerialisace. Nejvyšší metou, jíž gotická tendence v sochařství dosáhlo, je nahrazení objemu plochou (Vézelay a Moissac). Došlo ku převedení hloubkových relací v plošné, odhmotnění objemů uvedením do plochy, do reliefu. Ostatní tak zvaná gotická skulptura patří svým cítením spíše do románského stylu druhou část, pozdější sochařství, možno nazvat barokní gotikou. (Barokním jmenuji zde každé umění, jež ztratilo svůj ethický smysl a jehož formální cítení jest následkem toho uvolněno).

★

Opětuji užité již srovnání: Původní tanec byl vyjádřením tělesných žádostí, typickým příkladem jest tanec Salome, kde tanec je takřka přímo pohlavním aktem jako většina orientálních tanců. Realistické pohyby, uvedené v rytmus. Tanec jako umění jde dále, jeho prostředky jsou abstraktnější, vyjadřuje samým rytmem a dynamikou žádosti a vášně.

V sochařství jsou negerské sošky typem elementárního pochopení plastiky. Tělesné hmotné znázornění je stejně silné svojí výrazovou potencí, jako orientální tanec. Dnešní sochař jde dále, nahrazuje sám objem illusivním objemem – plochou. Pohybující se plocha je tvořící se objem a není již více intelektem měřitelné formy; její funkci přejímá pohybující se plocha, a socha není již zastavený čas, převedený v prostor, ale socha je výrazem plynulého dění, nepřetržitého pohybu, jehož rytmus je totožný s rytmem myšlenkového procesu tvůrčího, než myšlenka se ustálila v představu. Skutečný, rozumem měřitelný objem je unášen a vymílán v proud intenzivního vnímání; socha není již pevným konglomerátem objemů při postupném prohlížení zjistitelných, zkamenělým fragmentem času, ale nepřetržitým vlněním ploch, illusí objemů, vlněním, jehož proud trhá břehy ohraničujícího prostoru a unáší je s sebou, vlněním s víry, které skrze povrch naznačují hloubku, vlněním, jehož proudy aniž se zastavují, zrcadlí zlomky skutečna.

★

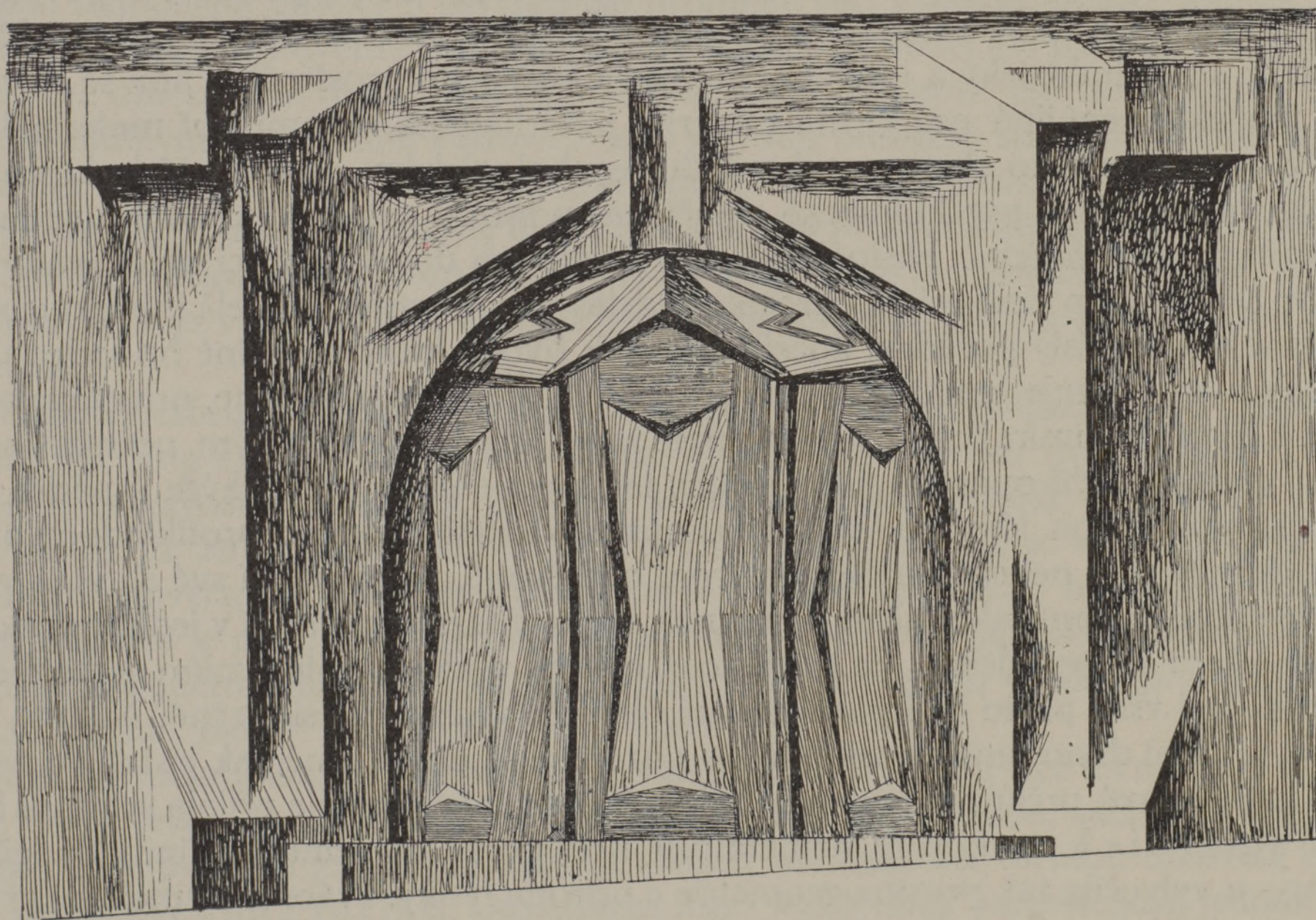
Nové sochařství nezná břemene, protože faktický objem je zaměněn plochou. Nezná tedy také těžiště. V tom také tkví základní rozdíl formální mezi barokní plastikou a dnešní. Dramatický pathos barokního sochařství spočívá právě ve vyšínutí břemene z vlastního těžiště, je to boj dvou sil, balancování padajícího břemene.

Zdánlivá podobnost mezi barokním a dnešním sochařstvím spočívá v bohatství pohyblivosti a živosti forem. V baroku byla dána tato pohyblivost nevyrovnáním sil, zápa-

sem; dnes usilujeme o volné rozvinutí akce beze stop boje. Zápas bez konečného vyrovnání nese vždy značky pathosu, je to zápas pro zápas, výraz siláctví, ne síly. Není to síla ukázněná ve službě ideje, ale napjetí pro samostatný dramatický efekt napínání. Rodin i Bourdelle převzali z baroku vyšinutí břemene z těžiště na hranice statických možností ve snaze za dosažením dramatického účinku.

Novému sochařství vytýká se relíefnost jako nedostatek trojdimensionálního chápání. Relíefním nové sochařství je, relíefním ve své tendenci obsáhnouti z jednoho bodu celé bohatství, obohatiti jeden pohled náznaky ostatních, shrnouti do každého pohledu celé bohatství.

Na této cestě dochází k novým formovým možnostem, k novým stavům a novým otázkám. Rozřešiti tyto otázky je úlohou silné individuality; rozřešiti je ne theoreticky, ale intuitivně, v souhlasu s ostatním cítěním. Odpověď vyplyne pak zdánlivě samozřejmá, z daných předpokladů doby a jejího názoru.



Pavel Janák:
Návrh portálu.

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

(Pokračování.)

Neboť právě ten charakter formálnosti a jednostranného zřetele k tomu neměnnému a opakujícímu se ve světě, co skýtá oporu činu, který byl vhodný jeho vitální funkci, ocitá se zde v odporu s novým úkolem metafysiky. Proto krásný rozmach člověka za čirým poznáním stroskotal. Jest však proto resignace na absolutno, již lidstvo Kantem doznalo, odůvodněná? Jest povrchní positivism a malomyslný agnosticism posledním slovem filosofie? Bergson shledává, že nikoliv. Není důvodu, proč považovati poznání fysiky za pouze faenomenální, za nímž pravá skutečnost v neproniknutelném temnu se skrývá. Toto poznání se plně osvědčuje, my nemohli bychom tak bezpečně a správně jednati v illusi. Kant byl nucen proto k pojetí „věci o sobě“, že přičítal úspěchy rozumu a matematiky v přírodě aktivnímu působení intelektuelních forem, kategorií v ní; touto formací pak ovšem musil považovat skutečnost za proměněnu. Kant neptal se však dále odkud jsou ty kategorie rozumu. Omezil se na analysu, šlo mu jen o právní základ faktů naší zkušenosti a vědy. Bergson však je metafysik a ptá se po podstatě a původu věcí, proto zajímá se i o vznik kategorií a povahu jejich vlivu na poznání skutečnosti. Materiál biologický a psychologický a intuitivní metoda jsou jeho prostředky; jimi se dovídá, že forma intelektu není jiná než forma materie. Intelektualita vědomí, toť materialita věcí. Obě týž zvrát životního elanu, prvý v řádu psychologickém, druhý v řádu kosmickém. Jednoduchá zkušenost psychologická poučí nás o tomto zvrátu duchového ve hmotné, intuitivního v intelektuelní. Místo jasné tvůrčí vůle při duševní práci shledáváme často náhle ve vědomí jen nesouvislý agregát představ, pouhý materiál, jež intelektuelně sice dovedeme uvést v jistý pořádek, docela cizí však životu, který původně ho sceloval. Biologie pak nám ukazuje jasně: ona linie živočišstva, k níž my náležíme, orientovala se ku hmotě, k životu odumírajícímu, neboť jedině tu lze shledati se s určitým, pevným, se opakujícím, co může býti oporou akce. Docílila tak znamenitých praktických úspěchů, cenou však bylo podlehnutí této tendenci, neschopnost chápati tendenci protikladnou a spolu s tím ovšem (což je nebezpečnější) popírání oné druhé, považování své za vše. Intelektuelní metafysika není také ničím jiným než aplikací formy poznání v jednom oboru, ve světě fysickém se osvědčivší, na celek, což ovšem vedlo k antinomiím a konečnému shroucení. Jest však proto již i poznání oné části, jež souhlasí, neskutečné? Nikoliv, pouze neúplné, jak jest dáno omezeností našeho obzoru a — dokreslené, jak jest dáno naší potřebou míti hotové, určité, co teprve se děje a splňuje. Intelektualita přijala rytmus hmoty a to co směřuje k opakování, neměnnosti, nekonečné dělitelnosti učinila skutečně takovým — a vytvořila tak prostor geometrie a přírodu fysiky. Práce matematické přírodovědy se proto daří, poznání intelektu jest zde správné, poněvadž subjektivita poznávací formy i objektivita reality poznávané se shodují. Život však nejen transcenduje tuto formu, on jde i proti tomuto způsobu poznání. Jsme tudíž odsouzeni ku věčné neznalosti života? Proto ne, že nejsme jen intelektuální. Ve zkušenosti psychologické setkali jsme se již se způsobem poznání mimorozumovým, rovněž příklad umění svědčí o specifické schop-

nosti člověka pronikati předmět bezprostředně, niterně a plně. Člověk má vedle intelligence ještě intuici. Z biologie dovíme se o její původu a povaze. Jest očistěným, projasněným instinktem. Životní linie, k níž náležíme, orientovala se sice právě opačně než ona, jež k nejvyšší dokonalosti rozvinula instinkt, to neznamena však, že by tendence ku poznání niternému a obsažnému, jíž představuje právě instinkt, byla naší linií zcela cizí. V přírodě není totiž izolace a vyhraněnosti absolutní, všechna určitost a uzavřenost pochází právě od intelektu. Proto po odloučení obou velkých linií živočišstva, členovců a obratlovců, pouze zakrněla a se proměnila tendence hlavní protikladná, to co před oddělením bylo společné, neztratilo se však, nýbrž jen jednostranně vyvinulo. Co z instinktu v nás zbylo, jeví tedy ovšem vliv nových poměrů a působení vlastní poznávací formy lidské – rozumu, ve své podstatě, to jest v charakteru poznání přímého, absolutního, však trvá. Jeho proměna udála se právě ve směru funkci metafysické, již Bergson mu přikládá, prospěšném. V prostředí plně fysicky zabezpečeném, kde vitální interesy druhu dokonale jsou opatřeny intelektem, zbavil se instinkt svého přirozeného praktického určení a s ním i vázanosti na určité orgány a určité úkony. Stal se bezzájmovou, číře theoretickou schopností umělce a psychologa pronikati věci s láskou. Intuice jest tak řešením onoho dilematu postaveného biologii: Instinkt poznávající dle povahy své akce přímo a plně, leč omezeně a temně, intelekt naopak jasně a volně, ale nepřímou a relativně. Ovšem intuitivnímu poznání zůstává z jeho původu omezení na individuální. Jasně poznání obecného může se stát jen pomocí forem intelektuálních. Její význam ve filosofii jest nepochybný pouze co instance kritické: je s to, aby prokázal nejnázorněji schematičnost a relativnost racionálního poznání objektivní vědy, jak v Bergsonově „Essayi o bezprostředních datech vědomí“ dán toho právě skvělý příklad. Leč co jest schopen dokázati pozitivně?

Bergson nezůstal při této negativní roli intuice, nýbrž dospěl, sblíživ se se širokou zkušeností obecnou ku nové metafysice života. Intuice stala se mu právě prostředkem jak moderní negativism filosofický, převahu kritiky a skepse, obrátiti opět v klad a dospěti k domněle již ztracenému absolutnu. Problem jest nyní pouze v zahrnutí dostatečné, v principu universální, zkušenosti, přiblížení si světa, empirického materiálu, neboť nový orgán poznání je prost vad intelektu, jež zavinily dosavadní neúspěch metafysiky. Intuice netrpí protikladem subjekt-objekt, jež si intelekt sám vytvořil, vniká v předmět sám, poznává obsažně, plně – tedy metafysicky, absolutně.

Leč nová metafysika, prostá vad staré, vykazuje nové. Není sice formální a nezůstává tudíž vnější, jest však tak hluboká a obsažná, že není vyjadřitelná, sdělitelná ani představitelná. Nové poznání jest mystickým. Obsah zde není sice formou určován, ale rozbíjí za to všechnu formu. Důsledkem toho jest jednak esoteričnost, jednak nekontrolovatelnost tohoto poznání. To znamená, že pravda jeho jest pochybná. Intuici individua není lze s intuicemi jiného individua srovnat. Ovšem, že poznání absolutní musí býti u všech totožné, kdo však zaručí, že to které poznání je vskutku absolutní, že intuice dostihla dna, že splynutí se skutečností jest úplné. Cit jistoty poznání provázející může klamat. Skutečnost jest pouze jedna, leč její projev jest mnohoznačný, není jednotná, a poznati

pravdu o ní, poznání ji zcela vyžaduje proniknutí všeobsáhlé zkušenosti. Neúplnost té působí i na povahu intuice, jež zahrne tak pouze část skutečnosti. Leč i subjekt poznávající musí dovést splnit své podmínky. Intuici nelze předat, lze jen inspirovat druhého k jeho vlastnímu, jeho vlastní silou a na jeho vlastní risiko podniknutému aktu zmocnění se absolutna, ponoření se do toho spodního, nepřetržitého proudu času. Na kolik to kdo dovede? A konečně intuitivní poznání nechce a nemůže zůstat mysticky podvědomým, chce a musí vejít ve vědomí. Tím však již přelévá se v racionální výraz, ve formu subjektu a objektu, sestupuje do inadaequatní sféry intelektuální. Filosofie Bergsonova právě nezůstává osobním zážitkem autorovým, nýbrž existuje v literárním, obecně přístupném, tedy racionálně-objektivním výrazu a jako taková chce být metafysikou, prohlašuje se absolutním poznáním a kritikou rozumu. A právě jako taková podléhá kritice intelektuální. Neboť jako absolutní poznání mimorozumové má a hájí správně své existenční oprávnění. Intelektuální metafysika není možná, a neuhasitelná žízeň člověka po poznání zůstává. Jest tedy volné místo pro metafysiku nového typu. Leč pokud vstupuje v oblast rozumu, zasahována jest kritikou, již rozum v Kantovi dovedl desavouovat sama sebe.

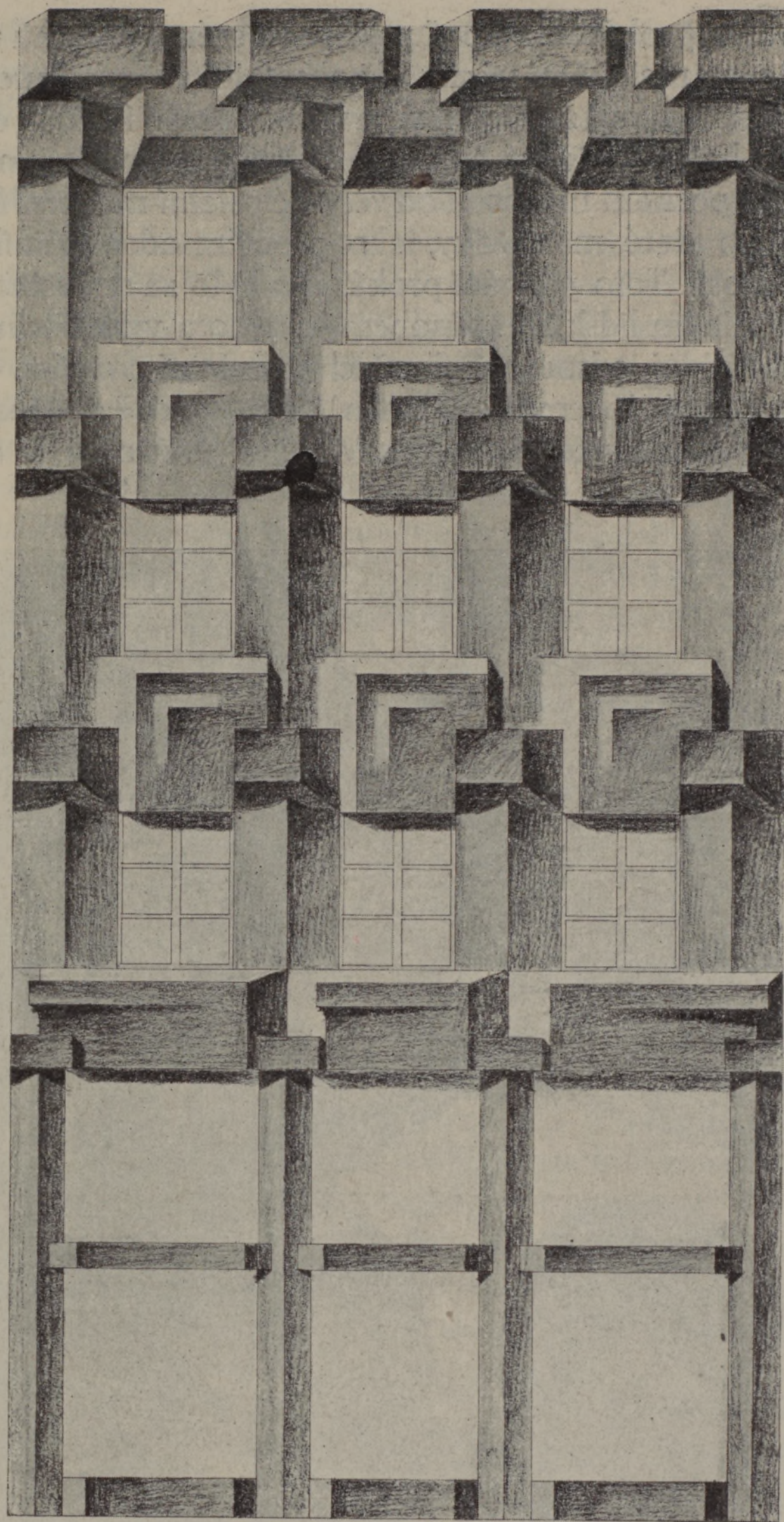
Bergsonův vitalism, jeho metafysika životního vzmachu, vesmírné jednoty a nekonečného růstu založena je v jeho osobním zážitku geniální, tvůrčí osobnosti, jež bez ustání tvoří a činností roste. Jest v tomto zakotvení celého životního názoru v osobnosti hluboký rys romantiky, již moderní filosofie ocitá se v příbuznosti s idealismem německé spekulace. Jako taková jest filosofie Bergsonova poesíí, zjevením, její poměr ku vědě jest obdobný náboženství. Jest přesvědčena, že má poznání hlubší a bezpečnější nežli věda, dovede zkritisovat poznání racionelní jeho vlastními zbraněmi, své vlastní nedovede však podat než týmiž relativními formami, tedy v téže nedokonalosti a na základě materiálu současným stavem vědění podaného. Odtud odvislost všeho mimorozumového poznání od rozumu a nebezpečí konfliktu, jež vyskytují se nezbytně.

Bergsonova filosofie rovněž jest nucena jako filosofie pozitivní a universální, činící nárok býti poznáním života a jeho projevu v celé šíři a hloubce, opírat se o materiál jednotlivých věd, tedy zkušenost racionální. Jest to jmenovitě nová protiparalelistická tendence v psychologii a moderní badání biologické, nevystačující s mechanismem, o něž se opírá. Leč podmínkou víry v jeho metafysiku svobody je osobní její zážitek. Bez toho není lze nikoho o její pravdě přesvědčit, neboť kdo není svoboden, komu schází onen spodní proud živého vědomí, nemůže v něj sestoupiti. Jeho intuice, jeho niterná zkušenost bude kryti se s poznáním analytické psychologie. Jeho život je mechanický proces stavů duševních, jeho metafysika tudíž naturalismus. Zkušenost Bergsonova o životě duševním platí o životě jeho a těch duchů tvůrčích jemu podobných, kteří schopni jsou téže zkušenosti. Jeho názor, jeho cítění vesmírného pohybu jest pro ně pak plně přesvědčujícím. Ti však, kteří psychologii Bergsonovu přijati nemohou, odmítnou i celou filosofii intuicionismu, data moderní psychologie a biologie přinutí je jen ku zdržlivosti, nikoliv ku opačné orientaci. V tom jest důsledek mimorozumové posice Bergsonovy. Není schopen objektivity. Jeho zážitek není lze proměnit v pravdu. Přiblíživ si kosmos na dosah psychické zkušenosti, učinil poznání to subjektivní událostí svého nitra, jejíž plat-

nost pro všechny nemožno prokázati. Neboť pravda ve svém významu a hodnotě obecné závaznosti jest poutána na racionální výraz, jež absolutní zážitek skutečnosti – intuice – transcenduje. Jedině soud může býti pravdivým a intuice nemůže býti soudem. Intuice chce býti skutečností samou a vymyká se modernímu pojmu pravdy. Bergson chápe problém poznání na rozdíl od veškeré ostatní moderní filosofie způsobem předkritickým, způsobem staré metafysiky, jako problém adaequátního výrazu, identického zobrazení skutečnosti. Toto poznání prokázáno bylo za nedostižné rozumu, poněvadž však rozum jest jediným lidským způsobem jasného a vyjadřitelného vědomí, jediným pojítkem mezi individui, odsouzeno je všechno ostatní poznání, jež prohlašuje se schopným absolutního poznání a jemuž opak není lze rozumově dokázati pro jeho mimo-rozumovost, odsouzeno zůstati ve sféře subjektivně individuálního a apelovati na víru příbuzných duchů.



André Derain:
Krajina.



Pavel Janák:
Studie průčelí.



Li Čao-Tao:
Palác Kiu-Čeng-Konga.

K r o n i k a a p o z n á m k y

Franz Werfel: Wir sind.

(Nákladem Kurta Wollfa v Lipsku 1913.)

V minulém čísle citovali jsme některá místa z předmluvy ke knihovně Der jüngste Tag, která charakterisuje literární snažení mla-

dých německých básníků. Z této družiny jest nejucelenější Franz Werfel, který letos vydal novou knihu své lyriky, jež již na první pohled podstatně se liší od běžné německé literatury. Dnešní Německo (a stejně Francie, Rusko i Čechy) pracuje ve slovesném (i ji-

ném) umění jen ve smyslu esthetiky čistě empiricky získané. To znamená, že se živí již z dosažené kultury, která ostatně dosti dlouho byla dobývána. Jeho snahou není již zmocňovati se něčeho nového, ale projevovati to, čeho již je dosaženo. Tím nabývá literatura konservativního charakteru, dosti úctyhodného i nudného, a také vkusového a vytríbeného. Dochází k určitému zjemnění v duchu děl, které vzniká opatrnou a moudrou volbou temat, ke propracování stávajících forem (dramat, novel), nebo opět k jakémusi sevšeobecnění, indifferentnosti formové, jen aby vynikla epická část díla, čímž vznikají dnešní romány. Vystoupí-li nyní Werfel jako lyrik, který má vůli a schopnost postaviti se přímo před životní jevy, pohlížeti na ně s nového hlediska, z vlastního zorného bodu, neodvolává-li se na tradice a běžné kulturní vymoženosti, jest to jistě důkazem odlišného citění od doby, která jej obklopuje a o umělecké snaze nového umělce.

Formálně lze charakterisovati básně Werfelovy jejich stručností, takřka suchostí. Hlavně oproti esthetisující literatuře jest v jeho knize naprostá nepřítomnost jakýchkoliv příkras, ozdob slovních, veršových, zkrátka vši parádnosti a krasoducha. Naproti tomu vyznačují se skoro hmotnou a hmatatelnou přesností výrazu, nejjednodušším použitím adjektiva nebo epitheta jakožto pouhého bližšího určení. Werfelův slovník jest rozmnožen termíny skoro vědeckými a metafysickými. Rozvine-li někdy obraz nebo řadu obrazů (na př. báseň Vater und Sohn), i ty jsou šedivé, nebarvité, tvrdé.

Rytmicky projevuje tutéž jednoduchost, verše jsou nejprostšího charakteru; rýmy většinou jednoslabičné, nehledané, prosté, sotva stojící nad assonancí. I tam, kde my-

šlenku logicky k tomu předurčenou uzavře do složité sonetové formy, vytváří pouze útvar podobný dvoudíleému epigramu, na kterém ostré ohraničení premis (ve čtyřřádkových strofách) a závěru (trojřádkových), nikoliv esthetický půvab alexandrin a ladění rýmů, jest podstatnou částí. Volný verš nestaví na nějaké zvláště význačné stanovisko. Zachází s veršem vůbec dosti svobodně, některé jeho básně blíží se nebo jsou psány volným veršem, ale vždy jest zachována a ponechána úplná platnost rytmickým složkám řeči. Dovede rozmnožením nebo odečtením z počtu slabik vyvolati kadenční změny, přenáseti důraz, nechat verš vykřiknouti nebo umlknouti.

Věci, o nichž Werfel píše, temata, obsah, jsou věčně lidské a proto věčně básnické. Jest to samozřejmé: Život se pro básníka projevuje jenom na d u c h u věcí, ne na vynálezech, technice, pokrocích civilisace. Život, jeho proměna, jeho dnešek, existuje pro básníka jedině v jeho duchové sféře, v citech, které vzbuzuje, vztazích, jež stanoví v kultuře, kterou vytváří. Werfelovo básnické citění jest relativistické. Existuje pro něho všecko tak, jak je sám cítí. Jest to upřímné, poněvadž co jest nad to, nějaká objektivisace chtějící býti nebo podobající se absolutní, jest sebeklamem. Tedy u Werfela věci a bytosti vystupují jedině ve svých poměrech k němu a jedinou jeho snahou jest obsáhnouti všechny tyto relace. I tam, kde by se zdálo, že čistě objektivisuje, podává pouze obrazy vlastního zření, výsledky svého názoru či citění. Často personifikuje: dává mluvit osobám a věcem, mluvit dialogy, polemisovati, staví celé dramatické scény, kde jednotlivci mluví o svých životech a citech (Ein Gesang von Toten), ale každé jejich slovo jest vytvořeno z básnické zkuš-

nosti, vycítění a uhádnutí. A skoro pokaždé docítí i domyslí tyto příčiny stavu a dění.

Toto docítění a domyšlení jest zbudováno na pevné basi životních zjevů, na tom, co přináší urovnaná řada postřehů, zkušenost. Jest to tedy realistická osa, a kolem ní jakoby se proplétala, vyplňovala ji, obklopovala básníková myšlenka. Tím vzniká úplné splynutí básnické vise se zemí, prohloubené pojmání vší zemskosti. Někde vyrůstá u Werfela již z pouhého řazení hmotných fakt jakýsi dějový rytmus: V básni *Verzweiflung* následuje jedno za druhým jako výbuch stále silnější a silnější, připravující svým růstem konečný citový výsledek. Jsou místa, kde jest realita přehnána až na druhou stranu, do grotesky. V nejtragičtější básni knihy, *Das Opfer*, přichází varietní četa strážníků. Jestliže básník tak zachází s realitou, dokumentuje vlastně, že jest mu lhostejna její jakost a míra. A tyto reelní zjevy ukazují pouze, jaký je vznik básnickovy tvorby, ukazují stopy života, který jím prošel. Ale vše ostatní jest básníkově.

Nejkrásnější na Werflově díle jest toto „vše ostatní“. Všecko, co jest zpracováno básnivostí, to, co jest výsledkem jeho temperamentu, kterékoliv jeho součásti: Citu a síly. Citu, který jej passivně vede k životu, a síly, která život přehodnocuje.

Cit u Werfela nejprve jest širokým, rozlévajícím se na všechny strany, ke všemu stvoření. Jest soucítěním. Někdy ke staré služce, prostitutce, zpěvačce i zvířeti. Shledává body v jejich osobách, na nichž se lidský soucit váže. Oživuje bolesti a bolestné radosti těchto tvorů. Tak se jejich bytosti rozjasňují, jakoby se rozvinuly na světle. Pak jest tento cit stupňován. Byl-li soucit všeobecný, nyní se sužuje a soustřeďuje v cit mnohem žhavější, v nějakou lásku, žhavý

poměr k tomu, co by jinak dotklo se jen přechodně zraku, sluchu či hmatu. Není, co by bylo lhostejno vbásníkově dosahu. I všednosti, maličkosti jsou svázány přímo s ním a stávají se důležitými, hlavními, milovanými. Ale stupnice není naplněna. Jsou místa u Werfela, ne ještě častá, ale svou přítomností slibující do budoucna, která jsou nasycena — jest těžko vystihnouti, čím jsou nasycena, ale snad lze říci — zbožností. Někde jest jí menší stupeň, jen jako vroucnost, někde jest to již zbožnost samotná. Ne nějaká religiozní, ale lidská. Taková čistá lidská zbožnost, jakou stělesňuje Dostojewski, klanění se člověku a vzývání jeho života a zároveň pokora je v ní a úzkost o něho a vděčnost, nevíte komu a nevíte proč. U Werfela objevuje se tu a tam v některých verších, jmenuji na př. báseň *Die Heilige im Theater-skandal*.

Jeho síla se opět jeví v tom, jak dovede vzít vše, s čím soucítí a co miluje, do svých rukou a zmodelovati je v něco nesmírně hodnotného. Jak každému jsoucnu a činu podloží a z každého bytí vytvoří etický, mravní prvek života. Bylo-li jeho cítění relativistické, poměrové, směřuje toto silové založení k synthese, k absolutnosti. Všechny jevy, které se jej dotýkají, znamenají konec konců pro něho jen sesílení pocitu života: *Wir sind*. Stává se spravedlivým k bolesti a radosti. Oboje jsou jen projev žití. Nic není nad ně. *Wir sind*, jsme, jest nejjednotnějším zajištěním, jaké může vyjít z lidských prsou. To jest morálka Werflově knihy, morálka moderní (viz na př. unanimisty a j.) a svěže lidská, potvrzující plně platnost života a hluboká při své jednoduché pravdivosti, neboť nic není opojivějšího než široké, na všecko se upínající a ze všeho čerpající vědomí vlastního bytí.

Frant. Langer.

Herrmann Obrist.

Přesvědčením naší doby jest, že umění jest věcí názoru, t. j. že jest výrazem, jak na svět ducha a hmoty se nazírá; jest to zcela správná možnost naší doby, jež co duchového života se týče, jest velmi rozčleněna v mnoha různých se tendencích a východiscích. Byly historické doby (na př. renaissance), jež byly duchem velmi sjednoceny, pak umění mohlo být a bylo dohodnutou konvencí o společném základu. Proto pro naši dobu a její umění zvláště uplatňuje se individualita; ta jest dle své síly schopna vybudovati si intensivnější názor a z něho zase tvořit směřující umění. Historie moderního umění s tím souhlasí; lze ji zcela rozložit a nahradit historií individualit nebo individuálních názorů; moderní umění pak je jakoby vytýčeno individualitami.

Herrmann Obrist (rodem Švýcar) jest — co do druhu — zajisté silnou individualitou. Prokázal to tím, že dnes již téměř jediný setrval si věren a nepodlehł zkonvencionelnění, mezitím co všichni jeho němečtí druzi, s nimiž před desetiletím zakládal moderní snahy v umění, až na několik málo (Eudell, Pankok) propadli opět kulturnímu průměru. Obrist jest individualita, vytrvalá, složitá, avšak ne jasná; nemůže být pokládán za ducha náležejícího zcela novému umění, ale dotýká se ho v mnohém. Ve hloubi a ve své podstatě jsou názory Obristovy položeny naturalismem. Naturalismus je víra, že věci umění musí býti proniknuty jednotným živým duchem organickým, tedy přírodě náležejícím. Obrist není však naturalistou tohoto čistého zrna, neboť naturalismus takto definovaný stává se snadno systémem, t. j. něčím mimo subjekt tvoření. Naturalismus sám pak není již názorem

naší doby, souvisí s novým uměním jen potud, že je rovněž jistým podnětem z přírody a že předchází jako nutný zjev nynější době a jejímu přímému názorovému poměru ke skutečnosti.

Obrist není naturalistou tohoto rázu. Jeho naturalismus je více subjektivní, je to jaksi tvořivost a názor jeho subjektu a zejména: jeho naturalismus se stále mění, jednou více proniká dílo, jindy ustupuje a v celku je stále svobodnou a nezávislou činností. Proto díla z jeho ruky liší se od naturalistických děl tím, že nejsou pronikána všude jakýmsi apriorním jednotejným přírodním dechem, lze říci mízou, jak tato, ale (jak je to z vyobrazení patrné) jsou v některých částech jako nehybná, aby jinde zase tím bujněji se formovala nebo třeba až rostla a žila. Takto Obrist překračuje náhle velkou a neslučitelnou vzdálenost v duchovém vývoji mezi naturalismem a dneškem: jednou nohou (svým cítěním) stojí a opírá se o naturalismus, mezitím co druhou (tvořením) stojí již na půdě vlastně nenaturalistického tvoření. Sám za sebe však prohlašuje a zdůrazňuje, že vychází od přírody, že vše v ní podává mu podněty a že zejména živé zjevy přírodní (zurčení pramene, vlnobití) jej poučují a podněcují.

Na Obristovi zajímají vedle této jeho filiace z naturalismu jeho výtvarné prostředky a výsledky. Nikdo z ostatních výtvarníků jeho generace a s ním rovnorodých někdejších spolubojovníků za obrození umění v Německu nezachoval si tak jasné vědomí jako on, že látka, z níž se tvoří, jest (v základě) stejnorodá a nedílná a že tedy to, co se z ní tvoří, má spíše charakter plastiky, reliefu, než stavby sestavené z různých samostatných členů, jak v architektuře to dosud převládalo. To jest také nejvýznačnější vý-

sledek Obristův a kvalita, kterou se k snahám nového umění přiřazuje: že určitě a intenzivně cítí, že materie zmáhá se tím, že se vyjadřuje formou. Při tom u Obrista nejde o formu starého druhu, o formu svéprávnou a autonomní, jako byly kdysi hlavice atd.; u Obrista značí forma čistý útvar prostoru, bez literárnosti. Nelze na jeho dílech v celku mluvit, ba nalézt části, jež by byly pojetelné o sobě a jako samostatná individua označitelná; vidíme jen jakési výběžky, vypnuliny a prohlubně, jež vesměs jsou v celku díla velmi aktivní, ale o sobě jsou jenom čistou formou prostoru, jakýmsi prostorovým nabitím v tom kterém místě výtvaru. Proto také organizace díla u Obrista je jiná a nová. U něho (na př. na jeho fontáně) není rozeznatelné, kde která forma končí a se počíná, vše vyrůstá a zase se vrací do svého základu. Zvláště podstatným a příznačným prostředkem výrazovým pak je překrývání forem, to, jak se formy vystřídávají a navazují. Bylo by lze přirovnat to k postupnému rozvětřování; jak různé je to od posavadní skladby architektonické (na př. klasicistické), kde celek skládá se z jedinců (sloupu, kladí, patky) atd., jež každý je pro sebe uzavřeným, vyjmutelným celkem s určitými mezemi, přes něž nepřestupuje!

Mimo to jsou na Obristovi zajímavé ještě dva momenty. Především jak rozvinuje a vytváří prostor. Na př. jeho fontána je bohatý a silný útvar; Obrist docílil to tím, že jej po hloubce a do hloubky pročlenil a rozložil; je to jakýsi relief, složený z profilů a tak hluboký, že má až prázdné díry, a tím celek stává se velmi hustým a obsažným. A pak je u Obrista pozoruhodný jeho nový odlišný smysl pro rovnováhu, t. j. jak jeho díla jinak spočívají, než dotud v archi-

tektuře přicházelo; zde je zejména zajímavým pyramidový náhrobek (zadní pohled) ve formě široce rozložené massy. A jestliže všechny zvláštní faktory u Obrista již vyčítáme, patří k nim i jeho rozhodně se hlásící smysl pro průčelnost díla, t. j. jeho úmyslnou stavbu forem do jakési tváře díla; díla Obristova mají výslovně a pravidelně dvě tváře-průčelí, v nichž se celá jeví.

Konečně jest pozoruhodným u Obrista i zvláštní smysl pro technické elementy a podněty z nich do díla přejímané; Obrist nalézal zalíbení v bezprostředním zjevu poloopracovaného materiálu, v polodloupaném jeho povrchu a přejímá začasť mnoho čistě technického do díla. Jeho pohnutky jsou opět čistě naturalistického zájmu, ale naopak souhlasí to s nově sílícím nyní citem pro reální zvláštnost a povahu materiálu a pro samou techniku práce, jak to intenzivně uskutečňuje na př. malba Picassova a Braquova.

Pavel Janák.

Raphael Petrucci: Čínské umění.*

Evoluce čínského umění přes vlivy, kterým podléhala, jest tak plně souvislá jako vývoj našeho umění západního. O původě jsme zpraveni jedině zkoumáním zpráv; ale příbuzenství, zjištěné v počátcích historických dob, mezi písmem a malířstvím nám dovolu-
je posunouti studium primitivních period daleko i před vlastní obrazové památky. A tak jsme svědky tvoření onoho filosofického ideálu, který ovládal všechnu historii čínského malířství, který mu ukládal pátrání po abstraktní formě a na dlouho je vzdaloval triviality a úpadku. Když ve III. a IV. století můžeme nahlédnouti v malířské dokumen-

* Výňatek z knihy k naší ilustraci. Závěrečná kapitola.

ty, došly již cíle, který si čínské myšlení uložilo. Jest to první vise, kde jemný duch odpovídá promyšlené jednotě, v níž touhy se vtělily do krajních forem. Jako Byzanc, dědička hellenistického umění, tak Čína z doby Hanů a Kon-k'ai-tche dala se na cestu odvážného systemisování, k chorobným harmoniím, v nichž člověk cítí pýchu intelligence, která se staví nad přírodu a zároveň vyčerpánost pro dlouhé usilování. Po této přejemnělosti, vynořivší se za úpadku světa, který si přece ještě jakž takž zachoval syrovost prvotních časů, nastupuje neobyčejný zápal, který následuje po buddhistických zvěstováních. Vidíme, kterak s novými bohy vstupují poprvé do Číny cizí vlivy, přesné a na dlouho. Civilisace se přeměňuje a napájí novou svěžestí. A tak vidíme — jako u velkých florenckých předchůdců Renaissance — celou skupinu umělců připravených uměním, jež jest vznikem stejně divoké jako raffinované, kterak se odhodlaně dává do práce, aby vyšetřovala formy, určovala zákony jejich struktury měřením a podmínkami prostředí, v němž vznikly. Tak lze srovnati čas, jenž spatřil díla, která stvořil Li Sseu-hiun, Li Tchao-tao, Wang Wei s patnáctým stoletím Florencie za Pisanella, Verochia, Ghirlandaja, Massaccia. Podobné podmínky splodily hnutí volající po srovnání, neboť ať jsou již jakékoliv známky vlastní různým civilizacím a rasám, hluboké fenomény umění zůstávají neměnnými a přísluší ke vždy společné činnosti ducha. Velcí předbojovníci v Číně z doby Tsang připravují vyvrcholení v epoše Songů a tak vidíme mezi X. a XIII. stoletím zrát ovoce tohoto dlouhého úsilí. Oproti tápání v primitivní periodě, cizorodou filosofií, mystickým zanícením Buddhismu, orientálským způsobem myšlení, došlo k takovému porozumění světa, že mu nelze

upřít velikosti. Neosobní mysterium vesmíru, jeho ohromný základ, mnohotvaré projevy a tajemství, které se odkrývá z duší i věcí — z takového pojmání vyrůstaly základy inspirace čínského umění. Těmto předpokladům vděčí svůj smysl pro duchovost, o něž se opírá tak vznešeně. Snad se bude zdát někomu jeho náboženská inspirace méně předurčená a volnější než naše. Leč jest nepochybně, že ovládla úplně nejzazší Orient svou velikostí.

S touto oporou dosáhlo umění nejvyšších vrcholů lidského projevování. Protože pak nemá již více, čeho by získávalo na hloubce, obrací se k projevovým různostem, jež jsou modalitou velmi poddajné formule až do chvíle, kdy zapomíná na velké inspirace minulosti a kdy zřejmě, kdy již tradice sestárá, se přihlašuje k duchu, jenž vede k vyhledávání realismu. Tím jest charakterisován vývoj čínského malířství za dvě poslední dynastie.

Zdá se, že i zde tak jest splněna obecná duševní potřeba, kterou jsme i my poznali, když po ztuhlém akademismu moderní kultura zvrátila staré idoly.

Čínští malíři uzavřeli podobný kruh, jakým prošli naši umělci. Daným problemem pro nejzazší Orient i pro Evropu jest problém obnovování. Moderní umění, nadmíru vědoucí ve své příliš nové kultuře, ztížené vahou vlivné minulosti, hledá se v temném tapání, plné děl nehotových, leč někdy geniálních.

Dostavil se okamžik, kdy všeobecná civilisace jakoby se chtěla usaditi na zemi, pohlcujíc dávné různosti. Evropa a krajní Asie staví proti sobě nejsilnější dějinné tradice. A přece jest zájmem každé z nich studovati a porozuměti cizímu ideálu.

Přel. Frant. Langer.

Pryč s tradicí, pryč s Montmartrem!

Dva futuristické manifesty.

Futuristické hnutí mělo opět dvě události. Ústředí futurismu v Miláně vydalo zase nový (již čtrnáctý) manifest „L'antitradition futuriste“, napsaný Guillaumem Apollinai-rem a datovaný „v Paříži, 29. června 1913, v den Grand Prix, 65 metrů nad boulevardem S. Germain“. Manifest obrací se krajně proti tradici způsobem, který je roveň třískání, a vyzdvihuje protitradici jako sílu, rozpjetí a klad futurismu. Manifest je již psán volnou skladbou řeči, jak futuristy byla proklamována, tedy v čistých pojmech-slo-vech, bez interpunkce atd. a i po typogra-fické stránce je tištěn nikoli v odstavcích a sloupcích, ale plakátově a ve formulkových obrazcích. Pokud je obsah přeložitelný, po-číná se manifest kryptogramem, z jehož počátečních písmen lze vyčísti: „A bas le passéisme!“ Passeismem je a rozumí se vše nejen historické, ale i dosavadní, vše, co není budoucí, tedy historie, všecko umění až po dnešek, avšak i všechny prostředky kultury řeči, zákony jazyka atd. Manifest žádá pak především: „Zboření a potlačení poetického citu, snobského exotismu, kopie v umění, adjektiva, punktace, typografické harmonie, časů a osob sloves, divadelní formy, verše a strofy, kritiky a satyry atd.“ Dále volá a žádá „Stavění“ a sice „1. v tech-nikách stále obnovovaných*: literaturu vol-ných slov, vynalézání slov, čistou plastiku (v pěti smyslech), totální hudbu a umění hřmotu, universální mimiku a umění světél, mašinism věže Eiffelovy, Brooklynu a mra-kodrapů, čistou civilisaci, nomadism, obje-vitelství, umění cest a promenád atd.“; dále „2. (stavění) v intuici-rychlosti: volná ima-

ginace, tanec-práce čili čistá choreografie atd.“

Manifest končí výkřikem: „Fuj! (lze-li tak: přeložit originál: mer ... de ...) kritikům, pedagogům, profesorům, museím, quattro-centistům, dixseptièmsièclistům, ruinám, pa-tinám, historikům, Benátkám, Versaillím, Pompejím, Brugám, Norimberku, Benáresu, ochráncům přírody, filologům, essayistům, neo- a post-, Bayreuthu, Montmartru, Mni-chovu, lexikonům, dobrému vkusu, orienta-lismu, dandysmu, spiritualistům a realistům, akademismu, siamským dvojčatům, d'An-nunziovi a Rostandovi, Danteovi, Shakes-pearovi, Tolstojovi, Goetheovi, pokálejícímu diletantismu, Aischilovi a divadlu v Oran-ge, Indii, Egyptu, Fiesole a theosofii, Wagne-rovi, Beethovenovi, Poeovi, Withmanovi a Baudelairovi!“ Za to však manifest provo-lává: „Sláva!: (v originále: Rose aux ...) Ma-rinettimu, Picassovi, Boccionimu, Apollinai-rovi, Paul Fortovi, Mercereauovi, Delaunay-ovi, Braqueovi, Severinimu, Derainovi, Rus-solovi, Archipenkovi atd. atd.“ Mezi těmito posledními, jichž v manifestu je veliká řada, jsou jména i nejposlednějšího řádu, i mimo hranice kvality. A to je, co charakterisuje zúplna neoddalitelně hnutí futuristické: Je-li překonávání hodnot a stálé kypření obec-nou samozřejmostí, futurismus chce pře-vrát za cenu nehodnot. Futurismus není ale ani anarchismem; anarchismu je vlastní jistý idealismus tam, kde futurismus operuje bombastem a rámušem.

*

Druhou událostí byl manifest uveřejněný Mac Delmarlem v pařížském listě „Comoe-dia“ a pak v „Lacerba“ s heslem: „Pryč s Montmartrem!“ Montmartre, kdysi stará umělecká čtvrt, a posledně již jen čtvrt sta-

* Volná slova manifestu lze těžko souvisle přeložit.

rého uměleckého romantismu, stojí zcela blízko již svému konci. Má být přestavěna v úplně novou velkoměstskou čtvrť Paříže. Tento osud Montmartru při nynější složitosti duchové kultury, v níž pokrok i konservativismus, obnova i zachování, nutnost i sentiment jsou zařazeny jako současně činné složky, vyvolal mnoho pohnutých projevů, ale byl v celku konečně přijat jako samozřejmost a faktum. Montmartre byl by prostě odešel; futurismus však i zde učinil veliké gesto: Montmartre musí odejít s rámem, třeba vyspílati všem jeho pošetilstem, náladám, zákoutím, šosákům, romantickým umělcům, nočním barům, kabaretům, a boří-li se, musí to být třískání. Mac Delmarlův projev: „Pryč s Montmartrem!“ v tomto duchu psaný pobouřil proto mnoho a vyvolal i prudkou odpověď futuristy Severiniho, který vyčetl Delmarlovi, že není dost futuristou; tento pak zase odpověděl, že Severini je příliš Italem. Nyní reprezentant futurismu Marinetti veřejným listem (v témž čísle „Lacerba“) pochvaluje manifest, označuje jej jako věrně futuristický a projevuje radost, „že futurismus není více a nebyl jen italským projevem, ale obecným, kosmopolitickým, neboť futurismus je nejširší forma obnovy, je velkou světovou energií.“

Věnujeme-li znovu místo těmto událostem, není to z posměchu, ale protože jsou zde dotýkány stále otázky, jež obecně zajímají. Futurismem jsou však jen brskně trhány, nikoli naplněny.

★

Byly vydány vlastně však tři futuristické manifesty. Třetí byl publikován v „Lidových Novinách“ ve feuilletonu „Otevřená okna“ (9. srpna 1913, K. St. Neumann); vychází se v něm od zmíněného futuristického manifestu pro protitradici a přemýšlí o českých poměrech; že národ utopený v historii měl by nyní, když Evropa jest již jím dohoněna, také jednou odvážně domýšlet, nač vlastně kdysi sám narazil (symbolisté a jimi podniknuté převraty ve skladbě, Hilbert: Dosti Husa!); národ měl by dostat již jednou pravé a dravé futuristické zuby. Feuilleton končí analogicky indexem jmen a věcí, jimž se volá: „Ať zhynou!“ a jiným indexem s provoláním: „Ať žijí!“

Ale tento český manifest, který chce být futuristickým, není jím — bohudíky — dost. Probleskuje v něm dobrosrdečná tužba, aby národ měl lepší budoucnost a zní to zcela jinak než u pravých futuristů; ti by to shledali a odkopli jako sentimentální. A také to není jinde tak krajní, jak by futurismus byl. Na indexu odsouzených je výběr literárních směrů, kde lze souhlasiti i tomu, kdo není futurista, a ostatně, kde jde vesměs o přecházející a přešlé hodnoty. Volají-li futuristé: „Ať zhyne Beethoven atd.“, na tomto indexu chybí: „Ať zhyne Ant. Dvořák, Smetana, Hradčany, Aleš, Mácha!“ Neboť tak by to znělo po futuristicku a tím není feuilleton futuristickým, ale docela dobrého vlasteneckého srdce. V těchže feuilletonech ostatně četli jsme přece ještě nedávno krásná a srdečná slova o Mikuláši Alšovi a byla z téže ruky.

FRANTIŠEK
TSCHOCHNER

ZÁVOD ŽELEZÁŘSKÝ

stavební a nábytkové kování, nástroje jen Ima
jakosti,
fournýry, lišty, fošny, řezbářské, soustružnické
zboží, mořidla, laky, jakož i veškeré potřeby
na rakve

PRAHA II., VODIČKOVA UL. 15
(Hlávkův palác.)

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.

DER STURM

*čtrnáctidenník pro kulturu
a umění.*

Vydává a řídí
Herwarth Walden.

Ročně 6 M, jedn. čísla 20 pf.

Redakce, nakladatelství a
stále výstavní místnosti

BERLIN W 9,
Potsdamerstrasse 134a.

Veselý koutek VI.

Alfons Mucha.

(Americká epopeje.)

I.



V knihovně „VINICE“ vyjde v říjnu
jako 2. číslo

knih nových veršů

Karla Tomana

SLUNEČNÍ HODINY

v úpravě Františka Kysely.



V administraci „U. M.“ lze se již nyní při-
hlásiti; hned po vyjití bude zaslána všem
předplatitelům t. l.

Muchu zrodila půda Moravy. Daleci jsme laciné narážky na
konec první sloky písně „Moravo! Moravo!“ („A jaké to koň-
stvo . . .“ atd.) Pokud lze koně, a to nejen moravské, k Muchovi
poťahovati, tedy jen proto, že oční čočka koně vidí všechny před-
měty i lidi (pravděpodobně i umění) mnohonásobně zvětšené.
(Brehm: Život zvířat, Býložravci. Str. 684–721.)

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

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

II.



Nejprve pařížská Metropol poznala jeho umění. Za živa se rozpadávající mrtvolu Mucha zdrátoval—!

Tam ukázal svůj talent pro tyjáter vůbec a moderní zvláště.

Tam naučil se nositi frak! A jen láska k rodné hroudě zabránila mu vyměnití také košili.

III.



Jeho americká etapa jest pro něho takové váhy, že nutí nás oslaviti ji rýmovaně! Slyšte!

*Ač holdoval mu kohout Republiky,
on nezůstal! I americký kondor vzdal mu čest!
Teď vrací se, kol břicha prapor Ameriky,
vejtrubu hláskou, buben plný hvězd!*

KRESS A BERNARD

PRAHA III.

HARRACHOVO NÁMĚSTÍ ČÍS. 4.

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

Stavební a nábytkové truhlářství, obrá-
bění dřeva a strojní výroba dveří a oken

VÁCLAV HANUŠ

PRAHA III., ČÍSLO 503

Odkolkovy mlýny

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

IV.]



Uvítán v Praze skládá na pražské radnici slavný
slib darovati své, po celém světě získané umění ná-
rodu . . . Ba víc! Zdarma vymaluje naši chloubu: Re-
presentační dům. On, velikán, odvezl Alše k Šumpe-
trovi, podržel mu ruku a dal ho vyfotografovati v pří-
tomnosti své osoby. Národ vlasteneckou žurnalistikou
informován, zaburácel pochvalu. A Mucha, vyučenec

V.



Ameriky, zaúčtoval si za skizy ke své národní oběti
60.000 K. Good bye!

A vzal náš nacionální idealismus tak šikovně u huby,
že vzbudil i u tuzemských odborníků pochvalu a uznání.

P. r. Nezasvěceným, kteří postrádají v této epopeji
vtipu, ochotně vysvětlujeme, že o ten se nikdo ne-
snažil. Vive la bagatelle!

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

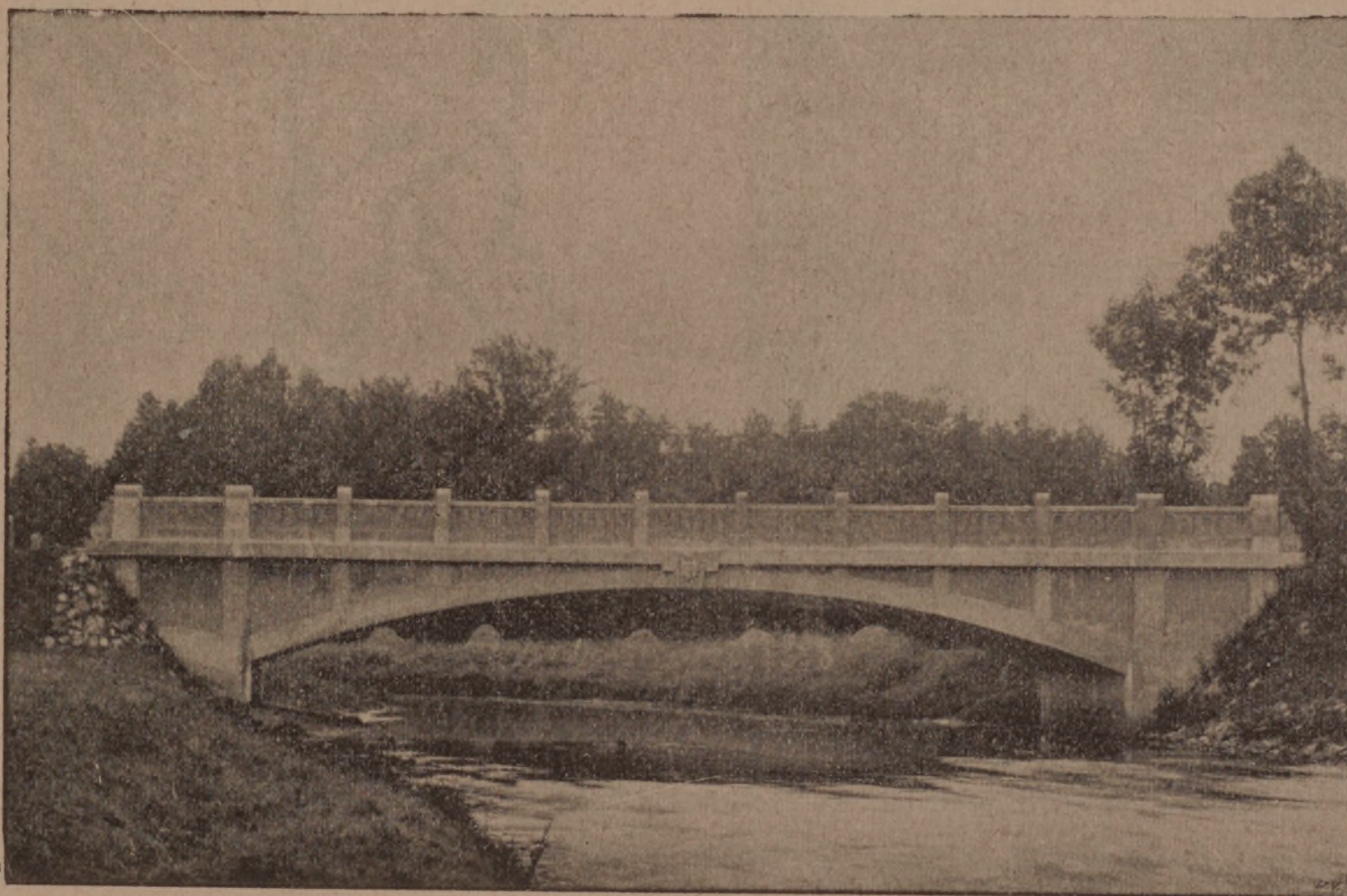
HRŮZA A ROSENBERG

PRAHA

TELEFON 1732

OLOMOUČ

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