

UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

Časopis Skupiny Výtvarných Umělců.

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

Redakce a administrace Uměleckého Měsíčníku a kancelář Skupiny Výtvarných Umělců v Praze I., Veleslavínova ulice, číslo 5, denně od 8–12, 2–6 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, 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.

„Umělecký Měsíčník“ zdržel se ve vycházení pro známé okolnosti v tiskárnách. Titulní list a obsah II. ročníku bude přiložen k 1. číslu III. ročníku, které se již připravuje a vyjde v nejbližší době ve zlepšené úpravě i rozsahu. — Naše odběratele prosíme snažně o lask. vyrovnání předplatného, pokud tak neučinili.

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

Text:

- Fr. Langer: Setkání 301
 Rud. Procházka: O podstatné proměně duchové
 povahy naší doby 308

Kronika:

- Arcosovy prosy 323
 Richard Weiner: Usměvavé odříkání 324
 Antonín Sova 325
 Kubistická výstava v Manesu 326
 Jak se píše 331
 Jakub Obrovský 336

Vyobrazení:

- Mongolská škola 285, 286, 287
 P. Gauguin: Ženy 288
 P. Cézanne: Podobizna pí Cézanneové 289
 H. Matisse: Zátíší 290
 P. Picasso: Zátíší 291
 Vlaminck: Krajina 292
 G. Kars: Zátíší 293
 J. Gris: Kniha 294
 E. Filla: Zátíší 295, 296
 V. Beneš: Zátíší 297
 El Greco: Láska nebeská a pozemská 298
 H. Daumier: V zahradě 299
 O. Gutfreund: Hlava 300
 La grande dause macabre 301, 302, 303, 304, 305
 Z. Kratochvíl: Kresby 306, 307
 A. Procházka: Kaktus 311
 Pyramida v Papantle 313
 J. Gočár: Architektury 316, 317
 P. Janák, O. Gutfreund: Návrh pomníku Žižkova
 318, 319
 P. Kropáček: Architektury 315, 322
 J. Škára: Návrh divadla v Brně 320, 321
 IV. výstava Skupiny V. U. v Obecním domě 323
 A. Renoir: Ženy 335

Texte:

- F. Langer: La rencontre 301
 R. Procházka: Le changement essentiel de la base
 intellectuelle de notre temps 308

Chronique:

- Les proses d'Arcos 323
 R. Weiner: Résignation riante 324
 Antonín Sova 325
 L'exposition cubiste à Manes 326
 Comment on écrit 331
 Jakub Obrovský 336

Réproductions:

- L'école mongole 285, 286, 287
 P. Gauguin: Femmes 288
 P. Cézanne: Portrait de Me. Cézanne 289
 H. Matisse: Nature morte 290
 P. Picasso: Nature morte 291
 Vlaminck: Paysage 292
 G. Kars: Nature morte 293
 J. Gris: Livre 294
 E. Filla: Nature morte 295, 296
 V. Beneš: Nature morte 297
 El. Greco: L'amour céleste et terrestre 298
 H. Daumier: Au jardin 299
 O. Gutfreund: Tête 300
 La grande danse macabre 301, 302, 303, 304, 305
 Z. Kratochvíl: Esquisses 306, 307
 A. Procházka: Cactus 311
 La pyramide à Papantha 313
 J. Gočár: Architectures 316, 317
 P. Janák, O. Gutfreund: Monument à Žižka
 318, 319
 P. Kropáček: Architectures 315, 322
 J. Škára: Le théâtre à Brno 320, 321
 IV^e L'exposition de Skupina V. U. à Prague 323
 Auguste Renoir: Femmes 335

GRAFIA

DĚLNICKÁ KNIHTISKÁRNA A NAKLADATELSTVÍ
 V PRAZE, MYSLÍKOVA ULICE 1959

doporučuje se ku provedení veškerých obchodních i společenských tiskopisů
 TELEFON 2134.



Archanděl Gabriel přichází k Mohamedovi.
Podle rukopisu Jami-al-Tawarikh.
Mongolská škola. XIV. st.



Žena v horách indických.
Z rukopisu Jami-al-Tawarikh.
Mongolská škola. XIV. st.

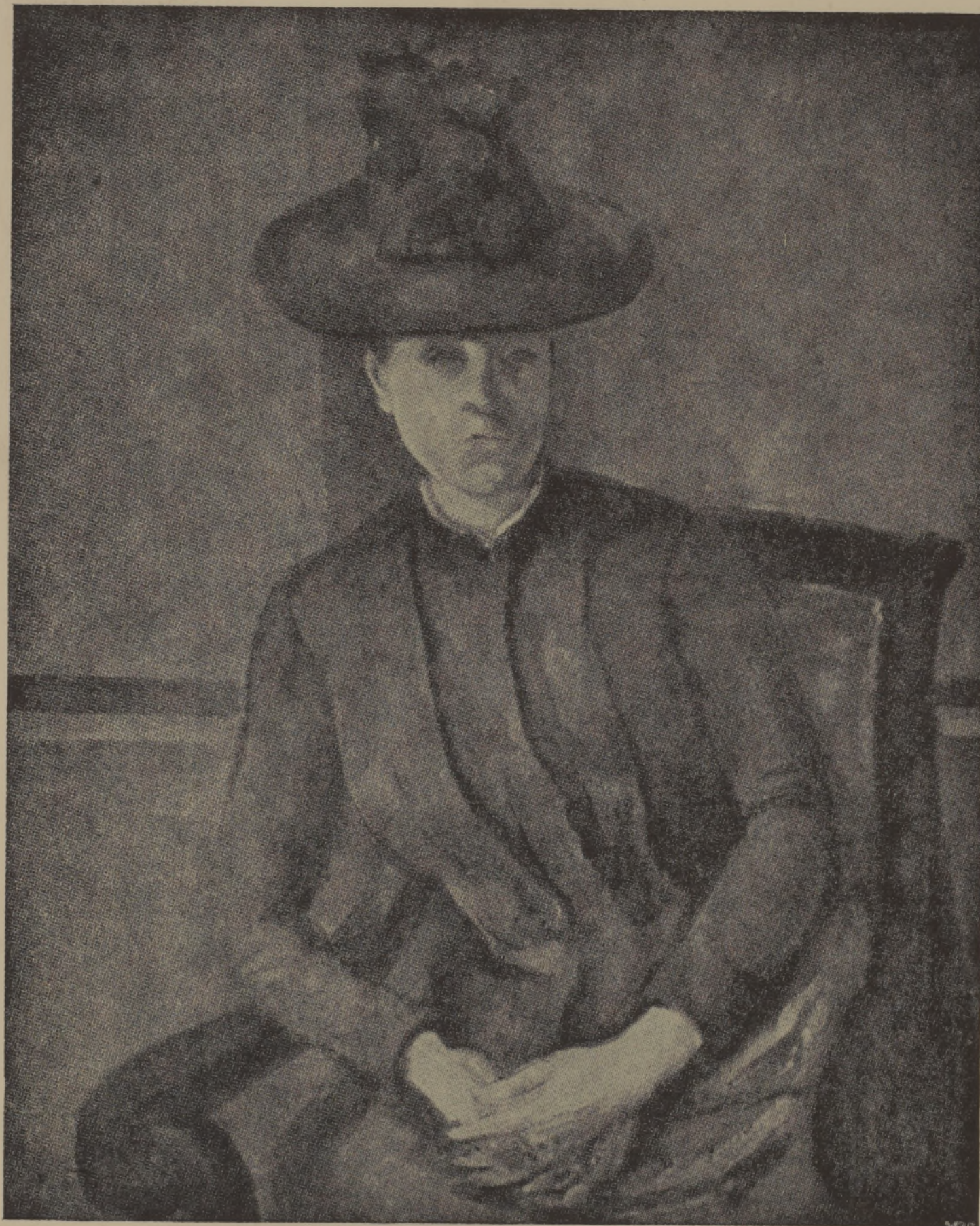


Indické hory.
Z rukopisu Jami-al-Tawarikh.
Mongolská škola. XIV. st.



Paul Gauguin:
Ženy.





Paul Cézanne:
Podobizna paní Cézanne-ové.
(1885.)



Henry Matisse :
Zátiší.



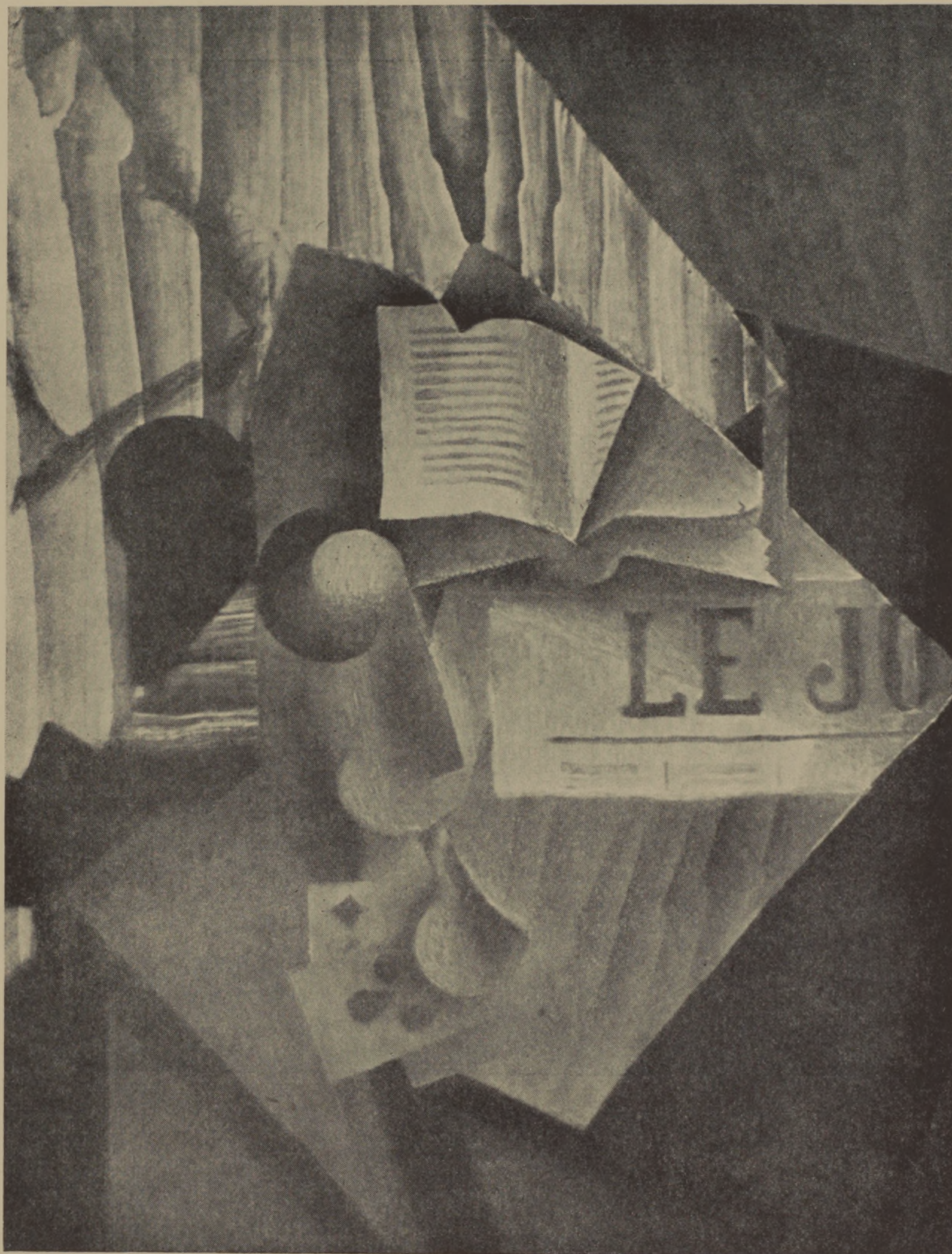
Pablo Picasso:
Zátiší. (1909.)
(Z výstavy Galerie Feldmannovy v Kolíně.)



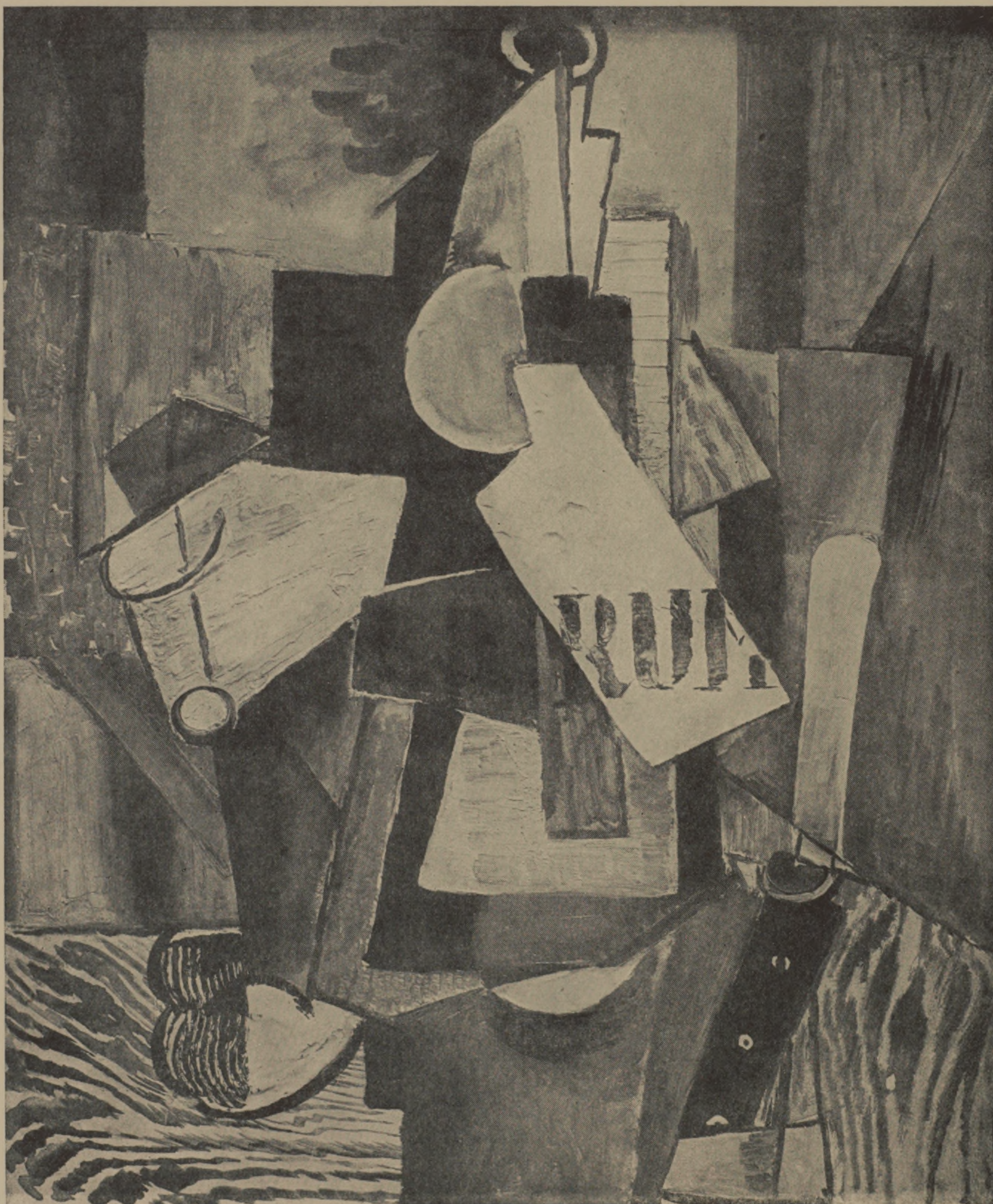
Vlaminck:
Krajina.
(Fot. Kahnweiler, Paříž.)



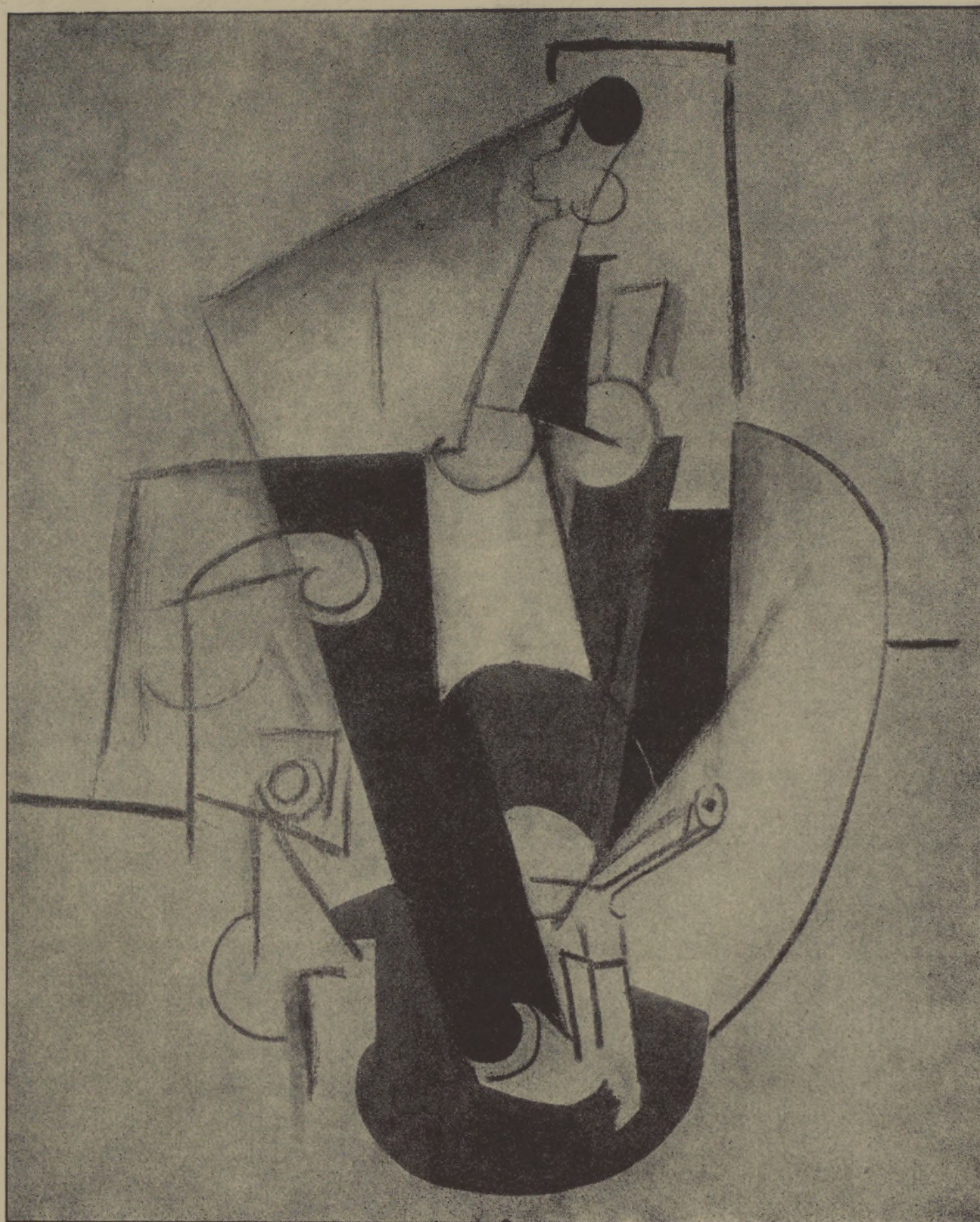
G. Kars:
Zátiší.



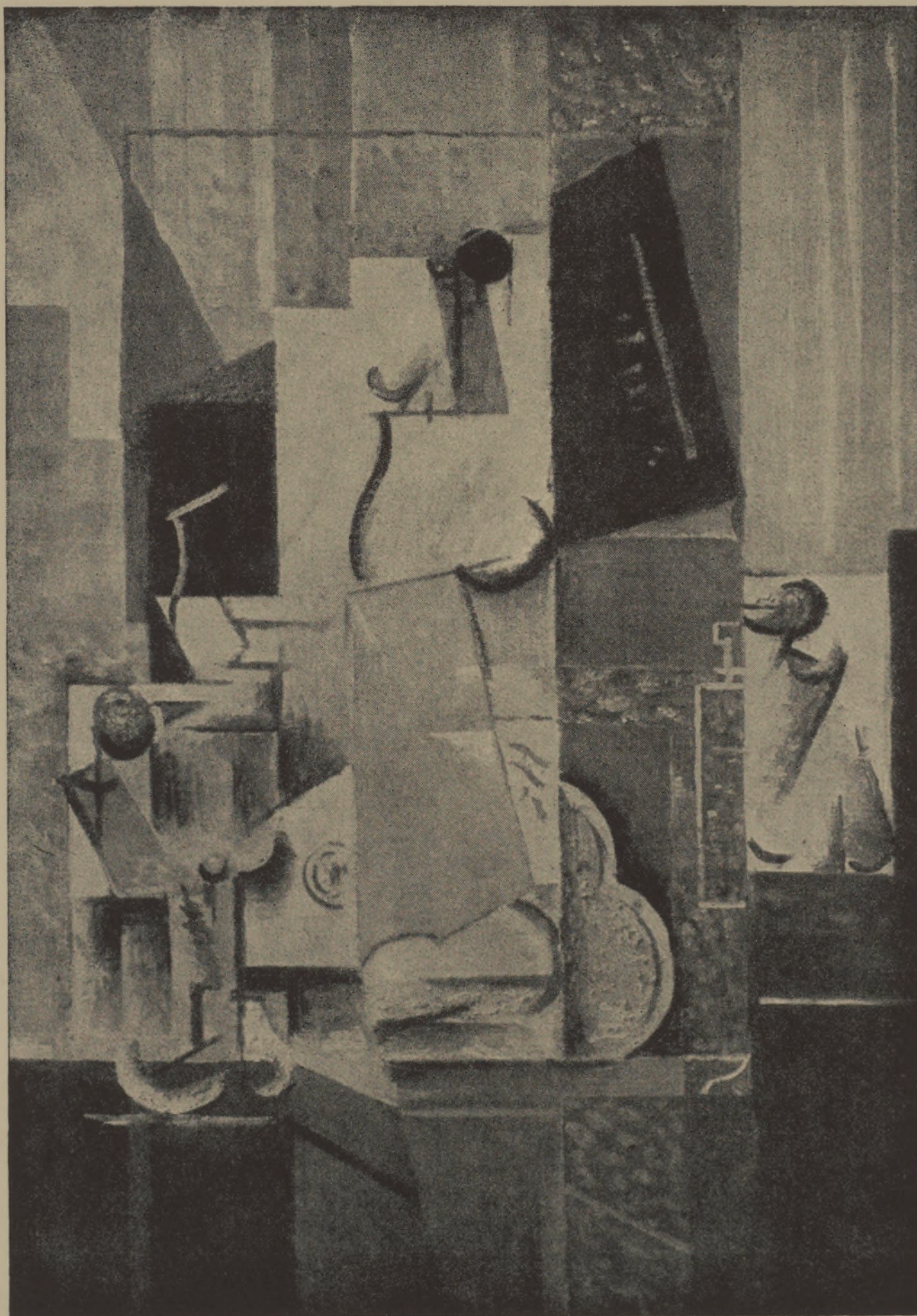
Juan Gris:
Kniha.
(Fot. Kahnweiler, Paříž.)



Emil Filla:
Zátiší.



Emil Filla:
Zátiší.



Vincenc Beneš:
Zátiší.



El Greco:
Láska nebeská a pozemská.
Detail.



Honoré Daumier:
V zahradě.
Akvarel.



Otto Gutfreund:
Hlava.



Dřevoryt z knihy: „La Grande danse macabre“. XV. stol.

Frant. Langer: Denní epizoda.

Čekání.

V restauraci sedí muž, který se neliší naprosto ničím od ostatních hostů. Jenom že, ač vše v místnosti má svoji každovečerní tvářnost, stejné množství odlišného i všedního, muž vidí vše mnohem nicotnější než se mu zdálo ještě včera nebo bude opět zdáti již zítra. Přehlíží celek i jednotlivosti. Nevnímá svého okolí. Sedí zde a vyčkává jen osmé hodiny, na kterou jest mu stanovena schůzka.

Pro něho jsou v celé síni jenom dvě věci: Zasklené dveře vedoucí do ulice a hodiny nad nimi.

Hodiny jsou prosté, bílý ciferník a černé číslice. Leč ani hodiny, tak jak jsou, pro čekajícího člověka nic neznamenaají. Ale všechn jejich význam jest obsažen v jejich jediné části, která jest ohraničena přítomnou polohou velké ručičky a místem, na kterém se ocitne, až bude osm hodin. Bílá trojstranná ploška jest spojena se všemi city, s nimiž sem přišel: S nedočkavým chvěním, které míří k onomu okamžiku, s touhou, jež dojde v něm splnění. A tak od svého příchodu až po určenou dobu stojí člověk mezi postupujícím hodinovým ukazovadlem a místem, jehož se nakonec dotkne jako mezi dvěma pohyblivými stěnami, které se posléze sevrou. Když ukazovadlo bylo ještě vzdáleno, cítil se bezpečen v této mezeře. Jeho trpělivost byla tak volná a široká, že se jí neprotivily ani věci zcela odlehlé: Muž mohl vypít sklenku likéru a čísti v časopisech. Ale když se ručička blížila konečné poloze, všecka dřívější volnost a šířka jeho cítění se napínala a soustřeďovala, a napjetí docházelo svého zobrazení na stále se úžící prostoře hodinového



Dřevoryt z knihy: „La Grande danse macabre“. XV. stol.

výseku. Tam rychle houstl čas. I jeho nejmenší částky byly stlačeny jako stísněná pružná hmota a rozpínaly od sebe vteřiny, právě minulé od bezprostředně nadcházejících, takže každý zlomek mezi nimi se zdál již tak zhuštěným, že vysiloval svým trváním, že nebylo možno již v něm ani dýchat a žít. A v těchto malých, natlačených prostorách času měnil se pocit života v ostré čekání a svíravou úzkost.

Druhou věcí, na kterou se člověk všecek úpíná, jsou dveře. Chvillemi jimi dolehne zvuk z venku, někdy se na nich objeví stín pouličního chodce nebo je přešlehne světlo z jezdoucího vozu. Tyto dveře se stále proměňují. Dokud jsou uzavřeny, znamenají pro čekajícího chvilku klidu. Když se otevírají, jsou nadějí. Když se zavírají za někým cizím, jsou zklamáním. Ale v pozdější době zmizí klid. Jenom dvě po sobě následuje: Kdykoliv se dveře pohnou, v očekávání pozdvihne muž všecku svou mysl k nějaké radosti, jeho duch se rozzáří. A kdykoliv vejde někdo jiný, než koho očekává, okamžitě jest s výšky setřesen a ihned klesne rozmach, k němuž se povznesl. Čím později, tím rychleji a ostřeji se střídají vlny, které ho vynášejí vysoko a zase hluboko srážejí, rychleji, ráz na ráz, takže jest unaven, udolán a rád by jinam než na dveře upřel oči, kdyby je ovládal.

Ručičky na ciferníku ukázaly osm hodin. Člověku zmizela jeho bezpečná opora, půda, na které se pohyboval, prostor v němž žil. Zmizel čas. Stál na pokraji prázdnoty, která pro něho mohla trvati stále a bez konce. Nyní již není času, který byl pevným bodem a spásou. Jest jenom úzkostlivá, na chvíli se vracející naděje a v ní sám, samotný, jest

jenom mnohokrát opakované zklamání a samoten uprostřed něho, ba téměř již ani není naděje, jenom chvilková, co se dveře otvírají a ihned potom již jí není vůbec a jest pouze trpící člověk, kterému jest líto toho, co ztrácí a čeho se nedočkává.

Jeho lítost jest tak mohutná, že náhle překypí z něho a rozlije se tak do široka, že pojednou se člověk sdílí o ni se svým okolím i se svými vzpomínkami. Přináší ji stejně všemu, jako jí potřebuje pro sebe. Pojednou cítí s tím, čeho si dříve ani nepovšiml: S hubenými drožkářskými koni, kteří stojí celé noci zapřaženi u chatrných povozů. S malým pikolíkem, který stojí v koutku restaurace a opírá se o stůl; celé jeho tělo jest tak unaveno, že by se shroutilo, kdyby se neopíral. Vzpomíná současně, jak dnes na odpolední procházce šel kolem ohromné hromady smetí, jež vyvrhuje město, a jak viděl, že po ní lezou lidi slídící po odpadcích jídel a šatstva. A nyní jest mu líto tohoto nečistého hmyzu jako sebe sama.

Spěch.

Žena, kterou muž očekává, dokončuje rychle své oblékání a vychází z domu.

Prochází, mívá a potkává množství lidí, které bezdeštný večer vylákal na ulici. Nechává zmizeti za sebou ty, kteří jdou v opačném směru, nebo předstihuje někoho, jehož záda a klobouk viděla již z dálky. Každé předstížení působí jí radost. Praví si: „Tamhle kdosi jde; až budu po jeho straně nebo až jej předejdu, budu již mnoho u předu a mnohem



Dřevoryt z knihy: „La Grande danse macabre“. XV. stol.

blíže.“ Stejně si říká o stromech na kraji chodníku, o obchodech, které zná nebo o svítilnách, jejichž koule jsou jako navlékány na dvou provázcích ve stále kratších a kratších vzdálenostech. A že se těší a že si ustavičně představuje budoucnost „Až budu tam a tam“, rozestavuje se také již v myšlenkách po celé délce cesty, po všech určitých místech, na krok, na padesát, na sto před sebe. Každou vzdáleností, kterou pak ujde, jen samu sebe dostihuje a navrátí do svého celku jako část sebe, kterou předeslala. A tak čím více se blíží svému cíli, tím jest úplnější a celistvější.

Na křižovatce zastavilo se několik povozů, které jí i hloučku lidí zabránily přejíti přes ulici. Tu teprve poznala, jak jenom její malý díl dlí na tomto místě. Jak obrazy její bytosti jsou již v předu, vzdáleny a jak zůstává sama za sebou. Jest netrpěliva, chce dosáhnouti těch představ sebe samotné, které spojila s určitými časy a místy a které ji nyní předběhly.

Proto zrychlí své kroky, jakmile se vozy rozjedou a jakmile se vybaví z hloučku, který se vrhnul do ulice a chvíli ji nesl s sebou. Opět prodírá se mezi jednotlivými chodci. Jsou jí nepohodlní. Kdyby ulice byla prázdná, přidržela by si sukně a běžela. Ale lidé jsou jí jenom překážkou. Nerozlišuje jednoho od druhého, tomu, komu se před chvílí vyhnula od jiného, na něhož právě narazila. Všichni společně jsou pro ni jediným tělesem, které se všude a současně kymácí po ulici, a kterým jí jest násilně a obratně pronikat.

Jest unavena a stane na chvíli před výkladní skříní s obuví. Vystavené střevíce a botky upoutají její pozornost. Není již v duchu někde jinde. Všecka se vrací a všecka se svolává před čisté sklo výkladu. Ale když její oči se počnou toulati po něm, opět její celistvost přestává, zase se rozděluje na množství jednotlivých představ. Tu jedna z nich se chápe střevíců v předu hluboce vykrojených a váže si je stuhami k noze. Jiná obouvá střevičky z bezleské kůže, které se dívají z pod ovruby sukní jako hlavy myšek. Na nohou jiné se ocitají boty s řádkou z perleťových knoflíků na šedé, měkce objímavé vložce. Opět se objevuje jiná, zase jiná, každá jinak obutá a žena prohlíží se v nich, zkouší, porovnává se. Má radost ze své zkrášlené osobnosti, stále se měnící a pokaždé jinak hezké, raduje se ze všech proměn, jimiž může současně projevit svůj půvab, cítí se bohata touto růzností v sobě. Usmívá se.

Náhle však se rozpomene na účel své cesty: Že jest očekávána, že vzbudí výčitky, že neměla se omeškat, že se sama tolik, tolik těší na setkání... A v tom okamžiku všechny tyto roztěkané postavy shrne opět do sebe. Všechny jakoby odhodily přítěž obuvi, kterou s takovou rozkoší na ně oblékala. Náhle jsou nohy lehké, k ničemu nepřipoutané. Již se žena nerozděluje v žádných myšlenkách. Jenom jde, cele se účastní své cesty, kroků, směru. A na lehkých, jako bosých nohách províjí se mezi lidmi, až dojde ke dveřím, které čekají jen na ni, aby je otevřela.

S c h ů z k a.

Když dveře otvírala, ale čekající muž ještě nevěděl, že se otvírají před ní, jejich pohnutí jej opět na okamžik pozdvihlo do výšky nadějí a těšení jako jej zdvihalo pokaždé. Nyní vešla. A tu již nenásledoval pád, pokles do sklamání, do hloubky, v níž se cítil politováníhodný, smutný, nešťastný. Muž setrval již stále na výšce, na kterou byl

vznesen, na výšce radosti, kterou by rád proměnil v nějaký projev, skutek, čin, kdyby měl k tomu sil. Ale takto jen cítil a stál uprostřed svého citu na vysoké rovině, která se prostírala nad jeho posavadním pocitem života. Odkud se již ztrácelo vše lidské a denní a nenalézal již ničeho, čím by se mohl jakkoliv zabývat.

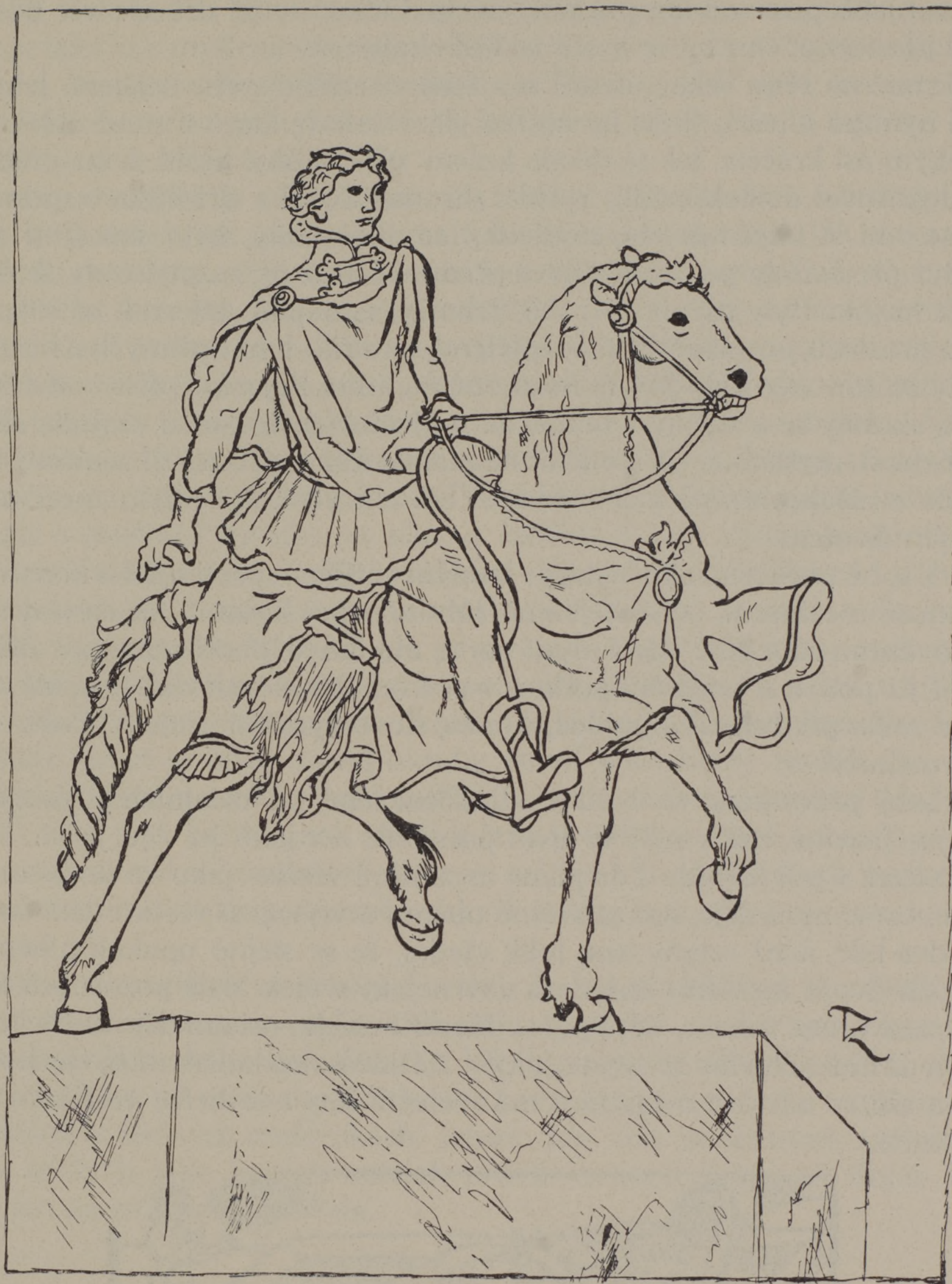
Dokavad muž na ženu čekal, vytvořil si z ženy cíl celého svého myšlení. Jeho myšlenky sledovaly ji nyní po ulicích, jimiž by mohla jít, v šatech, které si snad oblékla, sledoval i způsob, jakým asi kráčela, jak se dívala kolem sebe, a aby mohl svou představu proměňovat, doplňovat a zdokonalit, rychle shromažďoval z dřívějších vzpomínek na ni a probíral se jimi. A když tak jeho myšlenky za ní bloudily, bylo jim šířit se do všech dálek. A když přecházely po všemožných představách o ní, rozptylovaly se do neurčita, do šířky bez hranic. Byly sněním Ale jakmile vstoupila, vše co k ní cítil, seběhlo se z širošího prostoru, po němž bylo rozptýleno, a mířilo k ní v přímých a hustých čarách. A čím šla blíže, tím více bylo jistoty mezi oběma lidmi. Paprsky, ptýlící se dříve ve snění a v dálkách, zkrátily se a ztuhlily v bezpečné spojení. Nebylo snění, nastala skutečnost ... Již nic, pozornost, myšlenka, cit, zcela nic neunikalo mimo prostor ohraničený jimi dvěma, nebylo nikde a ničeho kromě nich, žádných lidí ani věcí. A co bylo mezi nimi, počalo ožívat novým životem.

Tak byli k sobě obráceni jako lastury: lesklým vnitřkem proti sobě a křečovitě zavřené. Život jest pouze mezi nimi, co se děje vně, toho si nepovšimnou. Ale co se děje uprostřed jich, jest provázeno současně city i myslí obou, má ihned jinou cenu než dříve, stává se obřadem, ať již pouze si podávají podnos s pečivem či nalévají vína. I každá věc má větší hodnotu než měla před chvílí a pohled, úsměv, slovo vyzařují ztajené vlastnosti, kterým jediní dva rozumějí.

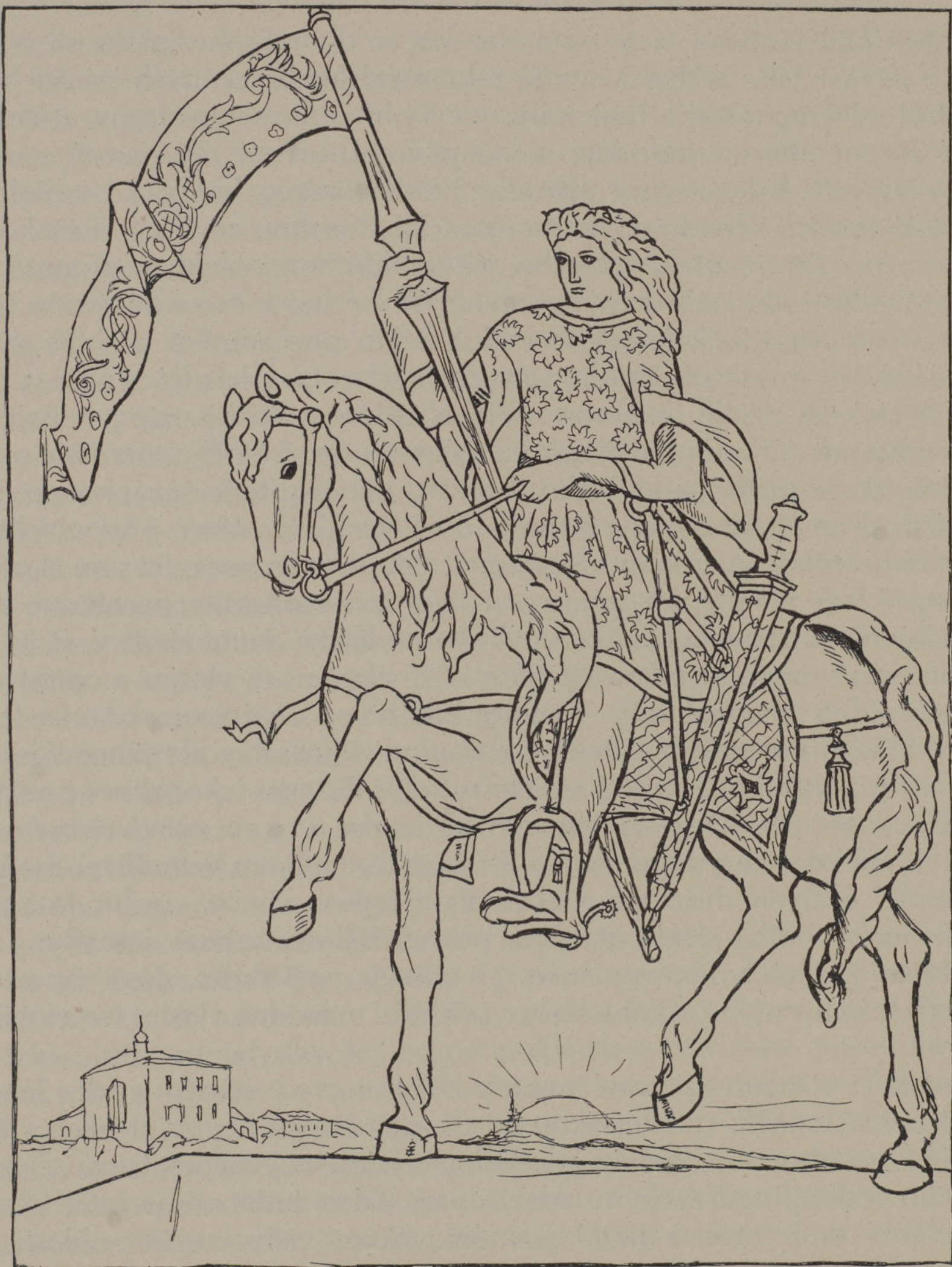
Nyní cítí svoji přítomnost ve dvou a odloučení sebe od ostatních a zároveň cítí svoji existenci v jiné rovině, než v jaké se život pohybuje a v jaké jej žije jejich lidské okolí. Slučují odloučení s povýšením. Zde plyne mezi nimi všechno jako ve sladkém a krásném ovzduší, vše, co se nyní děje, jest posvátné oběma a vrývají si všechno dění do své paměti.

Tak tito dva lidé, jichž vztahy jsou tolik všední, že se stejně opakují u nepřehledného počtu lidských dvojic každého dne, dnes slaví nějaký svátek. Malé pozornosti, tajné doteky ruky rukou, zazvonění sklenic, když pijí současně i všechno ostatní děje se v jejich prožívání vysoko, kam už nedoléhá nic ze života, jakým žijí lidé jsoucí kolem nich, všechno ovzduší jest slavnostní, a vše, co zde jest mezi nimi, má sváteční šaty a sváteční tvář jako v neděli, ve svátek, o svatbě.





Zdeněk Kratochvíl:
Kresba.



Zdeněk Kratochvíl:
Kresba.

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

Leč filosofie intuicionismu není omezena jen co do rozsahu platnosti svých soudů, nýbrž i v jich povaze jako platných soudů založených na bezpečných intuicích vůbec. Jest to její odvislost od empirického materiálu, jež ji ohrožuje s této strany a filosofie Bergsonova také zřejmě ukazuje charakter svého původu, určení zkušeností, z níž vyrostla. Empirie jeho jest totiž jednostranně přírodní, především psychologická a biologická, studuje skutečnost duševní i fysickou, život organický i osobní, nevšímá si však skutečnosti kulturní, obecného žití a tvoření lidského, jež ukládá se v objektivních systémech vědy, mravnosti, právního řádu, náboženství, umění. Tím se stává, že i v duševním životě osobním, pro který má přece tolik jemného a hlubokého porozumění, přehlíží právě to ob-
sažné, co dává mu smysl a hodnotu, jeho orientaci k objektivnímu, jeho zájem na duchových statcích a jeho oddanost určitým řádům a službě určitých idejí. Život kulturního individua není jenom pestrý proud stále nového a jiného, není ani pouhý organický růst stále zkušenějšího a hlubšího vědomí. Jest to především práce o jistých úkolech, boj a úsilí, přemáhání odporu a snaha o cíl, za ideály, které jsou objektivní. A teprve toto nové určení, tento zákon autonomní, tato determinace, již sám si ukládá, tvoří díla, jež jsou příklady a řády, jež znamenají život, ta osvobozuje, paralyzuje a láme determinaci přírodní, determinaci vnějšími, vlastnímu lidství cizími motivy, ať již leží mimo nebo v organismu samém. Bergson vycházející ze zkušenosti vlastní a opírající se pouze o data přírodovědná neuvědomuje si vůbec tuto osvobodnou roli kultury, toho duchově objektivního, transsubjektivního a nadindividuálního, ale přece lidského a kulturní osobnosti příbuzného. Tím jest zaviněno, že již duševní jako takové pokládá za svobodné, tvůrčí, osobní přehlížeje, že takovým se teprve stává právě životem kulturním a že může býti také docela mechanickým. Co platí o geniálním jednotlivci, neplatí obecně, není lze vysloviti o životě duševním vůbec. Co Bergson nalézá v sobě, to tvůrčí bohatství svobodného, osobního života, který jest původnější než kultura, jest jeho genialita. Tento subjektivní zážitek tvořivé potence, již udivuje naši dobu, dává mu přehlédnouti objektivní funkci kulturní, jež zdvihá teprve přírodní individua vlastní svou logikou z podlehlosti hmotě.

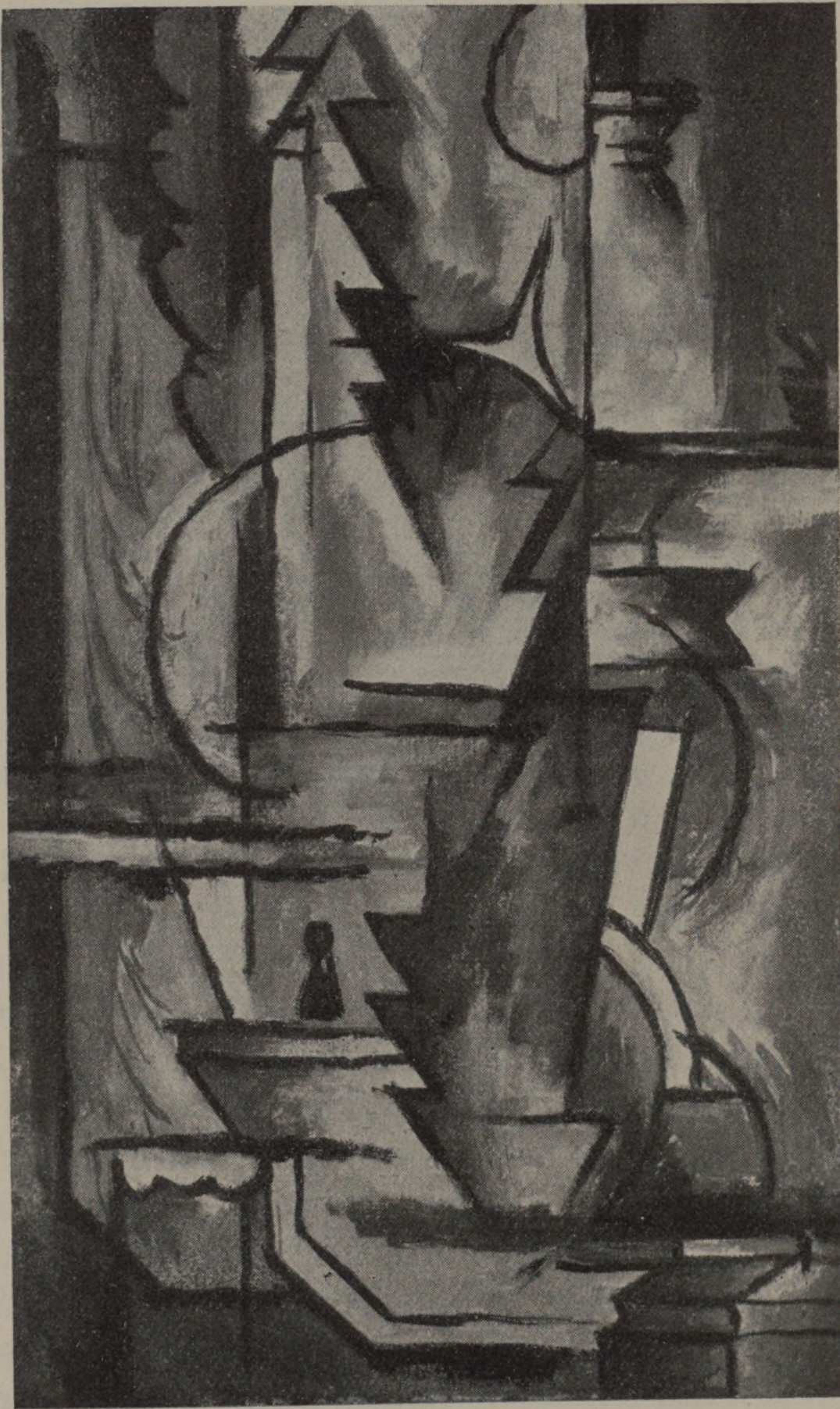
Tak projevuje se vliv jednostranné empirie Bergsonovy v samém centru jeho filosofie, vědný naturalism XIX. st. Hlubokou introspekci Bergsonovou objeven v nitru osobnosti mohutný proud dění schematy psychologie jako vědy nepojatelný. Život objeven rozumu a jeho vědomí nadřazeným. Absurdním stal se tudíž nárok intelektuální formy na určení veškeré skutečnosti a diktát poznání některé vědy, z určité oblasti zkušenosti vyrůstající, v celém rozsahu života. Positivní filosofie Bergsonova ovšem jest odsouzena povahou svého orgánu — intuice — k esoteričnosti, rovněž založena na zkušenosti jednostranně přírodní není s to nevystoupiti, třeba sama překonala hlavní jeho blud, ze starého naturalismu docela, nýbrž obměňuje jej pouze v biologism a nedovede zbaviti se tudíž subjektivismu a psychologismu minulé epochy. Zůstává číře theoretickou, všechn

moderní aktivism, úsilí o hodnotnost a význam dění, o smysl a duchový obsah života jí jest cizí. Leč veliký problém, který ona především vysunula opět v popředí a centrum lidského zájmu, problém svobody není lze rozřešiti uspokojivě a dokonale bez rozvinutí celého komplexu otázek souvisejících s pojmem kultury. A tak filosofie Bergsonova ukazuje za sebe, dál v oblast zkušenosti universálnější, již respektovati v plném rozsahu znamená odhodlati se ku pronikavé revisi staré logiky. Odtud také všechny nesnáze pojmů pravdy a skutečnosti, jež zaměstnávají kritiku pragmatismu i intuicionismu nabudou nového osvětlení a problém poznání nového smyslu. Cesta, na níž moderní filosofie dospívá k nové orientaci o svém problému, aniž narazila na Charybdu pustého probabilmu, aniž utonula ve Scylle intuitivní mystiky je cesta Kantova.

Osobnost a dílo Kantovo patří k těm činitelům kulturním, jichž působení neochabuje, nýbrž roste a mění se s dobou. Každá generace přibližuje se jim se svým psychickým laděním, hledá v nich odpovědi pro své problemové nesnáze, vybírá z nevyčerpatelnosti jich obsahu látky ku stavbě svého systému. Vztah obou jest vzájemný; doba chápe veliké dílo, jehož hodnota a poslední smysl tkví mimo čas, svým způsobem daným iracionální souvislostí proudu světového dění, vyzdvihujíc z neproniknutelného bohatství jeho celku ty momenty, jež právě jí jsou blízky a ve shodě s její vlastní inspirací; veliké dílo opět se své strany hledí uplatniti úplnost svých různorodých motivů, již praesentuje se v něm nepojatelná šíře a hloubka života. Proto po vyčerpání pozitivního působení základáním a konstruováním dobového názoru dostavuje se nezbytně negativní, reaktivní, kdy ony momenty díla, jimž dobové pochopení, konkrétní svou povahou nutně jednostranné, bylo neznámo, uplatňují svou logickou váhu a touto oposicí připravují a spolutvoří nový charakter kulturního žití. Období naturalistického pozitivismu rozčarované a nevýbojné, nedůvěřivé k duchovým potencím lidstva, zakládalo své odmítání metafysiky, v jejímž pojmu zahrnovalo všechno úsilí filosofického myšlení o niterné a celkové pochopení života vůbec v těch partiích kriticismu, jež ukazují subjektivní podmíněnost našeho poznání. Kant byl jí především autorem „kritiky čirého rozumu“, již chápala především faenomenalisticky. Leč postupem, jak studium jeho filosofie pokračovalo ku „kritice praktického rozumu“ a „kritice souzení“, shledána v ní jako základní mocná tendence ku kladnému založení všeho duchového snažení člověka. Rozdrcení intelektualistní metafysiky, jež dosud pokládáno za vlastní zásluhu a podstatnou hodnotu jeho práce, objevilo se tu v širší souvislosti celku pouhým vedlejším výsledkem jeho úsilí. Kant neresignoval na proniknutí smyslu a povahy naší existence, naopak jeho dílo ukazuje pravou cestu, dokumentujíc dosavadní postup jako nesprávný. Pojmy nejsou věci a logický řád poznání není ontologickou formou skutečnosti, jak se naivně domnívala dogmatická metafysika, leč kromě přírodního kosmu, který jest vyjádřen v systému fysiky, ale svou materií existuje mimo ni, nepřístupen tak „o sobě“, jest ještě jiný kosmos čirě racionální, jehož zákon jest v nás a jehož obsah vyrůstá z nás, kultura, svět mravnosti a umění projevovaný v tvorbě a soudu morálním a esthetickém. Řád tohoto kosmu je právě tak objektivní, váže lidské individuum právě tak přísně jako logický přírodu. Odtud jeví se tedy subjektivita kategorií zcela opáčně než se stanoviska

naturalismu. Jemu byla konstitutivní vadou lidského organismu, který nedovede vidět přímo a jasně skutečnost, jakou jest, od sféry kulturní jeví se však pravou objektivitou, zaručující bezpečnost a jednotu všeho poznání suverenním ovládním látky formou Rozumu, jež tvoří skutečnost, jakou býti má. — Doba, již vracela se zmocňováním síly a tvůrčí potence ve všech oblastech kultury, nejprve hmotné, v technice a hospodářství, později znenáhla i duchové, ve vědě, umění, sociální politice, náboženství i odvaha ku filosofii t. j. k úsilí pochopiti celek a pochopiti se v celku, nalezla v tomto motivu Kantovu základní osu své nové orientace, již určován jest pak vývoj logicistického novokantismu, na němž sledovati lze měnící se ráz dobové theorie, obrazící se tu právě tak výrazně jako naturalistické v psychologismu jeho starší periody. Ještě dříve však než exaktní studium kantismu, dopracovalo se nového, adaequatnějšího a nové tendenci kulturní sympatičtějšího pojetí mistrova díla, byl to Rudolf Eucken, myslitel osamělý, vzdálený cest, jimiž moderní filosofie prodírala se k novému názoru, který dospěl, nejsa si toho plně vědom, k posicím, k nimž ukazoval i směřoval duch transcendentálního kriticismu. Naopak Eucken cítil se dokonce na rozhodujících místech v oposici proti němu, netuše, že potírá tu spíše literu, historicky podmíněnou, nebo ještě častěji chybný výklad žáků, synů doby naturalismu, nežli vlastní smysl a intenci díla Kantova. Nejvlastnější motiv i konečný účel práce jest u obou téže povahy: jest praktický. Oběma záleží nejvíce na mravním činu člověka. Jich pozornost obrácena jest tudíž týmže směrem: ku sféře duchové tvorby lidstva. Konkrétní ráz práce určován jest ovšem celkovou povahou epochy. Kant patří osvícenství, jest intelektualista, intelektualism byl jím překonán právě, že v něm vyvrcholil, proto orientuje se na racionálních systémech kulturních, na vědě, na theorii toho kterého životního oboru; Eucken naopak vyrůstá v době volného rozpjetí člověka, jest to tudíž život sám, dění, práce, z nichž staví, voluntarism moderní je v něm vyčerpán ze všech možností — a tudíž také překonán. Odtud jich rozdíl a leckde protiklad; jest dán východiskem, nikoliv smyslem, povahou a úkolem práce. Proto mizí při kantismu moderním, který basi mathematické přírodovědy nahradil historií a přiblížil se tak co nejtěsněji životu a jeho dynamismu. Tu jest pak i místo styku s druhým proudem modernosti, jenž přichází se strany opáčné, od sféry přírodní, ale biologií a psychologií ústí také v život: pragmatismem a intuitivismem.

Život jest tedy tím velikým jednotitelem všeho moderního duchového úsilí. V něm jest znak nového idealismu v nejširším a nejhlubším významu tohoto mnoho zmítaného a mnoho zneužívaného slova, té nové citovosti, nového niterného ladění, toho přílivu nových šťáv a nových míz v starý kmen kultury. Veškero vědomí doby rytmováno jest dnes tímto tušením, pocitem, nutkáním i představou života. Vše, co myslí a chce, co žije duševně, ví a naplněno jest především tímto právě, že žije. Dnes opět platí, že život sám jest nejvyšší hodnotou, ba lépe ještě: život jest dnes základní hodnotou, prvním a jakoby jediným kladem, vše ostatní jest již v něm, rozvíjí se jedině z něho, měří se jedině jím a odůvodňuje pouze z něho. Není lze mluvit o pojmové zřetelnosti toho všeho, není jí třeba, a vidíme, že přesvědčení o tom a nutnost zdůrazňování toho žene představitele nového až k obrazoborectví a k nepřátelství rozumu. Všechn projev kulturní jest dnes

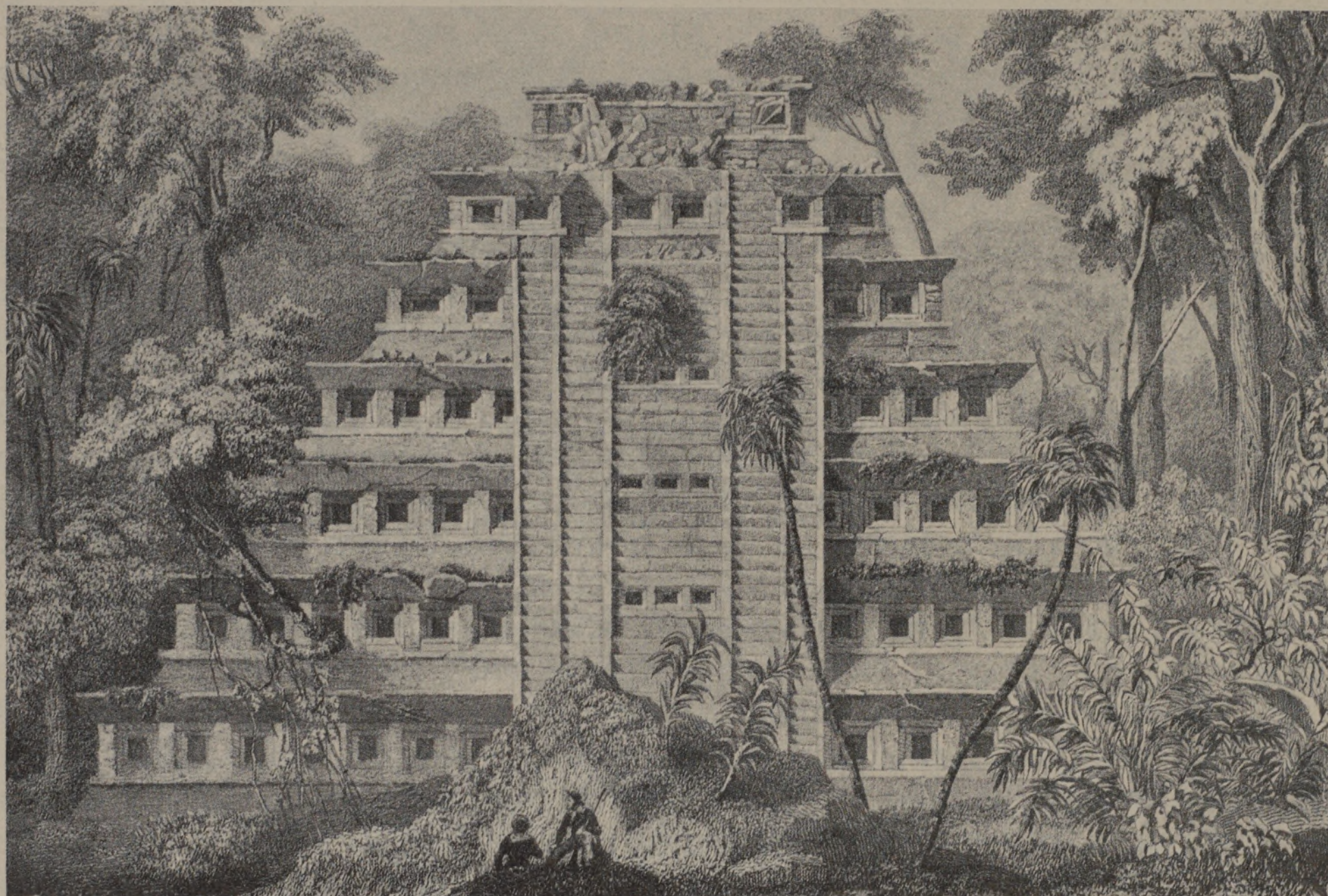


Ant. Procházka:
Kaktus.

zmítán pravou bouří vět a gest. Ti, kteří se cítí v těsném kontaktu s prudkým žilobitím moderního života, jenž ve svých centrech starého i nového kontinentu nabyt docela nové povahy, barvy i formy, pohrdají vším, co neshoduje se s překoťným tempem dění přítomnosti zachycovaným kinematy. Manifesty futuristů vyjadřují nejhlučněji tuto změťnou vitalistní náladu. Leč filosofie, jejíž pojem jest právě v theorii, v kritice, nemůže se oddávat extaticky tomu podvědomému, temnému, zmatenému vztlaku organických sil, které pudí k pohybu a přeměně, aniž znají směr a cíl. Úkol myslitele jest právě v analýsi, v racionálním pochopení a zdůvodnění toho, co se stalo a co se děje v žití modernosti, v jeho kontrole a zkoumání na oněch věčných kriteriích lidského usilování o sebe-poznání a autonomii ducha, konečně v rozlišení, aby bylo lze stanovití pozitivní a negativní, postaviti proti strhujícím kalným proudům skutečnosti bezpečné vědomí o tom, co býti má.

Filosofie pragmatismu a intuitivismu nejsou schopny právě pro svou irracionální povahu podatí toto rozlišení, založití tento rozdíl, postaviti se v jistém smyslu proti životu, to jest mimo život. Filosofie právě proto, že degradovala v nich rozum, zbavila ho jeho povýšené, nečasové posice, zbavila i sebe toho specifika, jež ji odlišovalo od umění a náboženství — kriticismu a stala se ze soudce interpretem života, hlasatelem skutečnosti, jeho dítětem jako poesie a mystika. Pragmatism a intuitivism vyznávají život, oni ho nechápou. Bergson popírá, že by život vůbec mohl býti pochopen a učí milovati jej. Sympathie rozlije nitrem přisvit intuitivního poznání, jímž sdělí s námi kosmos veliký rytmus chvějící jím od nekonečna do nekonečna. To jest vše. A pragmatism ve svém praktickém a čirě lidském postoji nerozumí vůbec otázce racionálního pochopení života a jeho kritice. Člověk sleduje určité cíle, jako individuum i jako druh. Jeho život jest charakteristický právě tímto aktivním rázem. On vtiskuje svou podobu světu. Přizpůsobuje ten neurčitý a tvárný objekt, jehož odpor cítí svému přání. Skutečnost není, nýbrž vzniká takto, žitím roste. Ale neroste jen objekt, nýbrž na něm a jím i subjekt. Člověk a jeho cíle se mění s výsledky jeho práce. Rozum a kultura plynou v tomto proudu. Kritika jest tudíž možna jen ve službě života. Hierarchie účelů je dána mírou jeho užitku. Co činí život bohatším a větším, je kladné.

Leč irracionalism, který vymstil se metafysice intuitivismu, že učinil ji tak esoterickou a nedopustil dospěti k jakékoliv ethice, k jakékoliv otázce po hodnotách a účelech, zatížil ethiku pragmatismu (který tu má všechn svůj smysl) tímže subjektivismem, znemožnil obecné, ten který bod místa a času přesahující hledisko. Neboť jde životem, který jest pohyb a všechno založití nějaký určitý klad nebo zápor. Jak rozhodnouti, přispívá-li ten onen jev vzestupu nebo sestupu života, nemám-li pevných cílů, na nichž bych směr cesty zjistil. Pouhý cit psychické jistoty osobní nebo dobové není právě kriteriem objektivním. Duch individua ani období není materiálně jednotný. Jak rozhodnout, na které straně jest pravda? Pragmatism nevěří v pravdu, zná jen pravdy, ale to jest jen symptomem, že sám jí nemá. Jeho pravdou jest duchová skutečnost sama, ale vše jest nic. Poněvadž žití jest nikání, jest vždy vznik jednoho zánikem druhému a naopak. Jak tedy zjistiti, kde jest pravý klad? Abych se dověděl o směru života, abych mohl určit, co jest v něm



Pyramida v Papantle v Mexiku.

kladné a co záporné (neboť obé jest v něm, i smrt jest projev života), musím dovést vystoupiti nad něj, octnouti se mimo proud. Pragmatism i intuitivism naopak postulují sestup do něho, a třeba prvý byl subjektivistní, vyzdvihoval člověka a jeho práci, druhý objektivistní, nořící se v proudy obecného tvůrčího vývoje, upírají oba pozornost ku přítomnosti a její pohybu a znehodnocují trvalé a platné. Tyto specificky moderní filosofie vycházejí z oné nejpohnutější a nejvřelejší sféry života: duševní a nedovedou se vybaviti ze závratí tohoto prudkého kmitání. Měla-li moderní filosofie nabýti opět pevnosti a bezpečnosti podkladu musila se obrátiti k oné oblasti života, jež jeho divoký a zmatený pohyb podrobuje kázni a svírá ve formu: ku sféře duchové. Po orientaci psychologické musila přijíti logická. Proti iracionální náplni života, jež vzedmula se proti všem hrázím, bylo nutno uplatniti opět formalism racionálního hlediska, mělo-li se dospěti k jednotě a řádu.

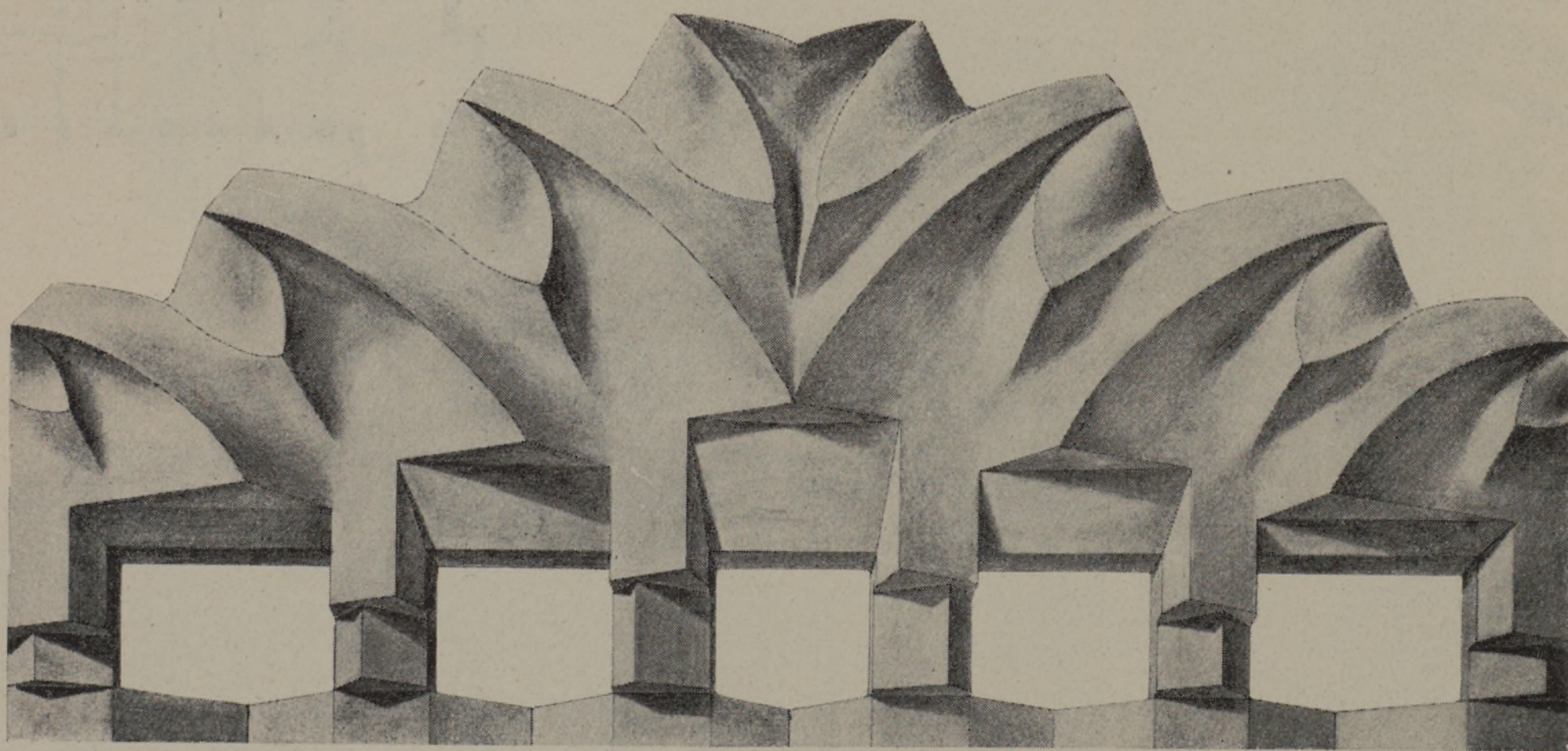
V tomto smyslu působila a působí filosofie Euckenova. Kotví rovněž v životě a jeho plodném βάθος, jeho hluk a ruch, práce a zmítání, všechn ten mohutný projev volní hýbající dnes Evropou, jest i jemu datem základním. Leč nikoliv konečným. Jemu nezáleží na volnosti a rozpjetí pro pouhou rozkoš pohybu. Život jako život není hodnotou,

nýbrž nositelem všech hodnot i nehodnot, mohutným tokem kalu i zlatého písku. Člověk nedovede ani radovati se prostě z pocitu žití, má určité své intence a postuláty, tvoří a očekává výsledků. Pragmatism velmi dobře proti intuitivismu uvědomuje si humanism našeho života. Jenže utkvívá v bezprostředně subjektivním a relativním. Přestává na aktivitě a intencionalitě lidského života samé a neptá se po objektivních a pevných kriteriích jeho pravdy. Leč má-li býti vůbec organisován chaos světového dění, není lze čekat, až protikladná úsilí se vyrovnají a převaha určité strany stvoří novou pravdu, nýbrž třeba vědomím pracovati pro pravdu, aby to, co platí a tudíž býti má, se stalo, nikoliv aby to, co se stalo, již tím nabývalo sankce a povahy hodnotného a platného. Pojetí pravdy nemůže ovšem po Kantovi míti významu poznání transcendentní skutečnosti. Skutečnost transcendující vědomí jest veliký život sám a o adaequatním poznání toho, poněvadž jest věčnou změnou, možno mluvit právě jen ve smyslu Bergsonově – splynutím s ním. Člověk však ku své práci a životu plně vědomému potřebuje jiného poznání, poznání účelového a hodnotného. To chápe správně pragmatism. Jenže při své výlučně praktické posici řeší jen poměr člověka a jeho vůle k danému jako materiálu a nehledí kriticky, to jest autokriticky, na všecken projev lidského snažení, neřeší celkové povahy ducha a smyslu jeho činnosti. Život roste a přeroste tudíž každou formou, již má býti převeden na jednotný výraz, polemizuje pragmatism proti racionalismu. Nikoliv však tak, aby nebyl stále týmž, sebou samým totiž, odpovídá filosofie kultury. Život kulturní není pouze ruch a změna něco trvá v universálním pohybu, kultura sama. Jsou to formy kulturního projevu, jež sice postupující zkušenost naplňuje stále novým a novým obsahem, jež však ve svém formálním charakteru v tom, čím býti chtějí, co žádají, co přikazují, se nemění a tak i naše přibývajících zkušenost neznamena svou proměnou nic jiného než niterné projasnění, zlepšení přiblížení se věčnému účelu. Tak náboženství, umění, mravnost, právo zůstávají stále týmž právě určitě charakteristickými projevy ducha, řadami kulturními, formami, jichž kulturní náplň mění se s dobou, aniž však porušila jednotu a souvislost smyslu.

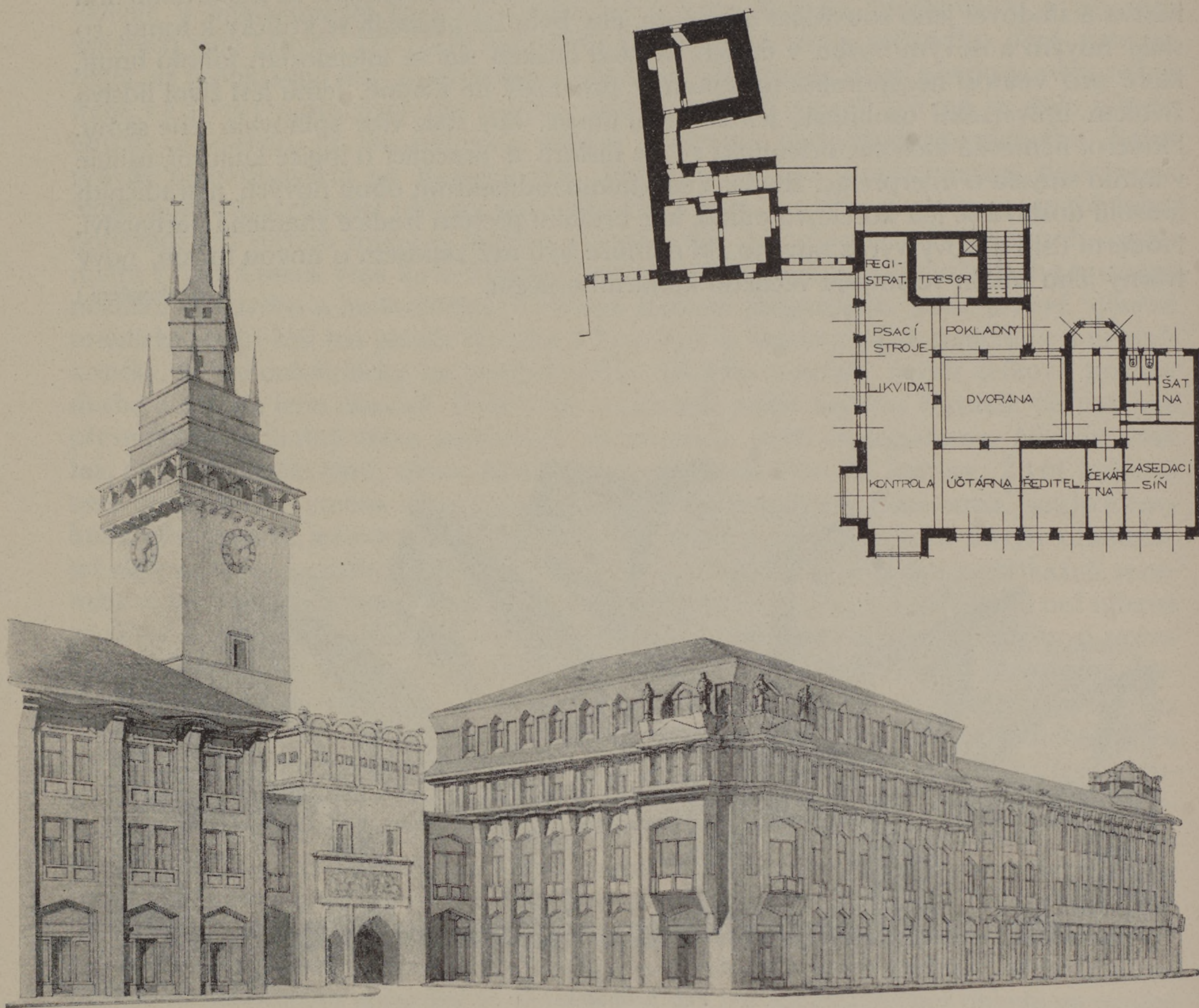
Dogma, stil, právní řád, vládní systém, jsou skutečnosti a jako takové podléhají toku žití, ve své hodnotnosti však, jako projevy ideí v poměru člověka k tajemství (náboženství), tvárného výrazu světa, jak se jeví duchu umělcovu, osobností, době (umění), spravedlivého řádu společenského, politicky i hospodářsky (právo) trvají s lidstvím, mají platnost absolutní a existenci věčnou mimo proud času. Neboť náležejí ku specifické oblasti racionálních entit, která jest docela odlišnou realitou „třetí říše“, nepodobná sféře „já“ (skutečnosti psychické) i „ne-já“ (skutečnosti fysické). Soud je základním jevem této potencionované skutečnosti. Tvoří svým výrazem $a = a$ nebo $2 \times 2 = 4$ platnost, která trvá neodvisle od náhodného uplatnění ve vědomí člověka. Jest soběstačná bez ohledu na uznání či neuznání, myšlení či nemyšlení tím kterým mozkiem. Všechny kulturní formy jsou takovými to systemy soudů, jež svou platnost nezakládají na uznání a existenci ve sféře lidského dění, nýbrž naopak ji teprve povznášejí, uplatňujíce se k hodnotné a bezpečné existenci. Všechno co jest na nich materialního náleží ovšem skutečnosti, prostoru a době. Žádný mravní názor, právní řád, stil umění není věčným, ale věčnou jest mravnost, právo, umění, náboženství, věda. Žádná věta fysiky, článek víry, umělecký čin není dedukován

z axiomů logiky, náboženství, umění, nýbrž každý jest projevem nové, osobní zkušenosti, ale každý měří svou hodnotu na apriori vlastní ideje, neboť ta jest určitou attitudou lidského ducha. Pravda jest tedy v sebepoznání ducha, který rosta zachovává svůj charakter ve svých formách projevu. Jest třeba obrátiti svou pozornost zpět ke kulturnímu dílu lidstva a studovat jeho souvislost a jednotu, aby bylo lze postaviti se kriticky k tomu, co stále novým a novým tryská v duších. Rudolf Eucken stal se iniciátorem tohoto hnutí, které pro volnost nezapomíná na zákon a pro nové na kladné. Jemu jest život lidstva životem universální osobnosti, jež se mění pouze, aby stále více splňovala sebe samu. Moderní německá filosofie, orientující se na historii a pracující o logice kulturní, usiluje v tomto smyslu o interpretaci života. Vitalistnímu radikalismu obou nových, netradičních filosofii dostává se tak korektivu odtud, kde brutální přelom tradice znamená barbarství. Moderní úsilí o nový výraz nového žití nemůže býti než zápasem o novou formu, nový tvarný jeho zákon ve smyslu věčného kulturního účelu.

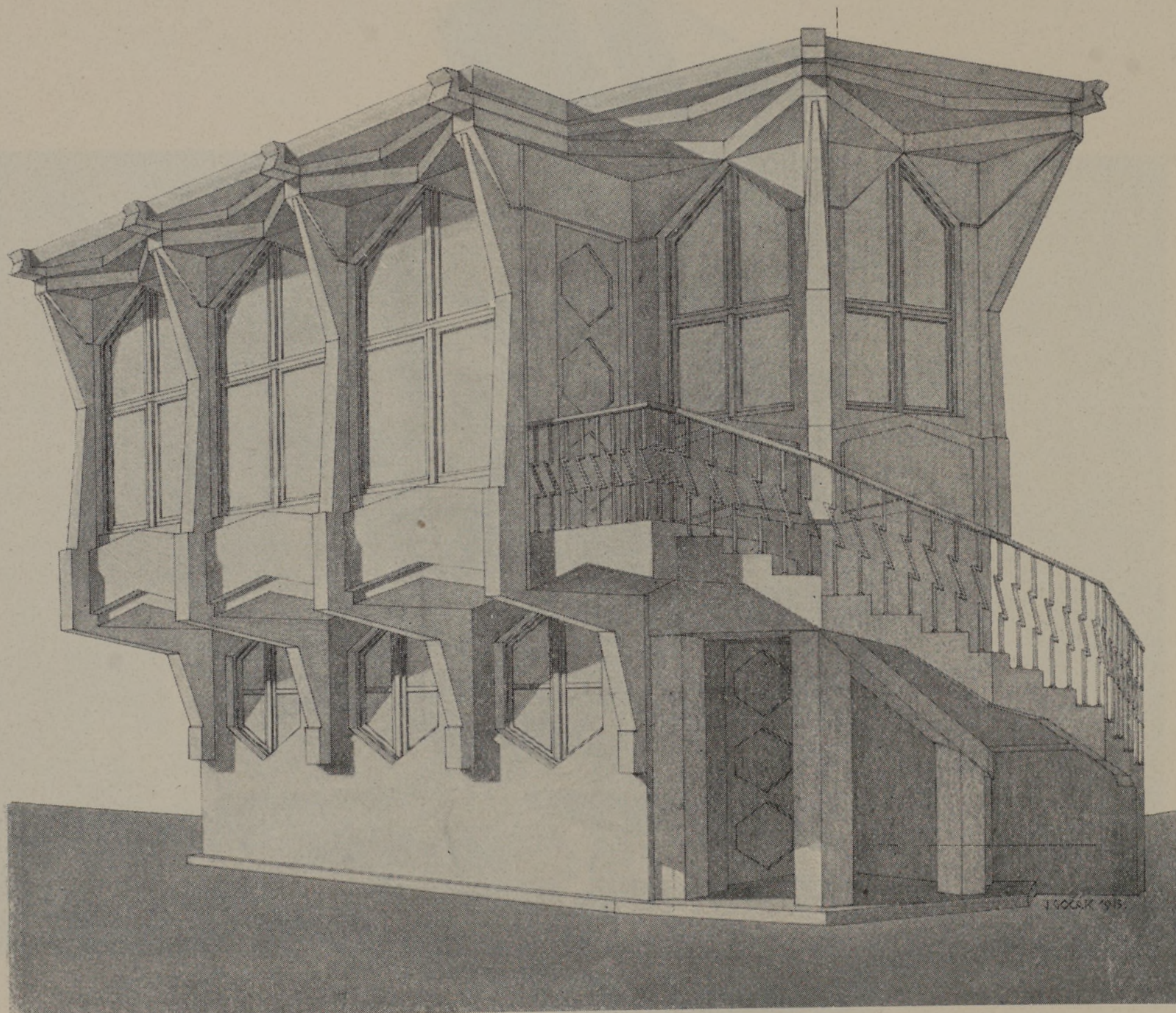
(Dokončení.)



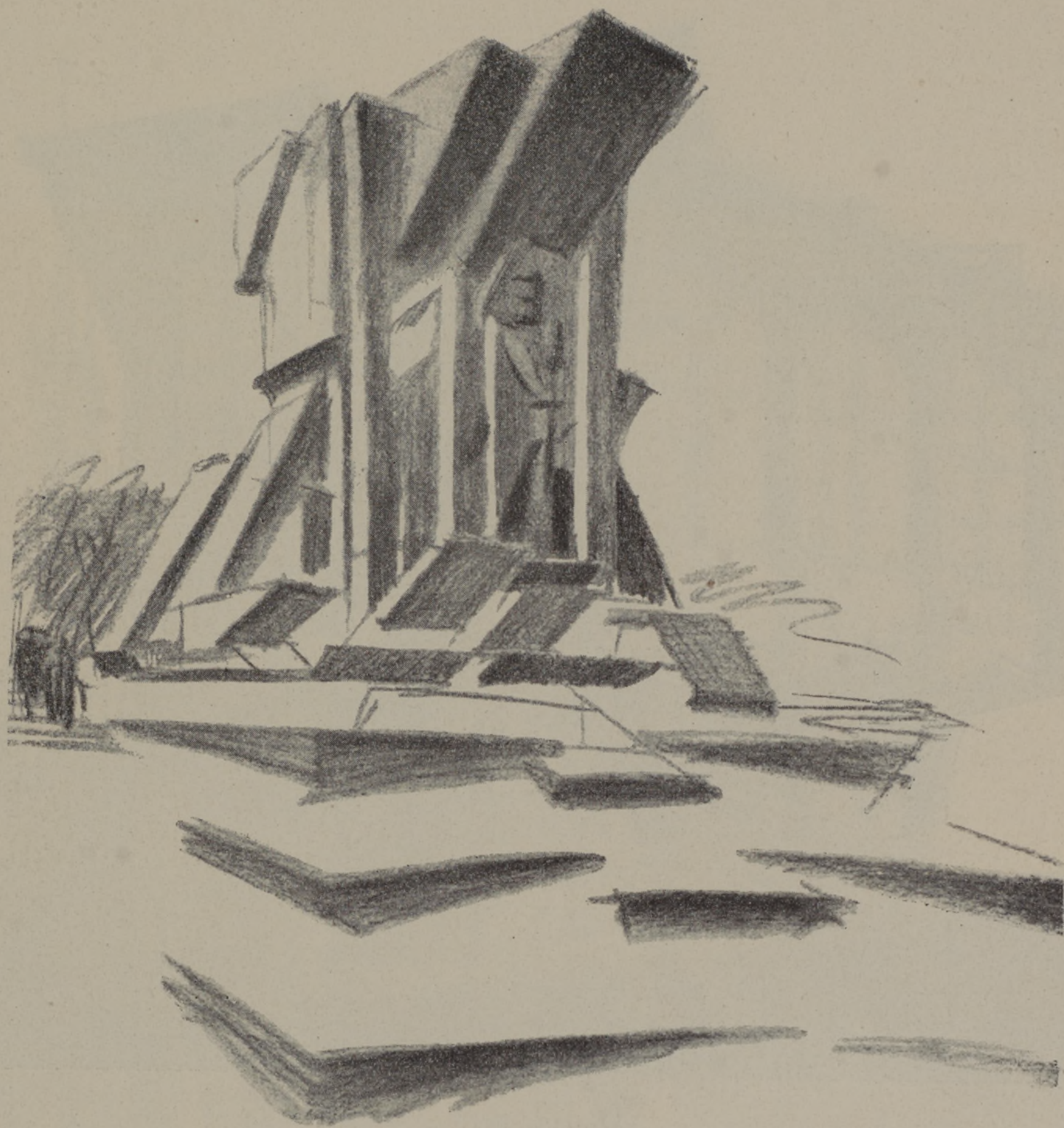
Petr Kropáček:
Studie štítu.



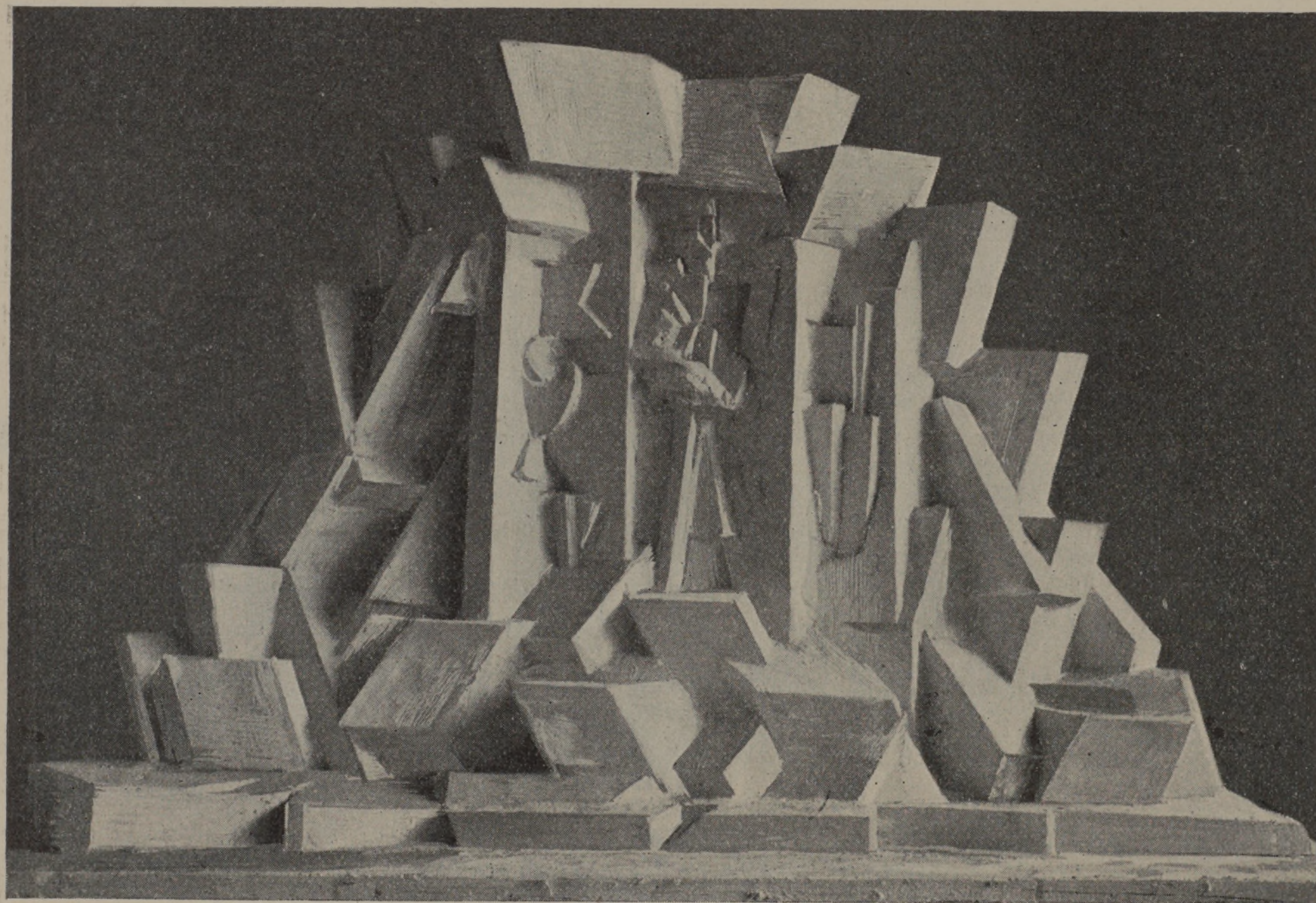
Josef Gočár:
Soutěžný návrh na Spořitelnu v Pardubicích.



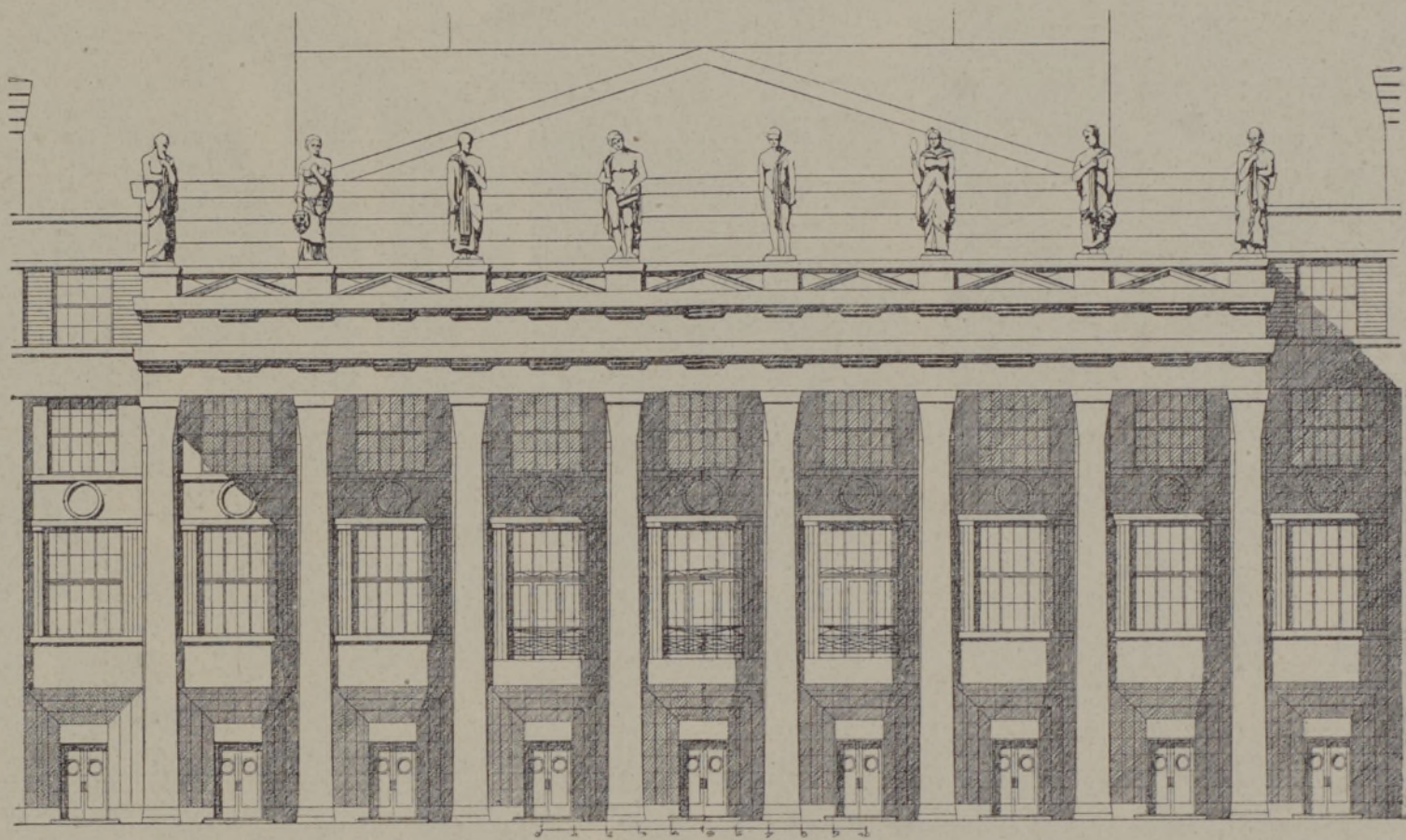
Josef Gočár:
Přístavba k ville.



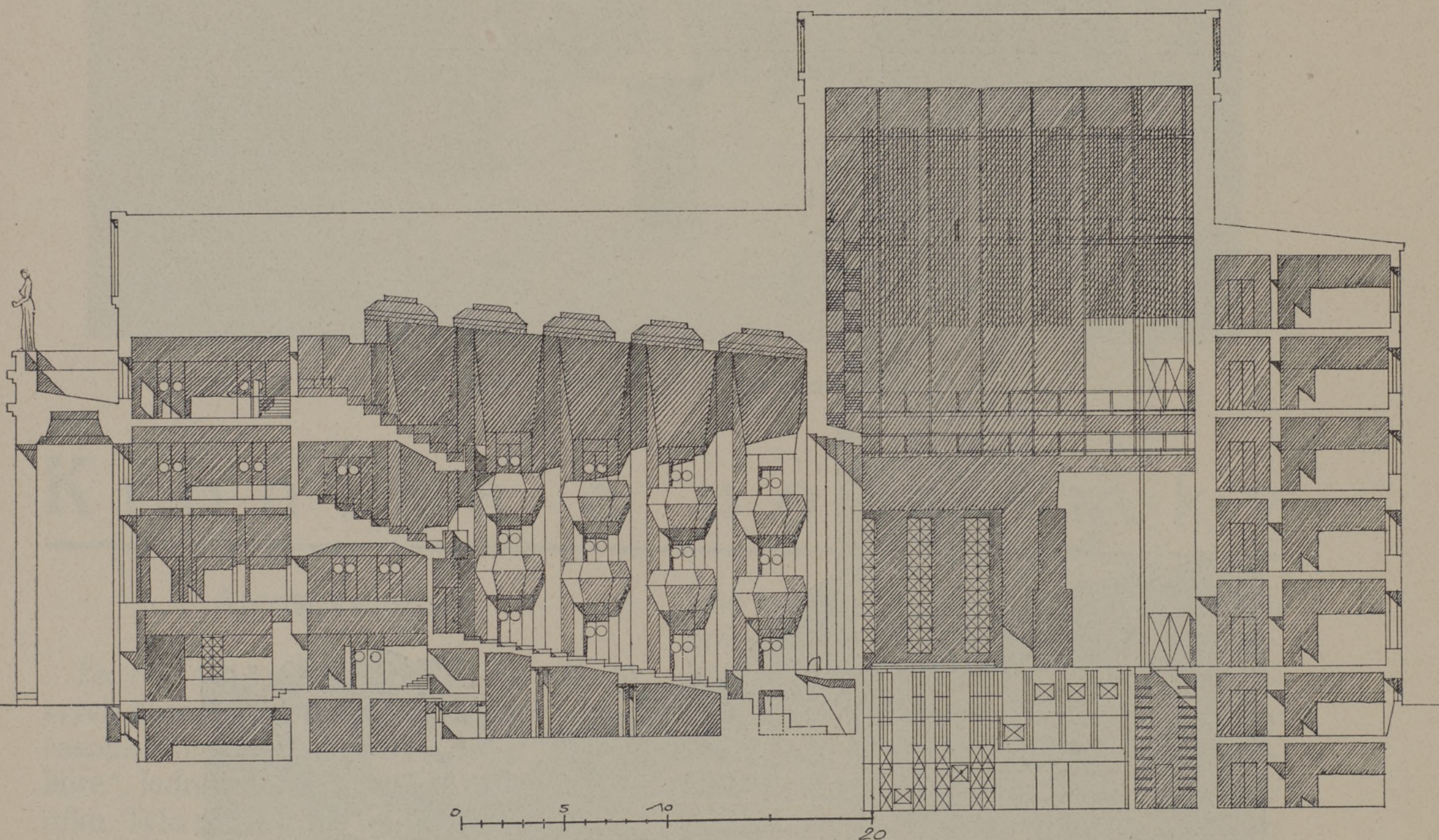
Pavel Janák:
Návrh na Žižkův pomník.
Varianta architektury.



Pavel Janák a O. Gutfreund:
Návrh ze soutěže na Žižkův pomník.



J. Škára:
 Návrh ze soutěže na Nár. divadlo v Brně.
 Detail průčelí.



J. Škára:
Návrh ze soutěže na Nár. divadlo v Brně.
Řez.

Petr Kropáček:
Studie ze soutěž. návrhu na Spořitelnu v Pardubicích.
Detail.





IV. Výstava Skupiny V. U. v Obecním domě.

K r o n i k a a p o z n á m k y

Arcosovy prosy.

Za rok 1913 otiskl René Arcos několik svých prosaických prací zejména ve dvou časopisech: „Les Bandeaux d'or“ a „L'effort libre“. Jedna z nich byla přeložena v Měsíčníku. Tyto práce tvoří souvislou řadu, v níž každá následující stojí nad tou, jež jí předcházela ne nějakou novostí, která leckdy jest stotožňována s vývojem, ale větší čistotou, jakou se jeví to, co již v základě bylo obsaženo v práci časově nejprvnější. A to jest právě krásným u Arcose, jak stále jde k větší a větší jasnosti svého výrazu, k větší čistotě svého nazírání, jak pracuje do hloubky i výšky, stojí stále na onom podkladě, na němž jej postavila jeho přirozená povaha,

jeho talent a jeho životní názor. A jistě tato práce na své vlastní individualitě jest hrdinštější a úctyhodnější než jakékoliv experimentování, konané jen za tím cílem, aby byl učiněn nějaký nový objev, nebo jakákoliv změna. Proto také jako na krásný příklad hlubokého a pozvolného vnitřního vyvíjení pokládám za nutno upozorniti na Arcosovy práce.

Jeho prosy mají jen zcela úzkou thematickou nit. Kdosi jede vlakem a proti němu usedne cizí dáma. Starý chovanec chudobince marně očekává návštěvu svého syna v pouliční kavárně. Muž, který chce roztrhnouti svazek, jímž jest poután ke své milence, přichází večer do zahrady se rozloučiti před svým odjezdem.

Tyto obsahy jsou pouze jakýmsi fakty nebo ještě spíše příležitostmi. Neboť opravdový děj nalézá se v Arcosových prosách v jiné sféře. Kolem základních dějů vytváří se a vznáší nové dění, které vyvěrá na všechny strany z duše některé súčasněné osoby jako pohyblivý a prchavý material, prostírá se a opřádá po ostatních osobách, jež se hlavní osoby jakkoliv dotknou, i po věcech, které se zjevují na dějovém jevišti. Na prvý pohled se zdá, že toto dění, které jest projevo-
váno konstatováním množství vzájemných vztahů, jimiž jest vše spojeno s ústřední osobou tohoto děje, jest vytvářeno jenom ze zjemnělého psychologického pojmání. Ale není tomu tak. Toto pojmání jest nejenom širší a bohatší, než jakým bývalo dříve jen téměř fysiologické pozorování změn a stavů duševních. V ně jest shrnuto všecko cítění, chápání, pojetí hmotné i metafysické, nazírání vědomé i intuitivní, zkrátka jakoby všechna stajená činnost duše vybavovala svoji práci a sdělovala se všechna a zároveň.

Proto mají prosy Arcosovy nehmotnost a prosvitavost a jsou rozvěšeny jenom na několika málo pevných, předem daných bodech jako průsvitné, ale nesmírně husté předivo. Při tomto cílení k abstrakci, k prožívání ve světě, kterému zemskost a tělesnost jest pouze pevným základem (avšak nikdy nějakým útočištěm pro dokumenty) hrozí vždy nebezpečí, aby abstrakce se nezvrhla v theoretisování, aby vysoko vyzdvižené představy a pojmy neztratily své smyslnosti a skutečnosti ve svém světě a neproměnily se ve spekulativní, knižní a neživé obrazy a slova.

První z pros Le Soir dává nejplněji tušiti toto nebezpečí. Zde nezbavíte se dojmu, že jest pouhým theoretickým zpracováním duševního děje v člověku, při náhodném se-

tkání ve vlaku nebo zcela theoretickým uvažováním o možnostech, o skutečnosti, dočasnosti, pomíjivosti nebo věčnosti. Stáváte se jenom pohlížejícím divákem i tehdy, kdy nalézáte v práci kus sebe sama. V pozdějších prosách mizí již tento nepříjemný pocit.

Z úvah stává se skutečné prožívání, z materielnosti uvažování skutečné očištěné vidění a pojmání. V nejkrásnější prose L'adieu stává se z vás bezděčný účastník zastřeného a kouzelného dění, které se vlní mezi dvěma lidskými bytostmi a jste vpiati v ně, v jejich rovinu, jakobyste byli jedním z jejích předmětů, nebo součástí okolí, ve kterém se děj loučení odehrává.

Frant. Langer.

Richard Weiner: Usměvavé odříkání.

(V komisi Aloise Srdce v Praze.)

Knize R. Weinerja především nelze upříti vlastnost tak touženou u všech mladých literátů, totiž že je moderní. To znamená, že opírá se o literární tradici jen tak dalece, jak jest nutno, a že její autor převážně akcentuje sebe, svoji přítomnost a své vztahy k okolní přítomnosti. Než kdežto v leckterých ostatních zjevech, jež se posledním časem u nás vyskytují, jest o tuto vlastnost pouze snaženo, avšak za každou cenu a každým způsobem, takže převládá zde snaha-vůle a chtění, které jest vyhnáno až do křečí a násilností, zatím co výsledek jest planý a nehorázný – R. Weiner prostě podává výsledek toho, jak cítí sebe samotna a jak cítí právě to, nač pohlíží či o čem uvažuje, prostě a lidsky, třebas napiatě a hluboce. A všechny kladné vlastnosti jeho sbírky vyvěrají z tohoto prostého a lidského nazírání i jednoduché poměry, které nalézá mezi jednotlivostmi, i to, že se nikde neuchyluje

k všedním, stále se opakujícím a z knihy do knihy přecházejícím obrazům a tematům, i že jest ustavičně věčný, přímý a bezprostřední. Jeho pocity, poznatky, vědomé vzta-
hy jsou bohaté, tak četné, že se někdy kupí na sebe bez přítrže a leckde zatěžují a činí nedosti srozumitelným obsah jeho veršů. Jinde naproti tomu jsou uvedeny v přesný, jednotejný rytmus, ve vyrovnaný básnický celek, z jehož vlnění vystupují jasně a zřetelně: *Le déjeuner sur l'herbe*, *Musée de Cluny* (III.), *Jean Baptiste Chardin*, *Na příští zklamání*, *Usměvavé odříkání* a jiné básně, ve kterých jest překonána improvisační náklonnost básníkova. Kniha Weinerových veršů má nad to svou osobitou dikci, v níž jest četná zásoba slov a významů, přejatých z abstraktní, někdy i vědecké řeči, které leckdy dodávají větě upjatost a škrobenost, jinde a to častěji rozšiřují její hloubku, činíce z ní jakési nové úsloví nebo přísloví. To opět spočívá na míře prostoty a nechtěnosti, s jakou se Weiner dovede vyjadřovati. Opět plus, které plyne ne ze snahy, ale z přirozené podstaty. A totéž stejně se jeví v jeho veršových formách, které se vyznačují četnými modifikacemi, v nichž jsou stejně zastoupeny strofické vazby jako proměnlivý rytmus, pravidelnost vracejících se přerývek i plynulost nebo překotnost volného verše.

A tak jest tato sbírka veršů, jejichž duch jest více usměvavý než odříkavý, v nichž jest velmi mnoho víry a při kterých jest tato víra podepřena a potvrzena opravdovým vnitřním cítením básnickým, stejně schopným rozumové meditace jako obdařeným citovým bohatstvím, zdravou basí dalšího možného vývinu. A nic není tak radostného jako zdravá base.

Frant. Langer.

Antonín Sova.

Ant. Sova, který v tomto roce oslavil své padesátiletí, jest vedle Březiny a Šaldy mladé literární generaci z jejích předchůdců nejbližší. Jeho cesta vedla širokým obloukem od realismu až k epoše, v níž se právě nachází a která jest charakterisována širokým uvědoměním života, úsilným zbavováním se všech skepsí a radostným zdůrazňováním jeho kladů.

Pod uměním Sovovým jakoby proudily dva proudy. Prvým z nich jest jeho velmi vnímavé cítení sebe samotna uprostřed všeho. Z tohoto osobního lyrismu vzniká bohatost a jemnost, s jakou se jeho pocity přetvářejí ve slovní obrazy, z jeho opravdovosti se rodí teplá nálada, kterou jsme nad nimi rozechvíváni, i stále laskavá sdílnost, jíž jest milo naslouchati. Druhým jest citlivost pro záchvěvy dění, jsoucího kolem něho. Sova ze svých vrstevníků nejhloběji vyjádřil prchavé a neuvědomělé cítení člověka své generace. Ale vyjadřuje nejenom cítení úzkého okolí. Jako reakce na celé dobové, skoro sociální cítení, ovšem osobně prožité a přeformovaná, jest jeho kniha „Dobrodružství odvahy“, podobně jako dříve celonárodní cítení vzbudilo jej k širokému gestu básně „Theodoru Mommsenovi“.

Tam, kde jest Sova dnes (kniha „Žně“), blíží se obě tyto složky k sobě a mohou jednoho dne dojít klassického, harmonického splnutí. Klassického, protože prošly dlouhou životní zkušeností, jsou výsledkem každého jednotlivě uváženého kroku a jsou prosty pouhého experimentu nebo záliby. Harmonického, protože cítíme z této knihy, jak to, co dříve bylo jen podnětem, stává se dnes součástí básnickovy osobnosti, jehož cit se nyní rozlévá do širokého neosobna, aby

z něho vyvážil to, co dříve vyvažoval ze svého intimního osobna. Tak se zde vytváří rozsáhlá plocha, kterou se Sovovo dílo plně stýká s tím, o čem se snaží nynější literární generace.

Kubistická výstava v Manesu.

Jsme rádi, že máme tak hojnou příležitost shlédnout tolik příkladů omylů nového výtvarnictví, ku poznání špatných cest a ku snazšímu pochopení děl dobrých srovnáním. Není však ani možno dost se ohradit proti honosnému a chvástavému způsobu uvádění této výstavy u nás. Započal Mercereau seskupením výstavy, přednáškami a úvodem katalogu a dále v jeho tonu pokračují jeho čeští součinitelé bratři Čapkové. Mercereau přišel k nám v představě mesiáše naší kultury. Měl dvě přednášky. Jedna literární, o níž i spřízněná „Scena“ píše, že nám neřekla nic nového a jak jest nízké niveau, na které si nás Mercereau vyzvedl. Druhá byla o výtvarnictví se vztahem k přítomné výstavě. Nevím, snad je Mercereau dobrým básníkem, ale soudě dle části této přednášky publikované v katalogu, nemá autor ani zdání o nejprimitivnějších pojmech výtvarnictví, přes to, že přichází ze samého centra výtvarné kultury.

Postavíme-li se na stanovisko umění, a jest si toto nutno stále připomínati dnes, kdy proud sensace a spekulace s uměním činí tolik zmatků a zároveň nároků na ocenění, najdeme na celé této výstavě obsahující 188 děl 35 tak zv. umělců jen několik obrazů nějaké hodnoty. Jsou to především obrazy Frieszovy, které nám připomínají, o čem výše stojí Derain, dále z části jedno zátiší Marchandovo a pak snad celkem ale již slabé věci Kieslingovy a Lhoteovy. Je charakteristické, že těchto několik jedině pří-

pustných věcí jest rázu expressionistického, u nás již s dostatek známého (Friesz byl zde již r. 1910) a tedy nehodící se do okruhu předváděného kubismu. Jádrem výstavy je Gleizes a Metzinger. Gleizes má zde celý vývoj od r. 1908, kdy maloval ještě zcela konvenčně, jest zde tedy i pro laika názorný obraz celé jeho osobnosti. Akvarely z roku 1908 jsou takové ubohosti, že i na výstavě „Jednoty“ by se nedobře vyjímaly. A kvalitě všeho ostatního jest zcela táž; v čem různí se další obrazy od prvních, je jen kubisující manýra, t. j. obrazy tyto jsou docela špatně naturalisticky malované genry jako ty z 1908, jen je na ně přilepeno, jakoby dodatečně teprve hranaté, plošné traktování, přejaté z naprostého nepochopení díla Picassova a Braquova a více snad ještě vzniklé vlivem názvu „kubismus“, jímž byly jako nadávkou charakterisovány hned na počátku obrazy Picassovy a jež značí po česku asi krychlovost nebo hranatost. Ovšem podobné označení bylo velice nevhodné a nevýstižné. Ale na podobné etikety čekají vždy již chabé osobnosti, jako na znak příslušnosti, hrdosti a zneuznání, učiní si z nich prapor, pod nímž se žene dobývat svět. Znak a v malbě manýra. Proto za tento termín vtěsnaly se všechny slabé a zároveň spekulující osobnosti malířů, podobně jako druzí za futurismus a nyní mají plná ústa oněch -ismů, jimiž chtějí otrásat světem. U nás v Čechách zašlo se však ve směšnosti toho ještě dále. Nejen že akceptovaly se hned od počátků díla těchto kubistů (Fauconier, Metzinger, Archipenko a Van Rees ve Volných Směrech redakcí J. Čapka), že byla učeně vykládána, ale též našlo se hluboké a jiné než v Paříži zdůvodnění termínu „kubismus“. Arch. Hofman vykládá v loňském roč. V. Směrů, že „ku-

bus“ je tvárný prostor a Picasso že je architekt malířských kubusů. Dnes však po půl roce zapomínají brři Čapkové na toto hluboké, „principielní“ odůvodnění a píší kde se dá, na př. v Lumíru: „Kubismus, toto slovo jest jen přezdívkou, jež vzniklo zcela nahodile.“ Což dříve toto pánové nevěděli? — Než k výstavě. Druhým hřebem výstavy je Metzinger. Zde jest třeba zmíniti se dříve aspoň sumárně o novém umění. Formální podstata všeho vskutku nového a dobrého umění, jehož představiteli jsou Picasso a Braque, spočívá ve větším bohatství, zmnožení a dokonalosti tvárných prostředků. Tyto prostředky týkají se vždy ve své první a hlavní podstatě ve všech uměních chápání plastiky a prostornosti, a každá vývojová změna, která nadchází, je vždy způsobena hlavně změnou názoru na tyto dva podstatné elementy. Formálně dochází nové umění oproti umění dosavadnímu ku plošnosti a sice proto, že má-li dosáhnouti více než trojrozměrné hmotnosti, kterou vyjadřuje forma umění minulého, je nutno dosud dominující třetí rozměr omezit. Není to však plošnost orientálců a primitivů, jež pro nás dnes jest chudobou, je to plošnost zbohacená, obsahující v sobě ne méně, nýbrž ještě více než jen třetí rozměr. A toto více jest dění, jakožto příčina a též výsledek života; tedy život oproti dřívější mrtvé hmotnosti. Jest třeba zbavit se této mrtvé hmotné přítěže, by mohl v abstraktním pojmu plochy rozvinout se sám život. Plošnost ona není tedy bezobsažnou a není ani již plošností, protože se hloubí před námi do nekonečna, obsahuje v sobě nedožírny prostor — nekonečno a zde jsme u důvodu všeho umění.

Nekonečnost — věčnost — absolutno. Promítnout náš život a náš svět v zrcadle ne-

konečna, v absolutno. Opakuji to již po několikáté. Bratři Čapkové nazývají to německým filosofováním a nebeským pískem. Mercereau říká cosi podobného o těchto známých faktech v katalogu. Nyní snad bratři Čapkové prokouknou, když mají toho sankci. Či snad ještě budou zaměňovat věčnost za věčnost? Jak zdá se, odsuzují páni věčnost spolu s náboženstvím, kteréž pojmy se jim asi kryjí, a pak též s idealismem. — Když tedy zbavuje se nový malíř charakteru formy trojrozměrnosti, t. j. vytvoření dojmu skutečné hmotnosti ilusivním způsobem, stínováním forem, kulacením, ilusivním vystupováním, perspektivou, a skutečného prostoru, musí dát za toto ochuzení nejen náhradu, ale ještě mnohem více, když již jednou měl potřebu a odvahu dřívější prostředky odstranit. Dříve podávala se plastika předmětu jednopohledová a jaksi jen reliefní, chudá, ilusivní — nové umění chce představovat plnou realitu, zmnoženou, zbohacenou skutečnost našeho světa a života a to je hlavní důvod vzniku a dožadování se životního práva pro toto umění a nikoli jak Mercereau tvrdí, že příčinou je technický pokrok, věda, dokonalost fotografie a kina.

Je tedy prostému rozumu chápateľno, že nové obrazy nemohou obsahovati ony podstatné formální složky umění minulých, tedy především ilusivní vymodelování kulatých, hmotných tvarů předmětu. To však shledáváme téměř na všech obrazech kubistické výstavy. Příčinou je nepochopení nové formy, důvodu, proč odhoditi formu bývalou. Jak mohou být pak díla dobrá, když impulsivní předpoklady nebyly pochopeny. U Metzingera je toto tím nápadnější, protože používá mnoho plošností, převzatý to vzhled z Picassa, ovšem plošností po vět-

šině chápané zas jen materielně, plachty lodic, zdi domů, ornamentální záclony a tapety; části obličejů mají pěkně masovou barvu a jsou docela konvenčně kyčařsky stínovány, rovněž ruce a válečky prstů atd. Údy jsou pak pokrouceny a přeřezány (doslovně). Činí právě jako u Gleise dojem karikatur a zmrzačenin. Typickým dokladem k tomuto je také „složený“ portrét od Rivery. Příčinou toho je materielní, neumělecké chápání – nedostatek talentu. K tomu Metzinger rád používá kde jen možno ornamentů, spirál, kvítků atd., tedy duše malicherná, malby povrchní, dekorativní, na vídeňského Klimta silně vzhledem i kvalitou upomínající. Čapkové chválí si u tohoto jeho methodičnost a jasnost podání. Jasné, až příliš všecko průhledné. Metzinger slyšel asi něco o více prostorech v obraze a proto zcela mrtvě a popisně klade vedle sebe střídavé součásti krajiny, zcela kyčařsky obyčejně malované, strom, vodu, krajinu v dáli atd. a takto methodicky počíná si všude.

Hlavním zástupcem sochařství je tu Archipenko. Má zde sošky nazlacené zřejmě falešným pozlátkem, podobné osekáním, někde nemožně na jednu stranu přihnutým pahýlům, jež K. Čapek nazývá elegantní, jednoduché, jako součástky podivuhodných strojů. Formálně je to chudoba. Připadá to jakoby obyčejné sošky byly okleštěny tak že z nich zbudou jen nevkusné pahýly. Tedy méně než to, stále tak kaceřované „statické“ umění a náhrada nijaká. Poslední práce Archipenkova je „cirkus Medrano“. Při tomto napadá mimoděk dojem, který má divák, vstoupí-li do velkého sálu výstavy: cirkus, varieté, jarmark, kde vše křičí, pere se a hledí upozornit. Umění — kubistické umění. Tedy cirkus Medrano. J. Čapek píše o tom: „Kolorovaná plastika ze dřeva, ple-

chu a skla, věc velmi půvabně a přesně konstruovaná, která svým nezvyklým materiálem vydražďuje diváky k posměškům“. Archipenko užívá zde místo plných údů jen plošné desky. Vidí však, že to nestačí, ale dál neví si rady. Vezme tedy barvy a na tyto plochy noh, rukou a plošná kolečka ramen přimaluje docela starým, kubisty vehementně odsuzovaným obyčejným způsobem ilusi stínovaných válců a koulí. Tak pomáhá si z nouze. Na místo, aby vytvořil tvary bohatší starších, kombinovaným skladem ploch, jak to činí na př. Gutfreund, sahá uboze a nemožně k prostředkům starého malířství. A o těchto sochách tvrdí K. Čapek v Lumíru oproti Gutfreundovi, že vycházejí z čisté sochařské, plnotvárné formy. Ostatní pomalování této sochy barevnými pruhy je odvozeno asi z Delaunayova orfismu, a je bezpodstatné, spíše na podivnou reklamu než na účín vypočítané.

Většina obrazů v této výstavě hemží se podobně jak u futuristů genrovými motivy, hon na jeleny, fotbal, ženci a p., zájmy starších naturalistních malířů. Není náhodou, že dobří noví malíři nezabývají se podobnými scénickými a literárními zájmy a omezují se jen na to nejmenší (zátiší, hlava, poprsí, nejvýše 2 figury), jako není náhodou, že žádný z dobrých impressionistů nemaloval na př. ukřižování, nemohl — nesměl. Umělec zná své příkazy a možnosti — kyčař dovolí si vše.

Podobnou scenou je též obraz de la Fresnaye, dvě pohmožděné figury u stolu, pod stolem (doslovně) krajina, na nebi boule mraků a nějaké praporce, vše sprostě natřeno a o této lakýrnické práci píše p. K. Čapek: „veselý a srdečný obraz nedoceněného de la Fresnaye“ a J. Čapek: „sympaticky pů-

sobí velký obraz de la Fresnaye pěkně zmo-
ženým plátnem, působícím osvěživě svými
dobře ovládnutými barevnými massami a
svým jadrným a mužným podáním. "Toto-li
píší bři Čapkové, pak vůbec nemají práva
u nás soudit ani nejhoršího člena „Jed-
noty". — O českém oddělení na výstavě
možno říci, že jak kvalitou, tak tendencemi
nevystupuje z rámce celé výstavy.

Kubín chce se snažiti o komposiční kon-
strukci a hlavně o harmonické dělení plochy
obrazu, odvozené z formátu obrazu, a na
špatném pochopení této zásady zakládá
dnes celou svoji odlišnost a novost. Rozdělí
si rám na díly, a plochy vzniklé spojováním
těchto a často rohů obrazu, prostě natírá
barvami. A teprv dodatečně přimaluje ná-
znaky figury, a nazve to třeba ticho, radost,
pokora atd. Z těchto názvů usuzuje asi K.
Čapek, když píše: „obrazy téměř mystické“,
a dále: „nové a cenné pokusy“. Není zde
žádné vytváření, žádná plastická představa,
jen mechanické, geometrické dělení plochy
a dodatečné pokládání barvou. Typický pří-
klad módní horečky podivnosti, novosti a
originelní odlišnosti, třeba za cenu umění.
Obrazy Špálovy ve smyslu expressionisti-
ckém jsou úplně nevýtvarné, bez každé mož-
nosti prostoru, nedostává se jim citelně jem-
nosti citění a přednesu. Tento špatný expres-
sionismus není už ani jen kubismem, ale prý
„kubismem rustikálním“. Tak dalece se již
u nás kubismus specialisuje, ovšem zase po
vzoru francouzském, kde Apollinaire roze-
znává několik jeho druhů a K. Čapek jeho
dělení po něm papouškuje třeba: „To je
pravý realistický či „vědecký“ kubismus“ a
jmenuje pak v jedné řadě Picasso, Braque,
Rivera, Šíma a j. — Před obrazy J. Čapka
především si zopakujeme všecko to informo-
vání a namlouvání o samostatnosti vymý-

šlení, leč ku podivu, odevšad hlásí se již
známé detaily (Picasso). Ale jsou používány
jaksi nesměle, snad ze strachu před prozra-
zením, značeny často jen jako náznaky sla-
bou barvou, aby tam byly zdomácněly a
nikdo jich neviděl. Stejně jak u P. značené
vlasý, nos, struktura barvou i pastou, stejné
náznaky plastiky forem. Rozdílnost však a
to kardinální, kterou Čapkům přiznám, je
nejen ve špatné aplikaci těchto P. složek, ale
hlavně v celkovém účinu. Čapkovy obrazy
jsou dekorativní, t. j. nevýtvarné, plocha
obrazu zůstává plátnem, tupou stěnou ne-
prolomitelnou, divák stále se cítí vně, před
nimi jen, kdežto u každého dobrého obrazu
jsou možnosti prohloubeného prostoru a
hlavně však u dobrých děl nového umění,
kde náš cit má možnost postupu bohatstvím
nakupených forem a ploch prohlubování do
nekonečna. A tato vlastnost neprostorovosti
je společná všem novým obrazům této vý-
stavy a poukazuje na jejich neuměleckost a
tím na nedostatek talentů.

Co hlavně ale při obrazech J. Čapka na-
padá, je naprostá nehybnost a statika (slovo,
jímž bři Čapkové kaceřují vše minulé). Ob-
jekty jsou zde bez nejmenší živosti, mrtvé,
což je již také v souvislosti s nedostatkem
prostorovosti. Chápání tedy nezasáhlo tu
kořenů, je v podstatě staré, s nesměle při-
lepenými etiketami novosti a tato neúplnost,
nedostatečnost a umělecká nedokonalost je
příčinou, proč obrazy Čapka a všech ostat-
ních kubistů liší se od dobrých nových
obrazů. Vyhlašovaný predikát samostatnosti
a odlišnosti je, zdůrazňuji, ve všech těchto
dílech důsledek špatného pocho-
pení děl Picassa a Braquea a špat-
ného používání jejich složek, v ja-
kém si zakrnění jen. Není to tedy ctnost, jak
se důležitě Čapky rozhlašuje, ale chudáctví.

Především jedná se vždy o to, je-li dílo dobré nebo špatné. A tu jsme u podstaty všeho psaní brí Čapků. Nikdy nenapíše přímo a rozhodně, je-li věc umělecky dobrá či nikoliv. Vždy jen charakterisují, protože hájí tendenčně věci, o kterých nemohou napsat, že jsou dobré a haní ty, o kterých by psali jinak, kdyby byli sami před sebou upřímnými. Vždy jen kladou epitheta na př.: „dynamické kompozice Mondrianovy nebo Bolzovy, jež jsou absolutní, nic objektivního nezobrazující“, a používaná „kriteria“ (jen náhodně vybráno): strojovost, elegance, zajímavost atd. . . , sošky Archip. elegantní, jednoduché, jako součástky podivuhodných strojů“ atd. stále jen vábné přívlastky, kde však zůstává stanovisko kritika třeba k této „absolutnosti“? Je jedním z mnohých po-blouzení malířů tato „absolutnost“. Nemají na mysli určité představy objektu ani prostoru – chtějí jakousi obdobu hudby, jen jakýsi rytmus vln, linií a barev. Podobné chtění nebylo ve výtvarnictví nikdy přípustno, natož nyní v novém umění, které je nejreálnějším uměním všech dob. Tyto „zásady“ falešných modernistů za každou cenu zase vznikly naprostým nepochopením díla Picassova, kde laik často zprvu vůbec předmětu nevidí. K nim patří Mondriaan, Braque, Kandinský, Kupka.

K výstavě v Manesu jsou připojeny ještě návrhy architektů. V nové architektuře byl vysloven názor o plošné tendenci, potřebě redukování prostorů architektonických výtvarným způsobem v plochu a ovšem zase v plochu fačady, aneb lépe opačně, fačada je plošným výrazem a zhuštěním všech vnitřních prostorů a ostatek je rozvedením tohoto principu do důsledku. Je tomu obdobně jak v sochařství i malířství: kde převádí se faktická hmotnost a konkrétní plastika v pla-

stiku abstraktní, v úplnou plošnost, na rozdíl od propagované kubistické hmotnosti a objemovosti, kteráž je jen důkazem dosud starého myšlení. Ve Stylu arch. Hofman zdůrazňoval naproti tomu platnost skutečných objemností a „Kubusů“. Je zajímavé, že na nynější výstavě Manesa arch. Hofman nemá vůbec ani jediného ze svých obvyklých kubistických t. j. škatulovitých a špalkovitých, symetrických návrhů staveb, nýbrž jen samé fačady*). U Hofmana fačada je jednou z ploch omezujících skutečný prostor architektury, a ta plocha je jen jistým způsobem trakována, zůstává tedy stále jen mrtvou plochou bez možnosti prohloubení. Stojí proti sobě výtvarné a zároveň iniciativní hodnoty a odvozená povrchní manýra (dekorativnost). Je to zase kubismus, starý způsob chápání prostoru s novou, kubisující jen manýrou, obdobně jako ve všech malbách výstavy, a následkem této příbuznosti zapadá též architektura dobře do toho programu. O jmenované architektuře K. Čapek píše mimo jiné vrcholné chvály: „zcela nové a vysoce důležité architektury Hofmanovy“ a jinde zas: „návrhy arch. Janáka jsou těžko uchopitelné a jeho poslední, dosti choulostivou cestu by bylo možno posoudit jen po podrobnější revisi jeho dnešní práce“.

K. Čapek píše, že kubistická výstava je rovnocennou dřívějším výstavám orientujícím vývoj u nás, výstavě Impressionistů a Neodvislých jakožto poslední meta a připomíná při tom, že tuto úlohu vyplnila již loňské jaro Skupina (to ovšem nebylo v Manesu) a sice dobře a rovnocenně oněm jmenovaným minulým, když vystavila nejlepší a jediný dosud umělecký zástupce nového umění z Paříže, Picassa, Braqua, Deraina a Grise. Přišli tedy bratři Čapkové nejen pozdě

* V „U. M.“ č. 6.-7. bylo reprod. průčelí P. Janáka.

se svými činy, ale přinesli jen nechutné odvary z celého světa a dnes s Mercereauem namlouvají našemu publiku, že je to nejbohatší výstava světa a dávají ji jako příklad vši moderní krásy —, místo které předkládají hnus. Co do počtu výstava zůstává daleko za Berlínským podzimním salonem a za „Neodvislými“. Picasso v Manesu nikdy nevystavoval jak tvrdí J. Čapek mezi řádky, a smysl důvodů, proč dobří umělci nejsou účastní výstavy, také není správný. Je pravda, že Kahnweiler má zásadu nevystavovat své umělce s kubisty, ale proč, J. Čapek neřekl; protože jak on tak jeho lidé nechtějí se účastnit výstav tak nízkého niveau, kde snešeno vše možné paumění. A důvod, že Praha má pověst špatného uměleckého tržiště, je chabý, čehož důkazem je loňská výstava Skupiny, těch umělců, kteří v Manesu chybí.

Je nechutným psát o podobných zjevech, v našem kulturním životě. Všecky ty povrchní osobní zájmy nechaly by nás zcela lhostejnými, protože v umění se nedá prostě švindlovat, kdyby záležitosti ony nestaly se svým způsobem až příliš naléhavými dnes, kdy v názoru na umění je tolik desorientace a zmatku. Bři Čapkové a společníci, místo aby plnili kulturní úkol ujasnění a tříbení, na který se povyšují, činí sami co největší chaos svými přemety. Vincenc Beneš.

Jak se píše.

Kollekce futuristických maleb vystavená nedávno v Praze zavdává příčinu dodatečně poohlédnout se po určitém pokroku v kritičnosti u našich domácích příznivců a stoupenců futuristů. Když v „Uměleckém Měsíčníku“ postavili jsme se proti -ismům, když od počátku neustávali jsme poukazovati na

zakuklené zpátečnictví futurismu a špatnou kvalitu t. zv. kubistů, J. Čapek u příležitosti Fauconierovy výstavy, v článku kubisty Metzingera a v soustavném referování spolu s jinými prohlásil se pro „široký proud“, neboť prý „v tomto živém proudu mají všechny -ismy svoje oprávněné místo a dokazují svobodnou intenzitu“. Od té doby vyplývala se ve „Volných Směrech“ všechna péče, aby tyto kongeniální veličiny kubismu byly skrývány pod ochranná křídla a urovnala se všem stejná oprávněnost, třeba na úkor dobrého umění, kdežto kvalita ať úmyslně či nikoliv hodila se přes palubu, podobně jako Neumann: „Hod'te si třeba Picassa přes palubu“. Největší práci však připravil Fauconier, reprodukováný společně Metzingerem ve „V. Směrech“ A tak držíce se své průpovědi: „V umění není možno býti neomylným“ prohlašovali jednou: „Dohnutí kubistického lze zhruba přičísti i Picassa a Braqua“; futuristé jsou z moderny „nejradikálnějšími revolucionáři“, aby třeba na téže stránce milostivě přiznali, že „v kubistickém směru zvlášť silným se jeví umění P. Picassa“. Při každém jmenování moderny nebo Picassa nebo Braqua úmyslně dodávali: „a celý jejich živý a intenzivní proud“, aby nikdo nezapomněl na tyto ostatní existence. Zrození nového -ismu, a sice orphismu, ihned slavnostně přivtělili k svému živému proudu. „Orphisté připojují vedle všech sensací barevných i elementy malířsko-hudební“, píše Vl. Hofman ve „Vol. Směrech“ a o Kupkovi, který prý je stoupencem tohoto -ismu, referuje se tamže: „Znám Kupkův boj. — Kéž jej šťastně vybojuje. Přivede lidi k tomu, aby zavrhl jako on prostor a vůbec hmotu v prostoru?“ J. Čapek u Metzingerova článku chrání všechny stoupence -ismů, neboť prý tento článek „může

vzbudit nepřízeň též u těch, kdož z ultramontáního zaujetí a z nervosy prohlašují valnou část spolučinitelů v novém umění za šarlatány a za umělce nedostatečného významu“. Výstava futuristů v Praze, soustavné poučování a konečně i sama moc kvality jinak, dle nich, jen „slibných“ umělců, působila na tyto zastance -ismů jako konečně působí na všechny laiky tak neodolatelně, že se odhodlali k harakiri a neslyšnému salto mortale ve svém kritickém žonglérství veřejně před publikem. Tak některé z futuristů hodí na krk Moderní Revui, vůdce orphistů Delaunaye v jednom z posledních čísel „Lumíra“ prohlásí za starého (J. Čapek: „obrazy Delaunayovy mohly by se rovněž zařaditi do nějakého postimpressionismu“) atd. atd.

Celý slavně valící se proud obratem ruky scvrká se na dva průbojníky moderny. Nějak divně rychle ona pověstná „nervosnost“ zachvátila tyto kdysi klidné přítakače všemu proudu a nekvalifikovanosti.

Výstava tak zvaných kubistů s Gleizem v čele, proponovaná v Manesu na únor, inscenovaná J. Čapkem a Mercereauem v Paříži, zavdává snad podnět našim futuristům vypustit i tyto dva „z proudu“ a prohlásit se sami bratrskou kritikou Karla Čapka za samospasitelné a samostatné proudovce a ostatní (třeba nás) za tupé kopisty Picassa a Braqua*) a za tanečníky kol zlatého telete. Neboť dle úsudku A. Nováka a K. St. Neumanna bylo prý by už na čase neohlížet se na cizinu a byl by čas, aby v Čechách již vznikl nějaký odlišný domácí -ismus. Dne 30. března 1913 však J. Čapek & Cie myslili, že „v Čechách nebyly dosud žádné rozhodující umělecko-formální obnovy nalezeny a nebudou tak ihned vynalezeny“.

*) Stalo se již. J. Čapek v „Čase“ dne 8.-IV. 1914.

A zdá se též, že sami to i dnes uznávají, neb dle doznání p. Tausigova ve Scéně dělá se nad celým Almanachem 1914 kříž a ze všech básní a jiných literárních příspěvků, z nichž na př. Fischer prý „si obohatil svůj slovník o několik výrazných slov“, prohlašuje se za jedině kladný čin theorie od V. Hofmana. Když vše ostatní je nemohoucně negativní, tedy aspoň takové theorie jsou pozitivní, na př.:

Neumann: „Genius spolehá se na svůj pud, netheoretisuje“. — K. Čapek: „S geniem naopak je spojeno vědomí a theoretičnost“.

„Vol. Směry“, referát z pařížského Salonu: „Bezradnost formová jest v Légerovi, jenž jest kubista bez vnitřní nutnosti. Picabia konsternuje, člověk by u něho řekl bluff“. — J. Čapek: „Z Francouzů vývojově nejzajímavější jest Leger a Picabia“.

J. Čapek: „Futuristé na rozdíl od nového francouzského tradicionalismu přinášejí požadavek co největší modernosti a neodvislosti od všeho umění starého; pařížští malují nehybné, statické stavy přírody, což je vede ke kultu minulosti a posléze k maskovanému akademismu“. — Vl. Hofman teď po roce o těchže futuristických obrazech: „Správné vyjádření nestatického prostoru hmoty nebylo však dosud důsledně provedeno nikým (z futuristů).“

„Vol. Směry“, čís. 5.: „Italští futuristé jsou nejradikálnějšími revolucionáři. Jsou velkými popírači jakékoliv tradice, neboť hledají styl pohybu, o nějž se dosud nikdo nepokusil“.

Vl. Hofmann nyní: „Futuristé jsou přechodné úkazy, i s vůdcem Marinettim; — význam tohoto hnutí jest jen lokální. — Povrchně pojímají složité otázky moderního malířství. Způsob, jakým pracuje Severini, je jakýsi dekorativní a stylisovaný

impressionismus. O důslednost či zmožení theorie rozbíjejí se ostatně všichni futuristé.“

J. Čapek před rokem: „Podkladem tvorby futuristů není theorie, nýbrž zcela význačný a do jistých důsledků rozvinutý názor. Vycházejí od předpokladu všesvětového dynamismu. — Styl, který z tohoto názoru má vzniknouti, bude stylem pohybu, uměním naprosto novým; jejich obrazy, jež vyjadřují pocity absolutně moderní atd.“

J. Čapek před rokem: „Nyní tu jsou ještě další důsledky pohybového názoru futuristů. Pohyb a světlo ničí materiálnost“. — Hofman po roce: „Futuristé dospěli k zdůraznění, či spíše k zhmotnění světla a pohybu.“

J. Čapek před rokem: „Prostorové nazírání Picassovo i umění futuristů i přes to, že mají málo společného, mohou se dokumentovati obrazy plně uzavřenými a vyjádřenými obsahovými jednotami. U obrazů, kde je názor futuristů nejvysloveněji vyjádřen, můžeme shledati význačné formové odlišnosti od ostatního současného nového umění, ale právě tam také se nejlépe k němu přiřazují důsledností, s jakou po svém způsobu vyjadřují mnohé úkazy z toho, co by se mohlo nazvatí tradicí umění XIX. stol. Vždyť skutečně ani umění Picassovo není reakcí na impressionismus.“

Hofman po roce: „Futuristé nedovedou tuto (svou) smíšeninu spojití v nějakou principiální a čistou soustavu — právě svojí různorodostí a komplikovaností podání při jednom obraze. — Vlastní snahy moderního umění směřují naprosto jinam, k samobytné umělecké principiálnosti, přísnosti a korektnosti, jíž ovšem cestou futurismu nikdy by nebylo možno dosáhnouti.

V našem hnutí působí nejvíce význam Picassův. — Metzinger a Fauconier rozkládají tělesa ve formální části, jež jakoby zmontují v plnou kompaktní plastiku, která se od starých obrazů liší v celku jen zevním kubisujícím oděním.“

Čapek, 8. č. „V. Směrů“: „Mnozí snaží se vyřaditi Deraina, Picassa a Braqua, jakožto jedině hodnotné zjevy. Není snad adorace jednotlivých zjevů vlastně estétstvím a příliš kultivujícím stanoviskem?“

Vedle Vl. Hofmana, jenž charakterisuje chuť moderní architektury jako strohou, syrovou, barbarskou, bez potřeby líbivosti atd., pomáhá mu ji charakterisovat J. Čapek v „Lumíru“: „Sochy Archipenkovy působí dojmem až elegantním a líbezným, zajímavé hlavně tím, že způsobem plastického podání nejvíc se přibližují k charakteru moderní architektury atd.“

Podobné moderní věcnosti vylaborované a nesoucí znaky „samostatného vymýšlení a snažení dávají ovšem potom odvalu „bez milosrdenství“ napadnout jiné mínění, jak to za všechny učinil Kodíček na článek Kramářův v Uměleckém Měsíčníku; Neuman posloužil opět v Lid. Novinách zprávou, že Um. Měsíčník se stal „jednostranným a malicherným“ a pochvaluje si Scénu s preorganisovanými Futuristy, jako Martenem a j. Brojili proti patřičnému charakterisování Fauconiera, Kubistů a Futuristů v článku Kramářově, v odsudcích Benešových a jiných a nyní Hofman s Čapky za půl roku potom vše podepíše a opíše a před publikemsvémukardinálnímu „zásadnictví“ dá vale. V literárním a kritickém světě se tomu říká necharakternost, nevěcnost neb nesamostatné myšlení. U nich však se to kryje pojmy temperamentu, vývoje, samostatného vymýšlení a lásky k experimentu.

Neuman, jehož dávno známý theoretický pathos pudí ho k stále zpovědi (o jeho básních nemluví), nemůže přirozeně ve své temperamentnosti pochopiti „malicherné“ rozdílnosti mezi různými -ismy a mezi vlastním tvořením. Obrazně mohl by však pochopiti, že jako mezi anarchistou, národním socialistou, sociálním demokratem a křesťanským sociálem jsou určité, po případě kardinální rozdíly, tak je tomu nějak také v umění. A přece býti vším najednou aneb sankcionovat celý tento „živý“ sociální proud vzhledem k tomu, že všichni jsou synové dnešní moderní doby, nelze v politice doporučovat.

Neuman točí si v theorii modernu dle svého starého naturismu smíchaného s naturalistickým blouzněním, a jsa odkázán na reprodukce v U. Měsíčníku a Volných Směrech, odhaduje v posledním čísle V. Směrů Cézanna na pouhý talent, kdežto současně Aleše taxíruje na genia. Měřítkem však nebylo mu nic jiného, než že Aleš byl „nečasový“ aneb jinak dle J. Čapka „trvale časový“ t. j. „stál zcela osamocen a mimo plynoucí vývoj umělecký — poslouchal jen svého neomylného ingenia a kašlal na všechno t. zv. theoretisování“, neměl nic společného s aeroplány, s gramofonem a továrním komínem a přes to „kvetl, kvetl stále stejně, neomylně, nemohl jinak, bylo mu lhostejno, co tomu kdo řekne, a nikoho rozumného nenapadlo, že by měl kvést tak neb onak způsobem jiným“. Dle této theorie obáváme se, že si redakce Volných Směrů objedná nový článek pro reprodukce svých „beztrestně nečasových“ členů a že stejně s nimi (na př. Lauda, Wiesner, Honsa, Šejnost, Skramlík, Vondrouš, Pollak, Láďa Novák, Klusáček, Šikanedr a pozůstatí dnešní impressionisté budou pro-

hlášení za genie a sice ze stejného důvodu, že „naslouchají toliko nemilosrdnému, kategorickému vnitřnímu hlasu, který nemá co činiti se zákony soudobé naší esthetiky“, že se „vysmívají jako jiní geniové přímo neb nepřímo esthetickým názorům doby“ a že „jejich harfa zní, zní, nemůže jinak, dokud struny nebudou přetrhány“. (Vol. Směry).

Dnes dle theorie Neumanovy z Volných Směrů pěstuje se talentnictví, poněvadž „talent je zcela po lidsku řiditelný a hñetitelný“ a redakce V. Směrů „nestojí před ním nikdy bezradna“, jak dokazuje praxe, že místo kvality propaguje se futurismus, Gleizes, Fauconier, Mondrian, Šejnost, Honsa atd. Takoví talenti „prostší, lidštější a občanštější než genius — jsou jednoduše zajímavější než genius, jako všechny věci lidské, přelidské jsou zajímavější než věci božské, a my (říká Neuman) máme před nimi milý pocit bezpečnosti“. Taková sofistika jest hlavně již moc starou tradicí (ačkoliv dle Scény páni jsou proti tradici), dle které byly Volné Směry vždy pěstěny. — Tam byli přinášení Sidaner, Henri Martin, Cottet a Besnard, kdežto praví a „možní impressionisté“ museli stále čekat, až před nimi budou míti v Čechách „milý pocit bezpečnosti“, zatím co ve Francii za nimi přicházela generace za generací. Když již však tolik nebyli životu českému nebezpečni a nosily se ve Vol. Směrech reprodukce, stále ještě v originále (Gogh) „sklamával“ redakci, kdežto současně Sargent a Whistler nedráždili, byli milí, protože (dle Neumana) „nevzbuzovali toliko úctu a strach, jak to činí každé tajemství, to jest nevědomost, při níž jsme se přistihli“. Před takovými Besnardy, Whistlery, Gleizy, Fauconiery a futuristy staré vedení Vol. Směrů s nynějším, dle



Auguste Renoir:
Ženy.

radý Neumanovy může nebojácně volat: „Jsme z jedné krve, ty i já, vhodíme si třeba Picassa přes palubu.“

V poslední době však kuráž, nebáti se ani moderny „kubistické“, dostoupila vrchole, když Neuman (dle 1. č. Vol. Směrů) veřejně vyznává, že nebojí se ani před Špálovým obrazem z r. 1912, „jedním českým rustikálně kubistickým obrazem“, ačkoliv přiznává, že zažil již podobné rozčilení před obrazy Muncha a — L. v. Hoffmanna!

L. v. Hoffmann musel tedy čekat opět na českého kritika, až bude r. 1913. svou hodnotou stavěn vedle Muncha. Neuman jmenuje Špálův obraz rustikálním kubismem. Nevím, co kubismem míní — možná, že dle něho Munch, Matisse jsou též rustikální Kubisté. Jesliže však kubismus dle vynálezu Neumanova zplodily aeroplány, beton, elektřina, pak (ježto těchto vymožeností na venkově nestává) musí logicky vyvodit, že rustikální kubismus pochází od parní mlátičky.

Uměl. Měsíčník, poněvadž nepolemisuje, nemá možnost zakročovat pokaždé, avšak kojí se nadějí, že zakročí vždy pan Arne Novák, neboť dle jeho vlastních slov v Přehledu: „všichni tito budou v něm míti přísného kritika“.

Nebudeme též s nikým polemisovat. Toto je uvedeno jen v zájmu umění, protože nikdo z publika do všech těch „činů“ nevidí a jako bilance za celý čas. Nemáme zásadu polemisovat, budeme zase tiše, lidé nejsou zde pro hádky, ale aby pracovali.

Emil Filla.

Poznámka redakce:

„Umělecký Měsíčník“ od svého počátku stál proti futurismu a t. zv. pro u d u kubistickému a trvaje stále na stanovisku k v a l i t y, uváděl jediné skutečné umělce Picassa, Braqua a Deraina. Naproti tomu pp. Čapkové & Co. postavili se „samostatně“ na stranu futurismu a kubismu, téměř proti Picassovi. To byla také jedna z příčin rozloučení těchže pp. od Skupiny. Pp. Čapci & Co. neustávali pak především útočiti na „U. Měsíčník“ a Skupinu, pro její odpor k futurismu a vrcholem útoku byl loni útok „Přehledu“ na článek Dra. Kramáře proti -ismům, který „U. Měsíčník“ přinesl v č. 5. Celá obsáhlá kampaň, vedená proti nám, poskytuje materiál, který musí být konečně předložen veřejnosti.

Výstava J. Obrovského

(v Obecním domě v březnu 1914).

Velký soubor obrazů Obrovského nepřináší v náš názor o jeho umění nějaké změny. Je to stále opakování téhož, pohybující se jen v okruhu, ležícím naprosto mimo oblast umění, a dnes je u Obrovského již jisto, že hranici této domény nepřekročí. Vše, co tento náš malíř produkuje a co tolik se líbí nejširšímu publiku, není krása umělecká, leč je jen pěknost a líbivost, kterou obdivujeme u krásných výkladních skříní nebo ladnost záhonů květin, krásných žen, růžových západů atd., jen hezkost a ladnost objektů, tedy záliby ne umělecké, ale materiální, kterých Obrovský je neúnavným snašečem; liší se od obratného a vkusného aranžéra výkladů jen zručností reprodukční. Všecko to psaní t. zv. kritiků, jež je v souhlasu se zálibami i nejposlednějšího diváka o tvořivé fantasmii a bohatém koloritu, je jen naprostým nepochopením vskutku opravdové tvořivé činnosti a o funkci barvy a koloritu v dobrém obraze.

Veselý koutek VIII.



Capitaine Mr. Alexandre Mercereau

uvolil se se vzácnou ochotou zavítati do Prahy a předvádí v pavilloně pod Kinskou svůj

ensemble tuleňů

jakého dosud kontinent nezřel.

Chovanci kapitána Mercereaua jsou inteligentní, ba i citlivost a intuice byla u nich objevena. Provádějí cvičení i mnohému člověku obtížná a poskytují vždy roztomilý pohled. Balancují lampu, kužel, globus atd.

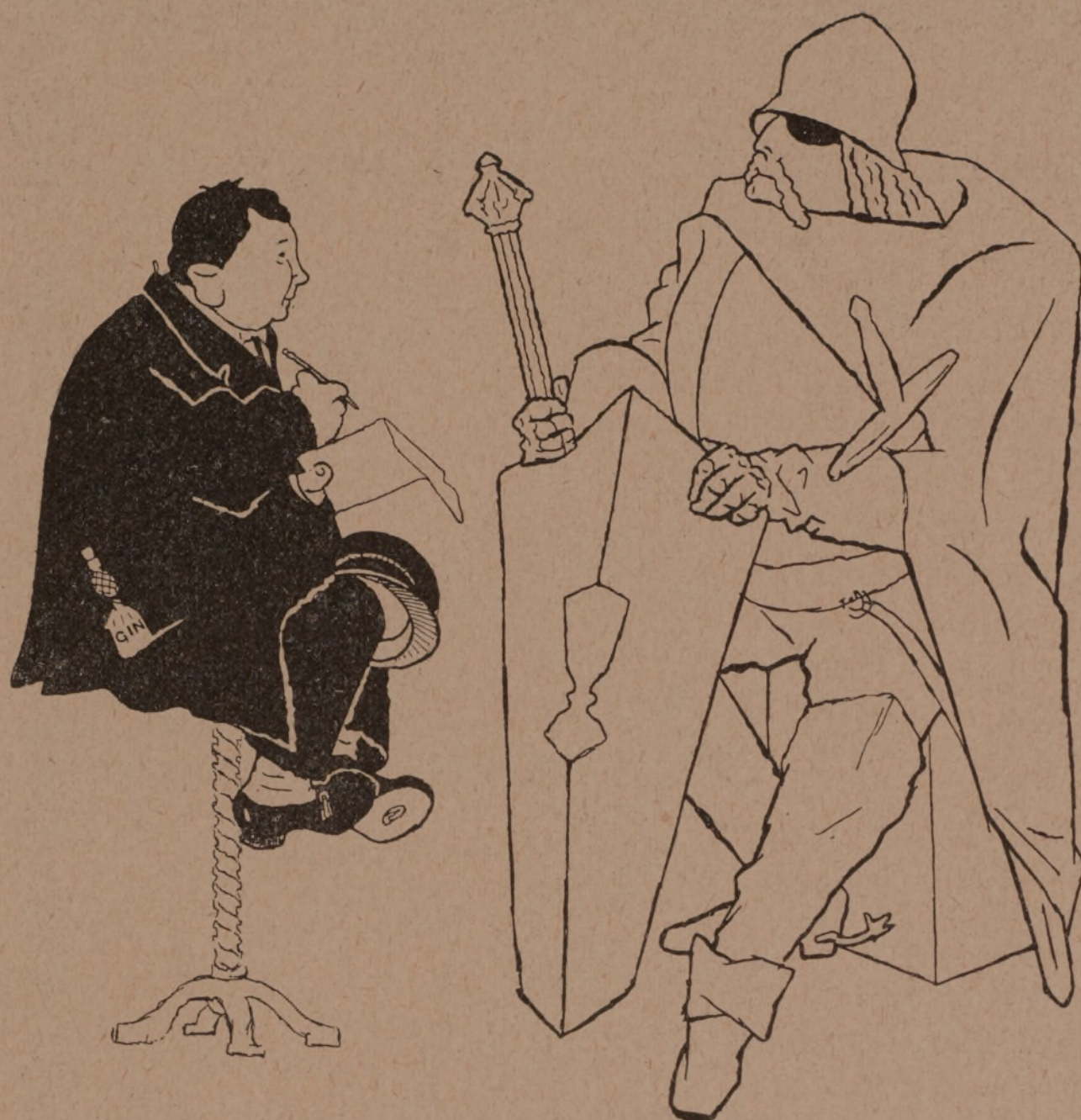
Doufám, že naleznou v elitě hluboký ohlas. Jako závěrečné číslo: **„Hommage à Cézanne“** s ohledem k tomu, že tento umělec (známý malíř) těší se v poslední době zřejmým sympatiím majitelů pavilonu.

Přes nepřekonatelné překážky v cestu se stavící, podařilo se umožnit také vystoupení české tlupě

Les augustes Tchèques.

Provádějí na houpačce vždy nové, nečekané, nevysvětlitelné, normálnímu člověku nemožné předměty a obraty. Živé houpačky. Vždy znovu dokazují, že jsou jedinečně originelní. Vše ostatní padělek.

Veselý koutek IX.
Rozhovor Jaroslava Haška s Janem Žižkou.



V intencích a v zájmu kultury dostavil jsem se dne 1. února k Janu Žižkovi z Trocnova, který právě zabýval se studováním nových militärreglami. Byl jsem od něho přijat a interviewoval jsem ho okamžitě v otázce, týkající se návrhů na jeho pomník. „Nepřátel se nelekejte a na množství nehleďte“, trochu nejapně započal jsem interview. Podotýkám, že Jan Žižka z Trocnova jako pravý kavalír neodpověděl na tuto narážku, nýbrž rozvrhl jednoduchými slovy, přecházeje ihned na thema otázky, svůj názor na celou záležitost. Snažil se při tom používat pokud možno co nejvíce češtiny dle Gebaurovy gramatiky.

**Petříkova
vinárna**
v Praze I.,
Perštýn č. 5.

Výběr dobrých přírodních vín. Dostaveníčko umělcův a literátů.

F. Šajna

závod

lakýrnický a
malířství písma

Praha II.

č. 1172

Stavební a nábytkové
truhlářství, obrábění
dřeva a strojní výroba
dveří a oken

**VÁCLAV
HANUŠ**

PRAHA III., Č. 503

Odkolkovy mlýny,
nabízí práce všeho druhu
do oboru toho spadající ve
vkusném, důkladném a levném
provedení.

ZÁBAVNÍ PODNIK
„MONTMARTRE“
PRAHA I., ŘETĚZOVÁ ULICE.
ZAČÁTEK V 10 HOD.
VSTUP VOLNÝ.



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 prohlédnutí. Práce figurální prov. ak. sochař M. Kocourek.

SVĚTOZNÁMÁ KOLA K O R U N A



s pětiletou písemnou zárukou, dodává firma:

LADISLAV ŠVESTKA
Praha, Václavské n. 53

Úvěruhodným osobám též na mírné měsíční splátky. Žádejte cenníky.

Drobné zprávy.

V Rakouském Museu ve Vídni je právě otevřena velká retrospektivní výstava uměleckého průmyslu za posledních 60 let. Do výstavy jsou pojaty všechny slohy, které se v této době vystřídaly: třetí rokoko, romantism, novogotika, staroněmecký sloh a t. d. a zastoupeny nejen nábytkem, ale i bronz, kostelním nářadím, šperky, textiliemi, pracemi z kůže atd. Mnoho objektů pochází od umělců v této době ve Vídni působících, Hansena, Van der Nülla, Siccardsburga, Schmidta, Ferstla atd. Jsou mimo jiné vystaveny tři úplně zařízené pokoje v „Makartově“ slohu dle návrhu Schmidtova, provedené před 50 lety pro výstavu a nyní znovu vystavené. — Uspořádání této výstavy je jistě příznačné. Především je jakýmsi příznakem pro poslední fázi uměleckého vídeňského průmyslu a odpovídá zde se objevujícímu tápání, rozpakům a recidivám. Reakcí jest tato výstava vítána tím hlučněji, oč dříve živý umělecký průmysl reakci zatlačoval a lokalisoval. Hlavně významna jest výstava však jako příznak nového posunutí historického nazírání. Hranice „minulosti“ je opět posunuta do pozdějších let XIX. století, a přítomnost, ještě nedávno sahající až do 80. let, jest zkrácena až do našich let. Slohy, jako novogotika atd., které ještě nedávno byly akutní, stávají se ukon-



„Máme tu,“ pravil vážně, „pomník můj dle návrhu Jana Štursy. Raději bych viděl, kdyby mne,“ dodal s trpkým úsměvem, „udělal, jak tančím břišní tanec.“

čenou periodou. Byly považovány za poblouzení, dnes historie je již správně zařazuje jako historické, ze své doby vyplývající zjevy, tak jako byly všechny velké historické slohy. To všecko způsobilo moderní umění tím, že změnilo se samo v jisté kladné hodnoty a vytlačilo dřívější slohy z jich míst v našem životě do historie. Také tyto staré slohy byly našimi nepřáteli a sice špatnými a vykořenění zasluhujícími,

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

SKUPINA A UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

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

Praha I., Veleslavínova ulice 5.

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



„A co Bílek?“ Žížka vzdychl: „Tomu se podařilo vystavit frázi a mne vyrobil jako bakaláře, chudého, hladovícího, nezdobného, z roští a hvozdí lezícího.“

proti nimž bylo třeba bojovat. Dnes, kdy moderní umění ovládá, můžeme se na ně dívat nikoliv již s hněvem, ale — s příslušejícím jim porozuměním.

Ve Vídni byla v těchto dnech u Mietkeho Derainova výstava.

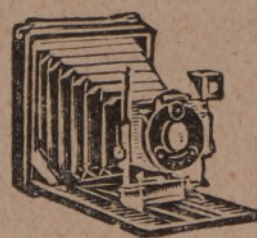


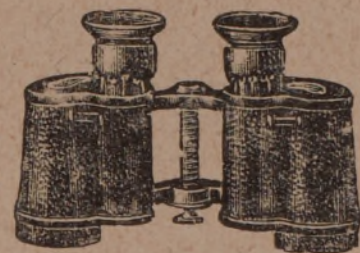
FOTO PŘÍSTROJE triedry a dalekohledy

jen světozn. známek dodává firma

LAD. ŠVESTKA,

PRAHA, VÁCLAVSKÉ N. 23.

Úvěruhod. osobám na mírné
měs. splátky. Žádejte cenníky.



Skupina V. U. vydá v nejbližší době jako prémii pro své přispívající členy (roční příspěvek K 10.—) Album, obsahující 4 původní grafické práce a sice: linoleum E. Filly, litografii V. Beneše, dřevoryt F. Kysely a litografii Z. Kratochvíla. Záznamy a přihlášky již nyní přijímá administrace.

*

Na pražské Umělecko-průmyslové škole uprázdnilo se místo profesora-sochaře po prof. Wurzlovi. V době, kdy v umění nstává nový ruch, kdy názory se pronikavě prohlubují, je obsazení tohoto místa dvojnásob důležité, neboť má být opět definitivním stavem na dlouhou dobu. Situace umělecká je nyní opravdu složitá: vedle zralé moderní generace a mladé generace za ní rostoucí, chce se umístiti, od nějaké doby naléhavěji i konservativní strana umělecká, kořistící právě jen z vývojových poměrů, nastalých mezi oběma prvními generacemi. Okamžik je však ještě těžší tím, že přistupuje k tomu další moment, který se musí konečně doznat nutností rekonstrukce Umělecko-průmyslové školy. Je možno říci, že v celku tato škola v posledních letech, jsouc zatížena řadou přežitých stolic a nepotřebných osob učitelských, vymknula se úplně svému poslání. Umělecky činní a významní učitelé její jsou zaflačo-

Nově nádherně a moderně zřízená velkokavárna

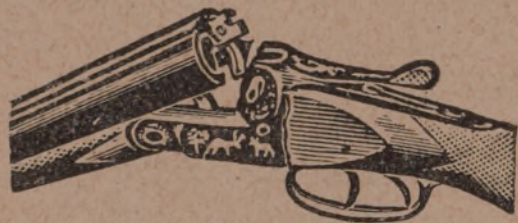
I. patro.

„L O U V R E“

I. patro.

Středisko umělců a elegantního pražského jakož i
venkovského obecnstva.

PUŠKAŘSTVÍ fy LAD. ŠVESTKA
PRAHA, VÁCLAVSKÉ NÁM. 53



doporučuje daleko-
s třelné, na leta trvanl.
LANKASTERKY,
REVOLVERY, FLO-
BERTKY A BROW-

NINGY. Úvěřuhod. osobám mírné
plateb. podmínky nebo měs. splátky.
Velký cenník 80 h v pošt. známkách.



váni ostatní nicotnou majoritou do trpné posice, kde
všecka jejich dobrá činnost se topí, nebo se musí
omezit jen na obranu. Tak ztratilo se několik let, jež
měla být využita pro prospěch národní. Úlohu a
poslání, ku kterému by měla přispět silně právě Um.-
prům. škola, musí plnit – umělecko-průmyslové své-
pomocné organizace a podniky umělecké (Dílny,
Artěl) a k těm staví se dokonce vedení Um.-prům.
školy – do oposice! A totéž vedení neostýchá se
beze vší zodpovědnosti obrátit se ke všem těmto po-
měrům zády, vpraviti do tera na obsazení uprázd-
něné stolice vedle sochařů Mařatky a Kafky primo
loco sochařskou živou mrtvolu (Šalouna) a připravo-
vati tak jeho jmenování!!



A aj, tu *Janáka* jsem viděl, který retoval se před pro-
blemem za kubistické šance za hradbu (vozovní). „A co
ostatní?“ Žižka vstal a beze slova vynesl mne před dvěře.

GRAFICKÝ ZÁVOD REPRODUKČNÍ JAN ŠTENC

PRAHA I., SALVATORSKÁ 8. TEL. 1800.

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

VÁCLAV HODEK

úředně oprávněný mistr tesařský, stavebních a vodních prací, majitel pily, stálý přísedící znalec c. k. soudu ve věcech civilních i trestních

PRAHA-VYŠEHRAD
VRATISLAVOVA TRÍDA 68.

V admin. Uměleckého Měsíčníku v Praze, Veleoslavínova ul. 5, jsou vyloženy

lepty

A. Deraina, P. Picassa, O. Braqua
z nakladatelství Kahnweilera v Paříži

Ceny od K 20, 40.

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.

FILIP KAUFMANN

TOVÁRNÍ SKLAD

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

PRAHA II., JINDŘIŠSKÁ 3, PALÁC GENERALI TELEFON 2565

*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 štukatérské, modely pro bronz, dřevo, kámen.

JOSEF KOCH

elektrotechnický

závod

PRAHA-
BUBENEČ

Schnellova ul. 317.

Telefon 5815.

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. — Malířství v Nizozemí. — Sochařství v Řecku. —

O ideálu v umění.

Vyšlo v Pelclově Knihovně Rozhledů. 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.

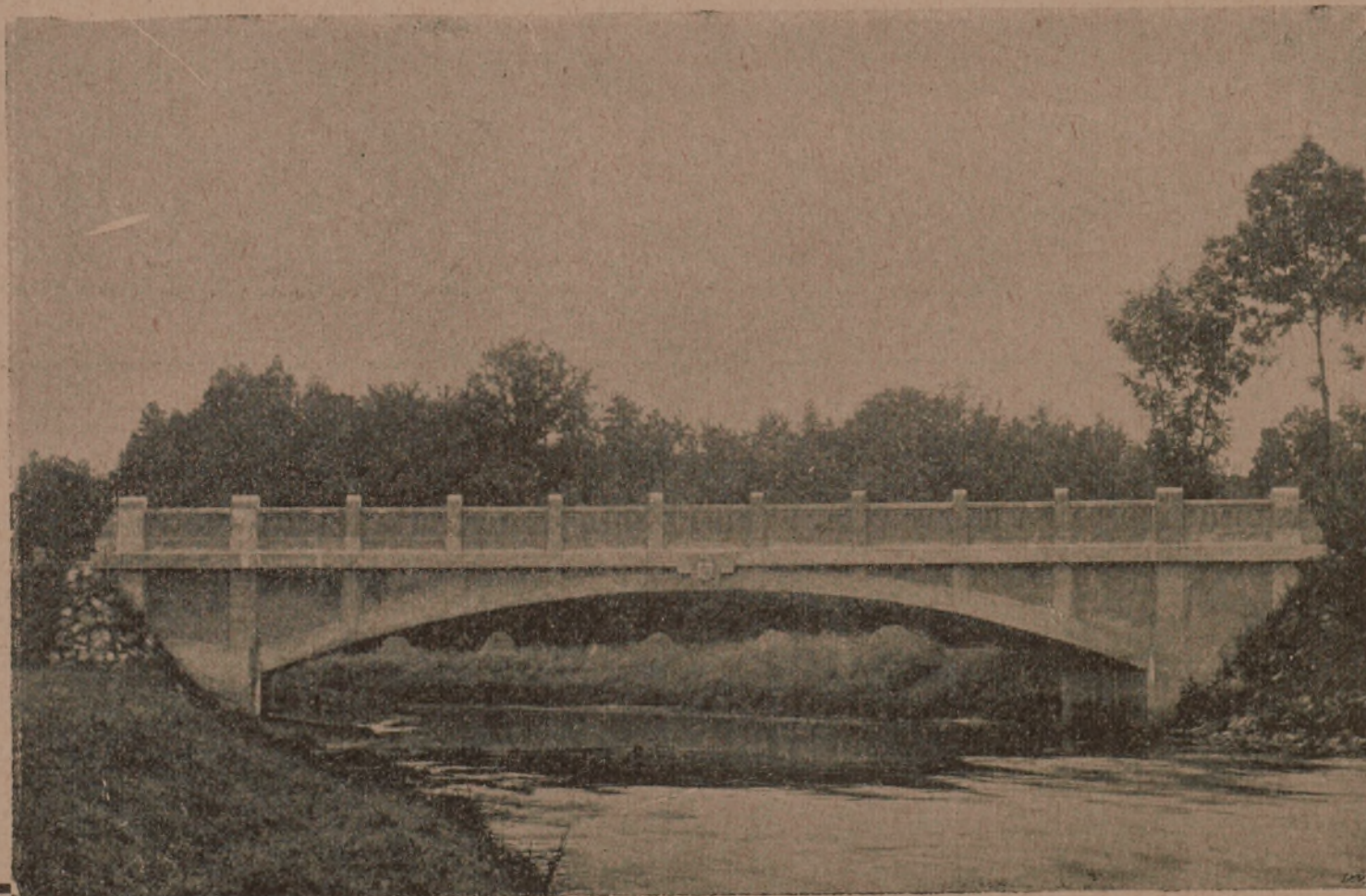
Ročně 7 fr.

Za 1 fr. zasílají se 2 různá čísla.

LES MARGES
PAŘÍŽ, 5 RUE CHAPTAL.

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

HRŮZA A ROSENBERG
PRAHA TELEFON 1732 OLOMOUC



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

SWAZEK II.

KAREL TOMAN:

SWAZEK II.

SLUNEČNÍ HODINY

Kniha básní. V úpravě a s původními dřevoryty F. Kysely. K 1.50.

Všechny dosavadní knihy Karla Tomana jsou úplně rozebrány. — Karel Toman obdržel cenu za nejlepší lyrickou báseň za rok 1913.

Přispívající členové Skupiny V. U. dostávají
za roční příspěvek K 10.— umělecké

PREMIE

Mimo to pak „U. M.“ za snížené předplatné
K 10.— ročně.

Premie na rok 1913:

O. GUTFREUND:

PŘI TOILETĚ

Sádra.

Premie na rok 1914:

GRAFICKÉ ALBUM

4 původní grafické listy (litografie a dřevoryty)

V. Beneše, E. Filly, Z. Kratochvíla a F. Kysely.

I. roč. „U. M.“ jest téměř rozebrán.

Ze sešitového nákladu I. a II. ročníku byly
sestaveny

UKÁZKOVÉ SWAZKY

„UMĚLECKÉHO MĚSÍČNÍKU“

v takovém výběru sešitů, že vždy obsahují
úplný přehled jednoho umění. Interesentům
mohou tyto levné swazky podati úplnou in-
formaci o vývoji toho kterého umění.

I. Francouzské umění: Cézanne, Gogh, Seurat, Rousseau, Derain, Picasso, Braque a t. d.
K 4.—. II. České malířství a sochařství K 3.—.

III. Architektura a umělecký průmysl K 3.—.

IV. Staré umění K 4.—.

KNIHOVNA UMĚLECKÉHO MĚSÍČNÍKU „VINICE“

SWAZEK I.

FRANT. LANGER:

SWAZEK I.

SVATÝ VÁCLAV

Tragedie veršem ve 3 dějstvích.

V úpravě a s původními kresbami Z. Kratochvíla. K 2.40.