



V. H. BRUNNER

UKŘÍŽOVÁNÍ.



Tintoretto.

Večeře Páně. Kresba.



El Greco.

Láska nebeská a pozemská.



El Greco.

Večeře u Simeona.



O. Gutfreund.

Cihláři. Relief.

Otokar Fischer: Verše.

Stromy.

Je bezvětrí. Však v korunách
cos táhle šumí jako v snách
a chorou písni věští.
To jara stesk nám v duši sáh,
šept rozkvetlého štěstí.

Do modra nebes vrchol ční,
a políbení sluneční,
jež kane na ratolest,
v slz rose tá ... Nám v jasu sní,
nám v lásce dřímá bolest.

Náš bílou vůní vábí den,
a čím náš život zatížen,
je jenom květů tíha.
Však sladký smutek vssál se v kmen,
žal pod kořeny číhá.

Jsme dětmi štěstí ... V korunách
však pláče šelest jako v snách,
smrt pod květy jež věští.
To blaha stesk nám v srdce vsáh,
to zbolelo štěstí.

Na břehu jezera.

Jsem tvůrčí zrcadlo, jež v krystal svého lomu
hmot chaos přijímá, by věcem vdechlo tvar?
jsem ten, jenž duši hor, svých ostrovů a stromů
dá vznik a trvání, stín, soumrak, temno, zmar? ...

Jsem pouhou větrů hrou a tanci vln, jež loudí
mou mladou bytost v hloub, se celý odevzdám.
O, věčno plynoucí — o, modro, které proudí — —!
Jsem okamžik. Jsem nic. A v duši kosmos mám.

Frant. Langer: Ostrov bohů.

Blahoslavený Orsius, dříve než si zasloužil tohoto názvu, žil v dalmatském městečku Kolonu, kde spravoval síť svým čtyřem bratřím, kteří s nimi vyjížděli na moře. Na lov Orsia s sebou nebrali, protože jej měli za prostého duchem, ačkoliv Orsius uměl čísti a mnoho čítal v učených i nábožných knihách. Avšak stalo se kdysi, že v témže týdnu zahynulo mnoho Kolonských na moři, tak celá rodina Mikinů, kapitáni Vukšič a Cvetko s plavci z Kolonu, i bratři Orsiovi. Všichni v městě se oddali vášnivému žalu a reptání proti Bohu. Jedině Orsius přemítal o příčině zkázy. Uvážil, že to jest Boží trest za mnohé hříchy, za nevšímavost vůči Bohu a bezbožnost všech obyvatel. Neboť tito, řekl si, nepočínali svá díla Bohem, ani je jím nekončili, ani je nečinili myslíce na něho. Ale milovali ze všeho nejvíce své lodě, pak moře a ryby v něm, a zemi s vinicemi a sady olivovými. I sama sebe káral, že obracel ducha jedině ke svým sítím staraje se pouze, aby jejich oka nebyla potrhána a jedno bylo jako druhé. A když to uvážil, šel k moři a proklel je a obrátil se k pevnině a proklel ji, zvláště vinice a sady olivové. Vše proklel tak těžkou kletbou, že nesmí býti napásána. Pak se odhodlal odejít na pustý ostrov, kde by myslel na Boha za sebe i všechny obyvatele Kolona. Pomodliv se usedl do člunu, když vál severní vítr, nemaje ani plachet ani vesel. Vítr se změnil v bouři a bouře jej v noci zanesla na ostrov, který byl uprostřed moře. Tam Orsius vystoupil z člunu a usnul na břehu.

Když ráno procitl, shledal, že není na pustém ostrově, kde jsou jen písky, skály a vypráhlá bodláčí. Ale na tomto ostrově byly vlnivé pahorky a doliny, na nichž rostly háje tamaryškové a háje borové, rostly tam porůznu i topoly a pinie obklopené pod rozpietím svých korun olivami, broskvemi, vavříny a kalopery, po nichž se pnula réva a břečťan a pod nimiž ještě rostl nejvonnější podrost myrt, rozmarin, cypříšků a zimostrázů. Všude také bylo hojně jedlého ovoce, hrušek, granátových jablek, fíků, svatojanských chlebů, i zelin jako boby, fazole, tykve a krásné melouny. I mnoho pestrých květín tam rostlo jakoby pro ozdobu. Nad to tam vytékal pramen studené vody, který prýštil z pod mramorového sloupku s reliefy z řeckých dob a tekl bystře k moři jako nejkrásnější koupel, takže se zdálo, že celý ostrov je připraven pro rajska hodování. Tu zvolal Orsius: „Nedopusť, Bože, abych žil na tomto ostrově plném nejrůznějších svodů! Chci žít v tvrdé a drsné přírodě a ponořen v tebe a ztracen v sobě, na zemi holé jako kost a kořen. Chci tam žít na nahých skalách a vyprahlých balvanech, aby všečen můj duch a myšlení mohlo vystoupiti z těla a směřovati jen k tobě.“ Vstoupil znovu do člunu, aby byl jinam odnesen, ale člun se nepohnul, jenom hlouběji zapadal do písku. Zůstal tedy Orsius na ostrově.

Avšak nejenom stromy a potok tam spatřil, ale i živé tvory: divoké kozy a četné ptactvo. Ale pak spatřil ještě tvory zcela nepřírozené: Když usedl u potoka, viděl, že k němu se přicházejí napítí různé bytosti odlišné od bytostí zemských, a to fauni, kentauři, siléni, malí, ale širokoplecí, a četné víly pohanské, dryady, nymfy, oready, všechny nahé, některé těl dívčích, jiné ženských. Spatřiv poprvé tyto zjevy, jež přišly k vodě, začal se modlit, doufaje, že je modlitba zaplaší, jakoby jen byly pouhým pokušením, jaké vidívají zbožní poustevníci. Ale tyto bytosti byly zcela tělesné. Dokud se modlil, nevyrušovali jej ani nejzvědavější ze směšných kozonohých faunů, ale pouze naň zvědavě pohlíželi. Až pak s ním hovořili a Orsius jim řekl, proč přišel na ostrov: Že zde chce mysliti na Stvořitele, celou mysl mysliti na něho a celým životem v něm žít. Ale shledal, že jsou zcela nevědomí ve všech věcech týkajících se křesťanství. Také se otázal, kdo jsou, na což mu odpověděli: „Jsme bohové a žijeme od prapočátku na tomto ostrově. Nestárneme a neumíráme. Ra-

dostný jest náš život!“ I zhrozil se jejich nevědomosti a umínil si, že je nakloní křesťanské víře a naučí chváliti Boha. Avšak nedovedli mysliti na něco, co nezřeli, kdežto vše, co znali, chválili a oslavovali. Tak fauni fíky, silení víno, kentauři boby a melouny a všichni vespolek moře i zemi, nebe i všechno na nich. Když se jich jindy tázal, kdo jim vládne a komu se klaní, řekli, že nemají vladaře nad sebou. Pouze že druha mají, krásnějšího a moudřejšího nad všechny; jej ctí a milují; zove se Veliký Pan; avšak dlouho již jej nikdo nespatriil. Tu se Orsius rozpomněl na svědectví Plutarchovo a sdělil s nimi, že Veliký Pan jest mrtev. Tu všichni vzrušeně vykřikli, bili čelem o zem a drásali si tváře, volali tuto zprávu druh na druha, volali ji do lesů, až ozvěnou se vracela, a nastal veliký šum na ostrově, který potrvál až do večera. Také se pokoušel Orsius obrátiti nymfy na víru. Naučil je znamenati se křížem, pravě, že jest to znamení o b l a ž u j í c í s r d c e, poněvadž jest vzpomínkou na boha-člověka, jenž ze všech bytostí božských i lidských byl nejvíce naplněn láskou. Avšak víly v rajske nevinności znamenaly se křížem při svých láskách s fauny, doufajíce, že tak zvýší svoji blaženost.

Když však již dlouho žil mezi nimi, uvykl na ně, přestal jim hovořiti o své víře a svém Bohu a žil jako žili bohové. Popíjel víno se silény a pomáhal opojeným nymfám odváděti příliš opilé druhy. I jemu víno při tom kapalo z vousů a ženy měly vpleteny nad skráněmi přezrálé hrozny, z jichž pukajících bobulí ronila se hustá a medová šťáva na růžové prsy. Účastnil se večerních zpěvů, kdy malý faun hrával na syringu, což bylo rozkošné, a ostatní kolem poskakovali, až půda lesní duněla pod jich kopýtky. Snášel za jitra drobné oready z rozsoch stromových, v nichž spaly v noci, a byl jim dražší nežli fauni, neboť neměl prsa tak zarostlá a byl něžnější. Chytal, jako ostatní, divoké kozy a v běhu pil z jejich vemen. I všech jejich her se účastnil a nevinných radovánek. Zamiloval si všechny dary ostrova, jedl sladké fíky, chvále nade vše jejich přerozkošnou chuť a vůni, lisoval olivy na plochých kamenech, šlapal se sileny víno, tak hříšně lahodné, lovil mušle z mořské písčiny, aby dodaly chuti k popíjení. Zamiloval si své tělo, hrával je na slunci, čistil pískem a voněl květy, které si na způsob věnců vplétal do vlasů. Také na všechny své modlitby zapomněl a za to velebil slunce za jeho všechny dary, jak jde po obloze, jak z moře vstává a v moři usíná, podobně i chladný měsíc chválil v jeho čtyřech čtvrtích, i noc chválil i den. Též zpíval dlouhé písně na počest moři a mrakům, nosičům deště. Tak byl živ po dvacet let.

Ale jedné noci — právě té, kdy na Pharú zemřel biskup, po němž byl svatý Orsius povolán na stolec biskupský (pobyl na něm patnáct let, a pak vstoupil do řádu sv. Františka a jako mnich zemřel) — nuže, jedné noci se mu zdálo, že k němu přišel Bůh a řekl mu: „Vstaň, Orsie, a vrať se na pevnou zemi!“ Orsius se probudil a zaplakal: Že na Boha zapomněl hůře, než když byl na pevné zemi. Že laškoval s dryadami a fauny, že se modlil ke slunci, vzduchu, moři jako pohan, a ještě pro mnoho jiných věcí naříkal, pro všechno za oněch dvacet let, nač si jen vzpomněl. Potom šel hledati člunek, v němž přijel, aby se v něm i vrátil. Ale člun dávno setlel a rozpadl se. To vzbudilo jeho nový nářek, který probudil a přivolal obyvatele ostrova, všechny bohy, rozespalé a zmatené. Řekl jim, co se stalo a pravil, že půjde na pevninu, kdyby se i měl mořem brodit i zahynouti v něm za všecka prohřešení hříšných dvaceti let. Pak skončil: „Na Boha jsem zapomněl zde na vašem ostrově, běda mi, jak se na zemi navrátím! Modlete se se mnou za mne!“ Ale protože žádné modlitbě je nenaučil, prosil je, aby volali Haleluja. Odhodlal se ještě této noci vstoupiti do moře podle rozkazu božího, který jej povolal k návratu na pevninu.

I vstupoval do moře. Avšak jeho nohy se nenořily do vody, ale voda ztuhla pod nimi,



Vincenc Beneš.

Idylla.

takže kráčely po ní, jakoby šly po pevné zemi. A tu Orsius, cítě, jak stojí na vodách a kráčí po vodách, pocítil sílu zázraku, rozjasnil svůj obličej a sesíliv svůj hlas zvolal na fauny: „Jistě mne Bůh netrestá, kdyžtě mi takovou milost prokazuje, že mohu jíti po moři jako šel Ježíš Kristus po jezeře Genezaretském. Jistě jsem nespáchal hříchu pojídaje plody zemské i mořské a chvále je za jejich lahodu a raduje se s vámi ve všech vašich radovánkách, které jsem tak miloval. Musím poděkovati milé zemi i milému moři i všemu ostatnímu milému. Budiž žehnána země a všecko, co jest na ní, její tvory, plody a rostliny a zvláště víno. Budiž žehnáno moře, dárce dešťů a pramenů, koupelí, ryb i mušlí. Všecko budiž žehnáno pro Boha, který nám je dal k našemu radování se. Buď za to Věčný veleben na věky věků. Haleluja, Haleluja!“

Pak odcházel zvolna po moři ozářeném měsícem, hvězdami a mléčnou drahou. A ještě z dálky, kdykoliv se ohlédl, viděl bohy, kteří stáli na břehu ostrova, mávali snítkami a zvučně volali Haleluja, Haleluja.

Emil Filla: Domenico Theotocopuli, el Greco.

(Poznámky z Grecovy výstavy v Mnichově.)

Objevení Greca pro dnešní kulturní život nenabylo by nikdy tak dalekosáhlého významu a nezpůsobilo by nikdy tolik radostí a zároveň zmatku, kdyby byl zůstal omezen na uměleckou historii, pro niž má cenu nového dokumentu aneb experimentálního objektu, jako jsou objevy Schliemannovy neb mandžurské Pelliotovy nálezy. Jeho zjev však zasáhl daleko mocněji naši dobu, rozbouřil znova spoustu skrytých a nejasných otázek a v něm našla doba část svého ideálu a hotových odpovědí. Neboť Greco svým dílem dotýká se podstatných základů umělecké tvorby nynější generace, a zájem spojený s určitou láskou k němu pomáhá též charakterisovati dráhu našeho vývoje a ukazuje, jak vzdálení jsme svému včerejšku a kam se běřeme. Každá určitější vůle umělecká má v minulosti svého boha nebo miláčka, příbuznou školu nebo styl, který je ohlasem jejího světového názoru a stělesněním nových technických potřeb. Pochopiti určité formové chtění a formový výraz nějaké vyslovené umělecké epochy znamená vystopovat a vniknout ve světový názor dotyčné doby, vmysleti se v jejího ducha, t. j. uvědomiti si poměr tehdejšího individua k zevnějšímu světu a ztotožniti se s jeho životní filosofií. Na jedné straně stanoví tato celková životní filosofie chápání jednotlivého objektu buď bezprostředním, názorným a optickým pojmáním, buď v tom smyslu, že shrnuje množství obdobných zjevů v několik základních typů, nebo dále že transformuje zjevy v určité konvencionelní symboly neb znaky, aneb konečně že vidí přírodu jen jako nedokonalý obraz původního ideálního světa. Na druhé straně determinuje jen určitou formovou vůli, tvoří základní formovou jednotku a předpisuje formovou gramatiku. Každou změnu formové stránky nutno skoro vždy hledati a odůvodniti změnou světového názoru a pojmáním přírody. Umění určité vyhráněné doby nezaniká pouze vnitřním rozkladem, t. j. neshodou obsahu s formou a převládnutím a převýšením látky nad stránkou formální, nýbrž rozkládá se též v tom smyslu, že vniká v generaci proud cizí kultury a cizího světového názoru, až buď se smísí a utvoří novou formaci, buď suverenně ovládne uměleckou produkci, anebo nemá-li ještě hotovou stránku formální, umrtví na čas stávající uměleckou produkci.

Jestliže tedy Greco není jen objevem archeologickým, nýbrž stává se den ode dne střediskem našich zájmů, magnetem a patronem uměleckého snažení, byla by nutna s touto změnou našich ideálů určitá obdobná změna světového názoru. Není třeba zatajovati, že životní názor, jak se jevil v době naturalistické a impressionistické, prodělal nesčetné změny, a že na všech stranách jeví se již společné známky nového úsilí, jež kromě pouhé negace a odporu k minulému vykazuje již kladné výsledky. Přes to však nutno poukázati, že případ Grecův neodpovídá důsledně těmto předpokladům.

Je jisto, že cestu ke Grecovi naznačili impressionisté, zvláště Bonnard a nejvíce ovšem Cézanne, a že na první pohled je patrna jakási shoda a podobnost. Styčným bodem je zvláště barva ve své výtvarné logice a jakýsi druh manuální techniky. Jediný Cézanne svým úsilím po konstruktivnosti — vlastností tedy, která ho právě staví mimo impressionismus — jeví užší známky příbuznosti. Kdyby se pokusil někdo adoptovat Greca za pravého původce a předchůdce impressionismu, nesměl by trvati pouze na srovnání malířského přednesu, manuálního traktamentu a z toho vycházejících efektů, které v podstatě jsou resultáty nejrůznějších příčin, ale musil by též vésti srovnání do důsledků a vyložiti jeho podstatné a charakteristické znaky, jež se stanoviska impressionistické optické pravdy



Arch. Pavel Janák.

Keramika.

nutně se jeví jakožto nepravidelnosti a skreslenosti, musel by vysvětliti jeho bizarní proporce a celkovou kompoziční strnulost, a posléze též postoupiti do hlubších sfér duchových a najíti souvislost, když ne totožnost, genrového referování a bezprostřední improvi-sovanosti impressionistů s konstruktivní přesností, s psychickým výrazem a vnitřní drama-tičností Grecovou. Impressionismus, ovšem jen z technické stránky, je cele obsažen v Gre-covi, tvoří však jeho nepodstatnou část a nikterak ho nevysvětluje. Dovolávat se Greca, jakkoliv jeho dílo je v podstatě organickou spleť všeho, a vysvětlovat jím, toť stejně ne-bezpečné a nepřiléhavé jako dovolávat se dramát Shakespearových. Neboť v Shakespearovi je možno nalézt všechny tendence a každý problém a odrůdy dramatickosti. Podobní všestranní geniové potvrzují znova, že jsou výluční a pro všeobecný běh umění stranou stojící nad jednotlivými proudy a směry, nebo mimo ně.

Záliba v Grecovi je význačná pro bližší určení dnešní doby. Je typické, že v nynějším zmítání a nejasnosti doba dosud nevyslovená a chaotická nesáhla k mistru aneb k urči-tému útvaru uměleckému v podstatě jednoduššímu, méně komplikovanému, a že právě Greco svým neurčitým a též i ve své době příliš složitým zjevem ji upoutal a odpovídá nejvíce její tvářnosti. V době, kdy vše zkoušíme znovu a teprve se rozhlížíme za vyhráně-nou a jasnou metou, je Greco jen jakýmsi rejstříkem pro všechny možnosti; záleží v bu-doucnosti, ke kterému pólu se toto snažení pod nátlakem nutnosti odhodlá, co si vybere a co pomine. Greco znamená přechodní stanovisko, a je jisto, rozhodneme-li se pro pod-statné stránky Grecova díla, že ho brzo opustíme, abychom se cele věnovali jen této ur-čité stránce a určité tendenci; tento poměr ke Grecovi pak bude opět jen částečný a pří-padně cizejší než v době nynější. Již sám fakt, že taková všestrannost bývá vázána na in-dividualitu a nemůže se tedy státi programem všeobecným, vylučuje, aby nynější doba toužila právě po podobné všestrannosti; neboť tato je spíše známkou kvality tvůrcovy, nehledě k tomu, že všeobecnost nikdy netíhne ke komplikovanosti, nýbrž drží se největší

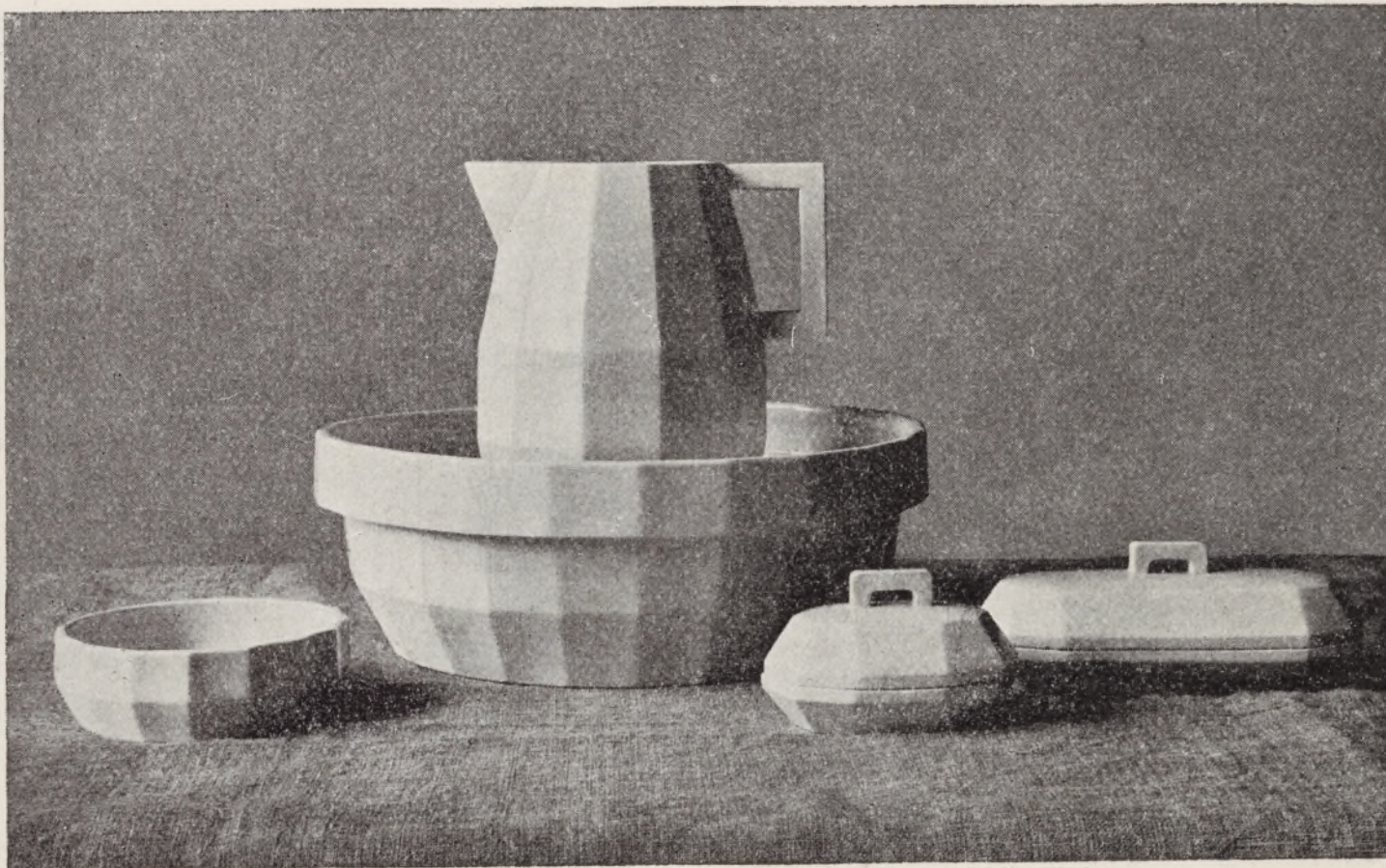


Provedeno pro Artěl firmou Rydl a Thon.

jednoduchosti a čistoty. Že naše doba po této všestrannosti ani netouží, tomu nasvědčuje, že nechce akceptovati Greca celého, nýbrž že se jen shlíží na částech jeho tvůrčí produkce, kdežto druhou přehlíží a akceptuje jen to, co potřebuje; ostatní pak, s čím si neví rady, vyloží klidně jako individuální schválnost, bláznovství nebo libovolnou mystiku, ba dokonce pomáhá si v nejnovější době i pathologickým výkladem: astigmatismem oka. Popírání Greca v těchto stránkách – jež patří k jeho podstatné tvůrčí kvalitě – neznamená nic jiného, než nepochopení jeho logiky vytvářecí, nemluvě doposud vůbec o prožití jeho s duševní stránky. V Grecovi doba našla prozatím nepodstatné obdobnosti technické. Tak objevení Greca stalo se prozatím jen objevem technickým. Grecovo dílo naproti tomu jest vyšší, synthetičtější a polyfonnější, neboť bere v počet vedle kultu oka a technických efektů nezměřitelný obsah duševního výrazu; je v něm utajena síla suggestivnosti a hlavně určitého tajemna, příznačná všem mistrům, kteří neutkvívají jen na povrchu věcí, nýbrž zahloubávají se v podstatu „věcí o sobě“.

Greco pro moderní dobu je typický i tím, že je zcela mimo čas, a to ve smyslu hlubším než je třeba případ Tintoretův, který se jedině svou osobou vymyká běžnému srovnávání, jinak však nese společně s jinými mistry ve svém díle všechny slohové znaky své doby.

Jako rok narození Grecova udává se r. 1548 nebo 49; byl tedy s Francesco Bassanem mladším stejně stár. Byl žákem Tizianovým, zdržel se nějaký čas v Římě a od r. 1575 až do své smrti r. 1614 zůstal ve Španělsku. Původem byl Řek. Jako cizinec neměl poměru jen k určitému proudu a nebyl súčasněn na vývinu určité tradice. Scházela mu též jistá pýcha a oddanost k vlastní škole, konečně byl prost stranické nevraživosti a záští proti tendenci jiných škol. Jeho volnost v tomto ohledu byla proti domácím umělcům i tím větší, že jako cizinec nesrostl příliš se současnými problémy a mohl se tedy oddati také studiu starého umění s neztenčeným naivním zájmem. Tak pochopil zákony, různou logiku a možnosti současného i staršího umění. Když se narodil, pracoval již Michel Angelo na chrámu



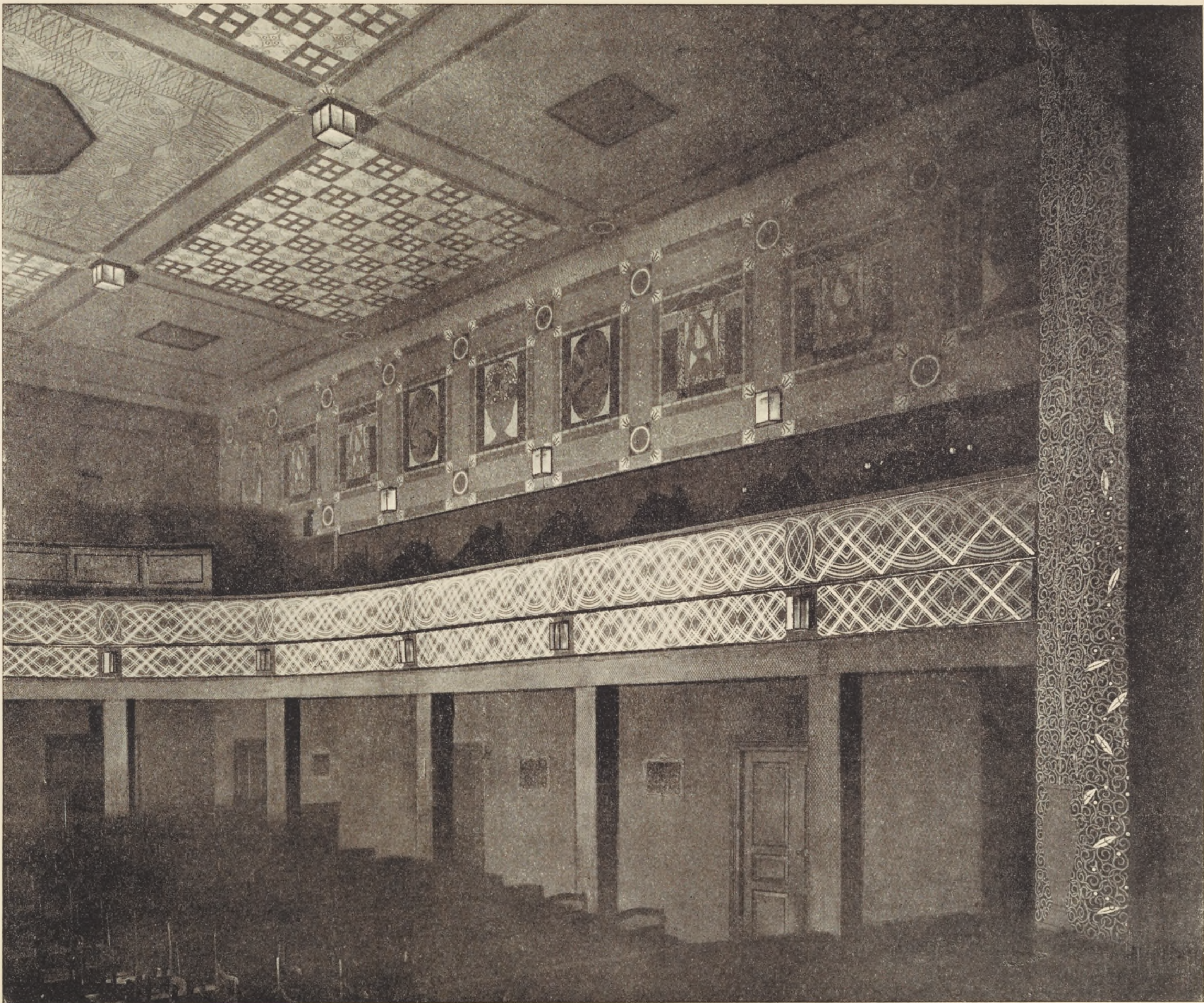
Pavel Janák.

Keramika.

Sv. Petra. Barokní cítění proniklo všemi směry a ovládlo celý současný život, speciálně pak římské problémy absorbovaly všechn zájem umělecký. Sám Tizian pocítil mocný otřes. R. 1522 přichází do jeho domu kopie antického Laokoonta, a tu Tizian opouští na čas jemu a benátské tradici tak vlastní idyllickou zasněnost, mírnost a vážné lyrické založení, aby se také věnoval novým problémům. Celkem novotářským choutkám oddolává, a to jen z té příčiny, že dobře pocíťoval rozpor mezi svým vnitřním charakterem a násilným, pathetickým rytmem spojeným s novou tendencí. Přes to však v různých periodách jakoby znepokojen a jako by sám sobě chtěl dokázat, že zmůže tyto nové problémy, maluje obrazy: Vzkříšení z r. 1522, Utrpení sv. Petra, Abrahamova oběť, Kain a Abel, David a Goliáš, které zůstávají osamoceny v celé jeho tvorbě svým vášnivým gestem, živým, však jakoby spoutaným pohybem těžkých plastických mas a násilným kroucením hmot kolem os. Do tohoto shonu, do toho nového barokního úsilí přichází Greco a stává se svědkem nádherných resultátů Michel Angelových a Tintoretových. Ačkoliv historie říká, že byl žákem Tizianovým, nezanechal tento tolik vlivu v jeho prvních pracích jako Tintoretto a Michel Angelo. V Tintoretových dílech bylo stělesněno mnohem jasněji a přesvědčivěji nové chtění; Tintoretto jednoduše byl eruptivnější a modernější.

Grecovy obrazy z první periody v poměru k obrazům pozdějším prozrazují dosti zjevně benátskou tradici a barokní ráz, zvláště Nanebevzetí Panny Marie, Uzdravení slepého (v Drážďanech), Klanění sv. tří králů (ve Vídni) a Umírající Kristus v náručí Boha Otce, ačkoliv již v těchto podobně jako ve Svlékání Krista nesměle hlásí se tendence protichůdná baroku. Vymezujeme-li barokní povahu jen s hlediska tektoniky a konfigurace hmot, poznáme, že u baroka převládá tíha. Kdežto renaissance znamená úměrnou rovnováhu podpory a břemene, v baroku má převahu břemeno. Díla Michel Angelova a Tintorettova mají vždy klidnou a širokou základnu, vše podstatné směřuje k dominujícímu středu; vrchol je horizontálně rozložen a zatěžuje spodní hmoty, jež jako štvány vášnivým





František Kysela

Výzdoba hlediště divadla v Hradci Králové.



Josef Chochol.

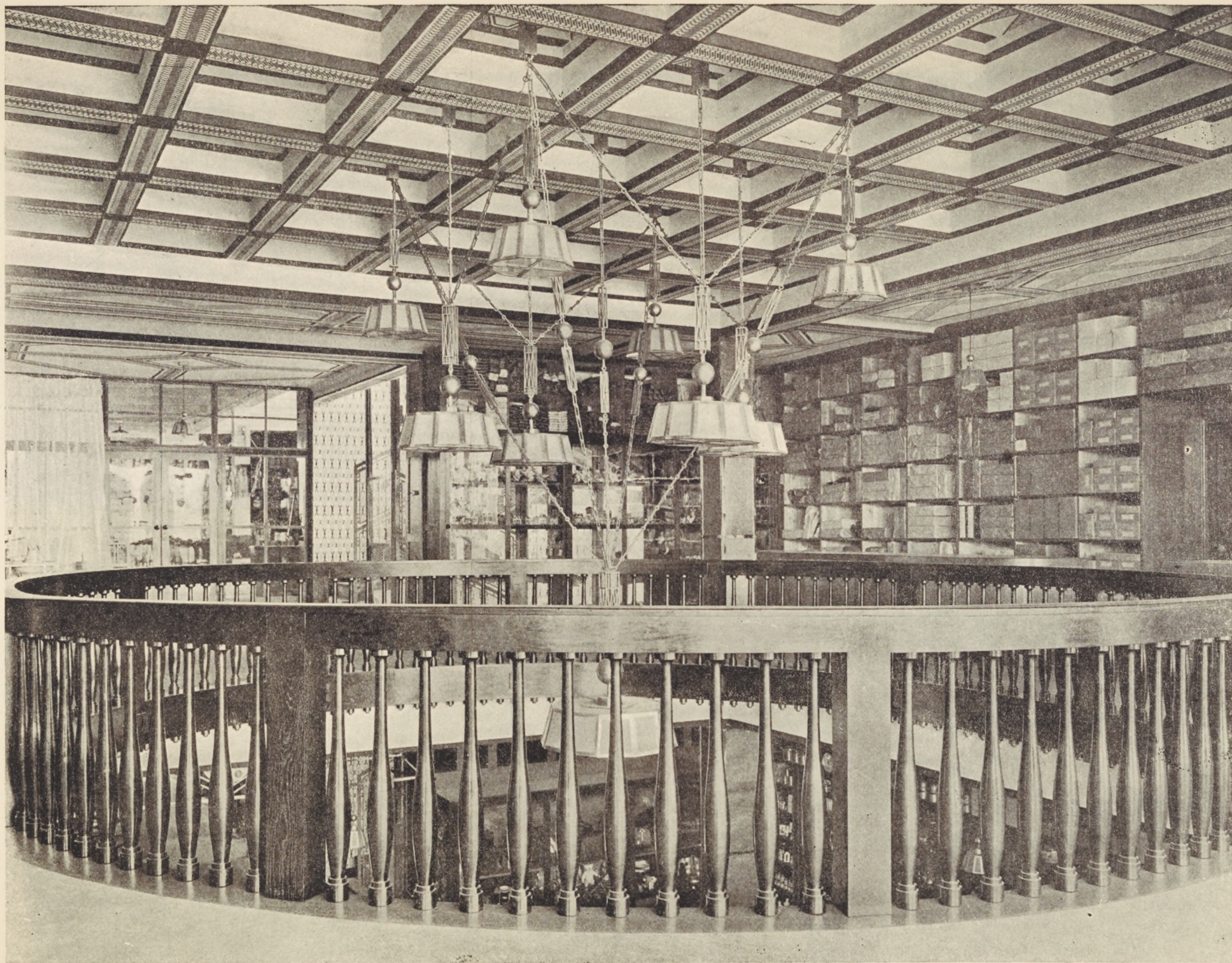
Úprava zasedací síně sboru obecních starších na staroměstské radnici pražské.



Josef Chochol.

Úprava zasedací síně sboru obecních starších na staroměstské radnici pražské.





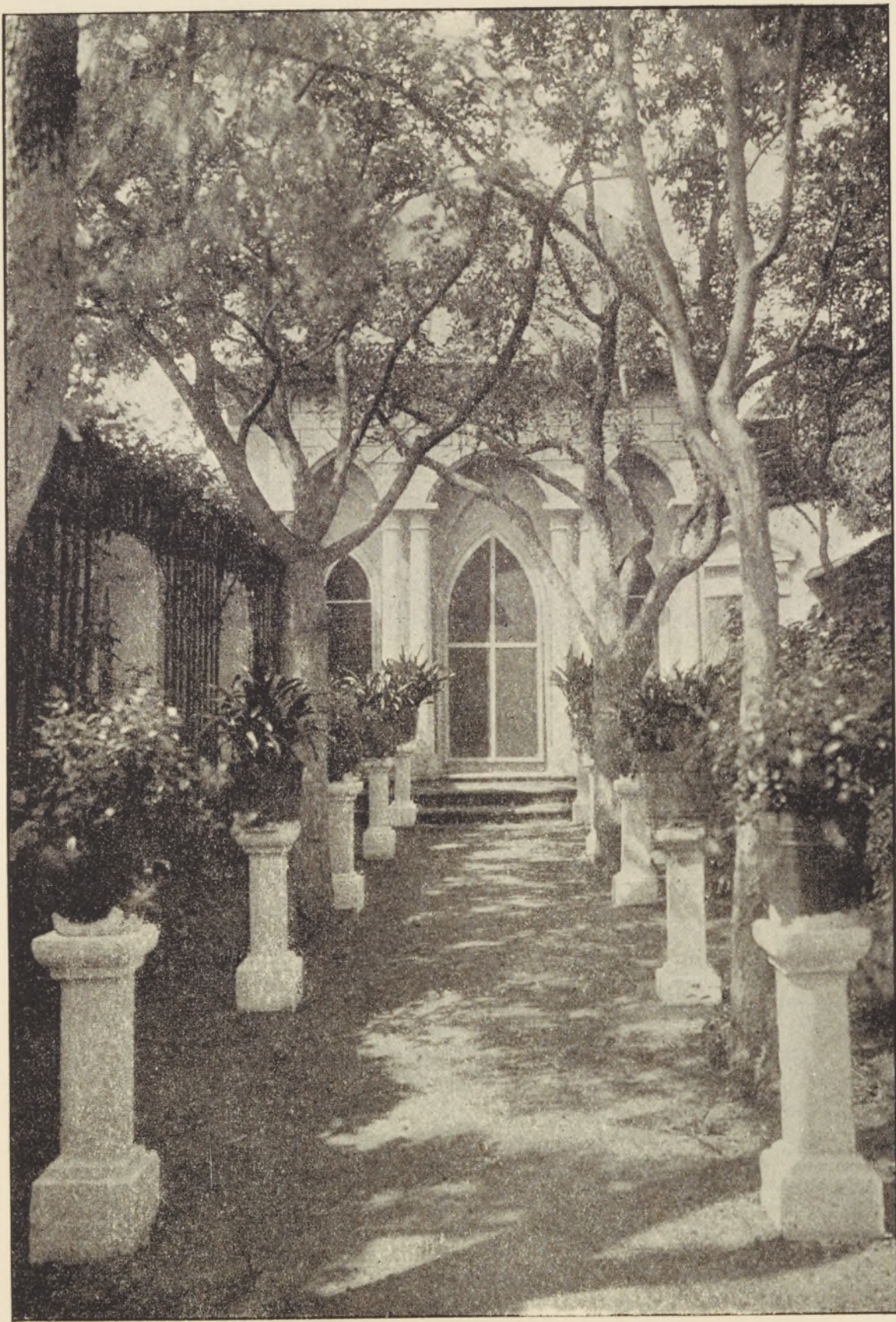
Joža Gočár.

Obchodní dům v Jaroměři. Gallerie.



Jos. Schaffer.

Zahrada Landfrasova v Jindř. Hradci.
Pohled z parteru k pavilonu.



Jos. Schaffer.

Pohled „cestou fuchsí“ ke gotickému letohrádku.



Zahrada Landfrasova v Jindř. Hradci.

Pohled od portálu villy k zadnímu východu zahradnímu.



Provedeno pro Artěl firmou Rydl a Thon.

pohybem a zmítáním kol os usilují odpoutati se od břemene neb zbaviti se vlastní tíhy. V Grecových obrazech z pozdější periody z toho všeho zbude jen vášnivý pohyb, jenž však není výrazem odporu neb vůle k překonání; je to spíše tendence ničím nezdržovaného náhlého, lehkého a vznosného pohybu, tendence vertikální. V Nanebevzetí Panny Marie zachovává Greco v celkovém rozvrhu ještě rozvrh Tizianova stejnojmenného obrazu. Komposice je myšlena dostředivě, massy jsou rozloženy horizontálně, převládá šířka ploch a valeurových kontrastů, oblost a massivnost plastiky má vzhled balvanovitý. Ve Vzkříšení, v obraze podobného motivu z pozdější periody, schází již těžký stabilní podstavec, celý obraz zdola až k hořenímu ukončení je jediný pohybující se proud vzhůru; pohyb vzrůstá bez násilí a jakoby zbaven pout tíhy. Střed je víc vražen a vklíněn v postranní veličiny vertikální jako na jeho Laokoontovi; formát obrazu spolu s proporcemi je zúžen a protažen, kulatost ustupuje ostrým hranatým a přísným směrům; plastika hmoty je složena z hlubokých ostrých zářezů, šířka ploch se užší, až dostává celý obraz vzhled, jakoby byl složen z tenkých světlých a tmavých pruhů.

Všechny tyto typické vlastnosti a znaky Grecovy tvorby, tak protichůdné základnímu cítění baroknímu, jakoby byly přímo vzaty z gotiky. Navždy snad zůstane nerozřešenou otázkou, zda Greco poslušen svého vlastního nitra stvořil jakýsi přechod mezi barokem a gotikou, aneb zda na tuto dráhu uveden byl působností jaksi zevnější pod dojmem děl Moralesových a Rogger van der Weydenových ve Španělsku známých, či pod dojmem gotických katedrál, které ještě v tu dobu ve Španělsku udržovaly gotické cítění při plném životě.

V obrazech z poslední periody ukazuje se nepokrytě tato změna tak charakteristická pro Greca, a zdá se, že se datuje od Pohřbu hraběte z Orgazu. Na tomto obraze pouze vrchní polovice, znázorňující příchod zemřelého v nebeské končiny, má již skoro všechny známky jeho pozdějších maleb; spodní část však nese všechny známky tradice italské a

zároveň španělské. Současníkům líbila se jen spodní polovina a od té doby rozchází se Greco se všeobecným porozuměním, takže tento obraz v jeho životě znamená přibližně podobnou mez, jako v životě Rembrandtově Noční hlídka.

(Pokračování a dokončení.)

Zdeněk Wirth: Zahrada Landfrasova v Jindřichově Hradci.

Kdo sleduje cesty, jimiž se braly umělecké formy na venkově, mimo umělecká střediska, potkává se s podivuhodnými zjevy, jež sice nejsou problémy v pravém smyslu tohoto slova, ale překvapují svojí složitostí a záhadností. V zemi takové recepční intensity a takové geograficky šťastné polohy, jako jsou Čechy, nemělo by vlastně býti takových zjevů mnoho; ale podrobné zjišťování materiálu k dějinám domácího umění vynáší přece občas některý detail toho druhu a rázu. Sem patří na příklad jihočeské tvary gotické, místy nesmírně opožděné za hlavním proudem vývojovým v zemi nebo zase vinou materiálu nesmírně primitivní ve svém provedení, sem je třeba zařaditi celou epizodu barokní gotiky. Ale i vedle takovýchto hromadných zjevů, jež se stávají na čas pro určitou krajinu směrodatnými, vynořuje se ojedinělá stavba, socha nebo obraz, jichž slohová příslušnost a formové znaky nejsou v souhlase ani s celkovým stavem uměleckého vývoje v zemi ani s lokální odrůdou jeho. Takové individuality, do nedávna nerespektované vědou, jež se řídila estetickým kanonem, ba opovrhované a potlačované, jsou vlastně nejzajímavější ilustrací osudů, jimiž jsou řízeny umělecké formy a někdy i jediným měřítkem psychologického procesu, jenž se děje v duši umělcově. Všímati si těchto — jak by řekl historik umění nedávných dob — zrůd, znamená vlastně jen splácti povinnou daň objektivitě historického zkoumání, zahrnovati celou oblast známého a přístupného materiálu ve studium a tak podávati synthesisu celého uměleckého ruchu v určitém období.

V Jindřichově Hradci potkáváme se s takovýmto zajímavým zjevem, jenž zřejmě vypadá ze souvislého řetězce vývojového a přece má quality pravého umění; dílo zřejmě nekonvenční, protidobové vystupuje tu s nároky modního produktu svými některými detaily a přece je ve své zásadě — mluvíme-li v duchu dobové theorie — reakční. Stojí tu osamoceno, na první pohled je cizí nejen ve svém okolí, ale i v celé umělecké činnosti svého tvůrce. A přece najdeme několik nitek, jež nás vedou k vysvětlení a pochopení zajímavého zjevu.

Celá první polovice XIX. století znamená pro architekturu v Čechách těžkou krizi. To bylo již konstatováno několikrát, ale dokladů k tomuto tvrzení bylo sneseno dosud málo. Víme, že monumentální stavby té doby, jako je celnice pražská nebo zámek Kačina, staví se podle návrhu cizích architektů, že tu vedle Vídeňana prof. G. Fischera pracuje saský zemský stavitel Chr. Fr. Schuricht a městský architekt z Víd. Nov. Města Jos. Koch, že se šlechta uchyluje s návrhy novostaveb i adaptací empirových do Vídně a Drážďan, ale nedovedeme dosud vysvětliti tento rychlý úbytek domácích architektů, kteří ještě v době Marie Terezie a Josefa II. tvořili silnou kohortu mezi výtvarníky. Mnoho snad vysvětlí úpadek stavební činnosti, způsobený rušením bohatých klášterů, ochuzením měst válkou a gravitováním šlechty do Vídně, mnoho objasní přerod, zahájený právě na konci XVIII. století ve výchově architektů, kdy místo volného umění nastupuje školské vědění a úřednická disciplína, ale mnoho zůstává ještě nezodpověděno. Dále je jisto, že není tu školy, jež zanechává tradici a působí uniformně, jako byla pro předešlé století tradice Dienzenhoferská a

že domácí produkce kolísá neustále přikloňujíc se podle síly cizích vlivů brzo tam, brzo onam. Průměr produkce — nehledíme-li ke Praze, — při němž můžeme předpokládati autorství jen domorodých architektů, tráví hluboko do let čtyřicátých z formového pokladu 2. polovice XVIII. století a koření jenom z touhy po novotě svoje opozděné výplody empirovými detaily; menší část umělců snaží se po dobovém umění, ale přijímá je z ciziny se všemi jeho odbočkami a náhodnými odlišnostmi, takže tu vzniká pestrá směs forem antických, středověkých i orientálních; třetí třídy, elity architektů, kteří tvoří vědomě v čistých formách a vedou vývoj, v tu dobu u nás není.

Tvůrce Landfrasovy zahrady v Jindřichově Hradci, která je pro nás tak zajímavý umělecko-historický dokument, J o s. S c h a f f e r, náleží k druhé, menší části domácích architektů, charakterisované právě jako naivní příživníci dobové kultury umělecké. Naroděn r. 1752, byl vychován zajisté v duchu barokní tradice; bohužel není až do počátku XIX. století, tedy z větší části jeho života, ani jedna stavba ověřena jako jeho dílo, takže schází pro dokonalé a spravedlivé ocenění jeho uměleckého vývoje období velmi závažné. Jako umělce poznáváme Schaffera teprve ve zralém věku, jako padesátiletého muže. Tehdy má již prestiž v městě,* neboť jsou mu svěřovány soukromé i veřejné zakázky; k nim patří úprava radnice (r. 1807), sirotčince (1811), kostela proboštského (1808—1828) a několika soukromých domů (na př. č. 6 a 156 v svatoj. ul.) po velikém požáru města r. 1801. Činí to způsobem, jenž dává tušiti o jeho činnosti dosavadní: užívá barokních elementů ve výstavbě i dekoraci velmi libovolně nebo se opírá v novém tvoření o středověké útvary proměňuje je podle svého vkusu. Charakteristické pro toto naivní tvoření jsou na př. užití antického vlysu s tryglify jako plošného ornamentu na poprsnici oken, nebo vsazení gotisujících vikýřů na podivuhodně upravenou barokní helmici věže proboštského kostela.

Druhou polovici svého života vyplnil Schaffer tvořením vyššího řádu. Zdá se, že jej k tomu přivedla zevní příčina, vliv vzdělaného stavebníka, neboť jej vidíme po celou tu dobu ve styku s nejvlivnější osobou v městě, s knihtiskařem Aloisem Jos. Landfrasem (1801-1875). Je málo osobností tak charakteristických, které by označovaly prostě svým jménem půlstoletí vývoje venkovského města, jako tento vzdělaný impressor, ovládající celý český jih i Slovensko svým obchodem od r. 1825 až do let 1860tých a rozhodující jako radní a později purkmistr několik desíletí všechny veřejné záležitosti v městě. Od let 1820tých začíná pronikavé působení mladého podnikavce, jehož tvář z doby o něco málo mladší nám zachovala výborná olejová podobizna, dodnes udržená v rodinném majetku. Landfras cestuje po celých Čechách, navštěvuje osobně své zákazníky, odbočuje občas do Vídně a Německa, ba i do Itálie jej jednou zanáší touha. Při tom mu zbývá dosti času, aby zastával čestný úřad v obci v duchu zásad své doby, jež spatřuje svůj hlavní úkol v drobné dobročinnosti a zmodernisování zevnějšku města po stránce estetické a hygienické; podobně jako jeho pendant v Plzni, purkmistr M. Kopecký, dává Landfras pilně zametat ulice, poroučí udržovat fačády domů častými nátěry v stálém lesku a spoluzakládá r. 1836 na zasypaném příkopě městský veřejný sad, dodnes zvaný promenádou. Zámožnost činí z něho patrona společenského života v městě; má veliký dům v městě a villu se zahradou za městem, kde se hrávají v paviloně české i německé divadelní hry a kam se schází místní honorace k zábavám. Tato prestiž pomáhá mu značně, když později i v Jindřichově Hradci pod vlivem všeobecného kvasu propuká živel národní uvědomělosti

* Pozorujeme to i na hmotných poměrech jeho. Do roku 1803 bydlí na Rybnickém předměstí č. 110, tehdy se stěhuje již na náměstí do čí. 172, r. 1831 do čí. 176 a umírá r. 1838 v čí. 122/I.

a když se mu Landfras staví v čelo; společnost „kuloborců“, od r. 1863 pravidelně se scházející v jeho zahradě, není jen filistrovské sdružení „milovníků kulby“, ale má stejně jako besedy a zpěvácké spolky kulturní missi buditelů, pěstovatelů českého jazyka a národního ducha. Tak se nám jeví Landfras jako hlavní páka hmotného i kulturního vývoje Jindř. Hradce a přes to, že jej v poslední třetině jeho života předstihlo rychlejší tempo obchodního i řemeslného vývoje, zůstává mu prestiž patrona společnosti až do pozdní jeho smrti r. 1875.

První styk Schafferův s tímto mužem spadá — pokud je nám známo — do let 1820tých. Mladý knihtiskař, plný odvahy do života, rozšiřuje hned svůj závod a přestavuje otcovský dům u Nežárské brány s určitou nádherou a komfortem. Adaptace, prováděná Schafferem, týkala se přístavby patra a celkové úpravy fačády i vnitřku; výsledek je nárožní dům sedmiosový, s úzkým risalitem, akcentovaným trojúhelným štítkem a sloupovým portikem s balkonem, vypravený na fačádě jakýmsi quodlibetem motivů barokních i empirových, jichž celkový ráz ukazuje provenienci vídeňskou: barokně cítěné jsou tu orámování a římsy oken, kordonová římsa a trojdílný štítový nástavec nad boční fačádou s třemi okny do podstřešního pokojíku, kdežto triglyfová hlavní římsa, portikus, dvěře a kované mříže patří k společnému majetku předbřeznových architektů, šířenému autopsií i literaturou *Ideenmagazinů*, a jenom detailní formy dekorativní ve vlysech a konsoách okenních jsou obhroublé stylisace známých prvků pozdně barokních bez slohové přesnosti. Přes to je celek podivuhodně zladěn a vyrovnan v poměrech, že působí jako slohové dílo a jenom plechová střecha jako náhrada za původní šindelovou s dřevěnými vikýři tento dojem poněkud ruší. Že užíval Schaffer tohoto quodlibetu forem s jakousi důsledností, která jej povyšuje dočasně na individuální sloh, vidíme ze současné přestavby domu č. 69 na Novém Městě, provedené nákladem francouzského emigranta hraběte La Montaique (1770–1843) po převzetí domu od Al. Jos. Landfrasa; opakují se tu tytéž architektonické i ornamentální kombinace a totéž členění stěny. To však nevadí — a řekli jsme již na počátku, čím lze vysvětliti toto neustálé kolísání —, aby neužíval zase jindy barokních forem dosti čistých, jak ukazují drobné dvě stavbičky, domácí kaple sv. Aloise u domu Landfrasova (kolem 1827) a Wachtlovská kaple P. Marie v Růžové ul. (z r. 1825).

Hlavní dílo kmetského věku Schafferova, zahrada Landfrasovská (čís. 40-IV.), vznikla jistě za spolupůsobení architekta a stavebníka; sedmdesátiletý praktik byl jistě inspirován zcestovalým nadšencem, který na splnění své ideje věnoval postupně peníz na tu dobu ohromný, 65.000 zl. a který se nelekal ani překážek, kladených terrainem, dáváje skály trhati prachem a výmoly zavážeti spoustou hlíny. Bohužel je řádné datování — v tomto případě tak důležité — jednotlivých prací stavebních nemožné; vyskytuje se jen přibližný letopočet 1826 jako začátek stavby, 1829 jako rok vzniku „kuželny“ a 1835 jako doba postavení gotického letohrádku. Jisto je aspoň, že r. 1839, z něhož je velký a podrobný inventář budov i všeho zařízení vnitřního, znamená asi úplné dokončení všech prací, protože se v něm ještě nazývá horní obytné stavení vedle pavilonu novým. Velikou výhodou pro historika je, že zahrada zůstala od svého vzniku dodnes skoro netknuta, udržována jsouc pietou rodiny k zakladateli; některé změny v detailních tvarech broderií květinových, přemístění objektů a nepatrné dotčení požárem 21. dubna 1865, jenž ztrávil divadlo v paviloně a cabinet de verdure s orlem ve vrcholu uprostřed třetí terrassy, nemají tu významu.

Zahradu lze charakterisovati celkově jako pozdní aplikaci italského typu terrassového,

při němž je villa položena nejnižší, sloučenou a promísenou prvky nejrůznějších kultur mladších. Základní tato myšlenka, terrassová dispozice, přizpůsobená, pokud se pohledových os týče, podmínkám, jež kladlo stavební místo, je jistě výrazem záliby stavebníkovy. Snad není ani třeba zacházeti daleko a předpokládati bezprostřední inspiraci z italské cesty Landfrasovy nebo z Faldových a Percierových rytin, tehdy dosti rozšířených; pud napodobovací, jež projevila o něco později Landfras, dav si zhotoviti r. 1852 hrobku u sv. Trojice podle hraběcího Vratislavského mausolea v Čimelicích, vedl snad i tu stavebníka ke vzoru velmi blízkému, zahradě klášteríčka na Novém Městě za Pražskou branou. Dnešní stav zahrady, založené r. 1759 pro ovdovělou nádherymilovnou markýzu Isabellu z Vesterloo, zachovává ovšem již jenom v nejhrubších rysech hlavní rozvrh o 3 terrassách, ale starý popis v inventáři z r. 1771 předvádí nám miniaturní prospekt, ukončený sallou terrenou a v ose system dvou bizarrních fontán s vodotečí.

Odtud snad může vésti cesta k zahradě Landfrasově, kde ovšem je dispozice mnohoklenější a duchaplnější, svědčící o schopnosti Schafferově: od villy, ve formách úplně styllové, ba moderní empirické budovy, umístěné jako nárožní dům v koutě pozemku zahradního, zdvihaří se postupně terrassy nejrozmanitějších výšek a šířek, charakterisované různým účelem a architektonicky různě vypravené. Nejnížší terrassa, vlastně chodníček podél zdi zahradní, výklenky členěné, zvaná cestou fuchsií, je průhled z přízemního pokoje villy (kuželny) ke gotickému letohrádku; je vroubena po celé délce řadou pilířkových nosičů, na nichž spočívají kbelíky s fuchsiemi a přední její polovice bývalo užíváno společností kuloborců jako kuželníku. Stejně průběžné komunikaci a pohledu slouží druhá, úzká terrassa, již zcela zabírá stromořadí od vchodu do villy k zadnímu východu zahrady, ústícímu do vozové cesty. Teprve třetí úroveň, široký parterre, vyplněný původně bohatou ornamentální broderií a ve středu zabraný zcela porostlým altánem se 4 vchody a orlem ve vrcholu, je z hlavních částí zahrady; v tomto oddílu našla místo nezbytná studna s pumpou, architektonicky skoro příliš akcentovaná a v křoví se tu ukryla v úrovni páté terrassy různá allotria zahradní romantiky, tehdy ještě tolik oblíbená: dřevěná chýžka s pohyblivým poustevníkem, zřícenina s vřetenovým schodištěm a skryté sedátko s kouzelným stolem ve výklenku opěrné zdi; byla tu i eremitáž, pokojík z latí a kůry zbudovaný, vyzdobený na stěnách pohledy na města a A. Machkovými lithografiemi z českých dějin a opatřený dokonalým nábytkem. Z parterru vede v příčné ose kamenné schodiště na obě vlastní terrassy, na spodní mimo to ještě druhé pod pavilonem. Tato spodní terrassa (v inventáři Ziergarten) je vlastně repraesentativním giardinettem; přísně architektonicky členěná plocha má v obou polovicích středy akcentovány sochami-světloňoši na sloupu (dnes jinam přeneseny) a je ovroubena dřevěným zábradlím, posetým drobnými květinami jediné barvy, jež sesilují horizontálu; komunikace zůstává omezena na pěšinu při terrassové zdi. Kdežto parterre je nyní pohledově ukončen rostlinným, nepevným pozadím, z něhož vystupují vysoké stromy vzácného druhu jako pozdější tribut botanické zálibě, jichž dojem byl však v původním rozvrhu sotva zamýšlen, má giardinetto v zahradní zdi a v průčelí pavilonu i pohledový rámeček ryze architektonický. K tomuto pavilonu na páté etáži sprostředkuje přístup schodiště v podélné ose; umělé prohloubení prospektu je docilováno osvědčeným trikem, zúžením schodiště a prodloužením vstupní vertikály soškami andílků na pilířích. Pátá terrassa, dokola ovroubena zábradlím z litiny, vyrobeným v Chlumských hamrech u Třeboně, je dvouramenná; větší část, zabraná po holandském rázu štěpníci, táhne se podél giardinetta, menší zalomuje se kolem pavillonu, tvoříc

před jeho průčelím malé prostranství a obíhající kolem domku za pavilonem a kolem skleníku až k místu, kde stávala eremitáž; před pavilonem vkomponována do pohledu od giardinetta dvojice „čínských“ ptačích klecí dřevěných, pestře obarvených a zvonky ověšených.

Architektury v zahradě jsou stejně mnohotvárné jako její terrassy. Vedle villy, skromného předbřeznového obydlí s pravidelným půdorysem, působí antikisující pavillon, původně snad nezasklený, s allegorickou malbou ve štítě a vysokou attikou na zadní jeho zdi, jež slouží gradaci v pohledu od giardinetta, pompesně, kdežto letohrádek v nejnižším koutě zahrady, s prostylem a uvnitř s imitací gotické klenby vladislavské, sladěný barevně ve stěnách i nábytku na modř a běl a vyzdobený temperami na papíře od zám. klíčníka Joh. See, je projev náladové gotiky, která v prvním tomto stadiu vývoje byla ještě rovnocenným prvkem slohovým s antikou a orientálními bizarnostmi a ilustruje pouze první romantické sklony doby.

Jak ze stručného popisu vysvítá, je tedy zahrada skutečné malé phaenomen umělecké i historické. Miniaturní rozloha je obratně rozčleněna – mimochodem řečeno, prostředky architektovy jsou tu ryzí, ne divadelní – že naprosto nepůsobí tísnivě a naopak vhodná měřítká jí dodávají rysu skoro monumentálního. Schaffer objevuje se tu jako rozený architekt, který snad – jak jsme ukázali v předu na několika jeho pracích – neovládá slohových pravidel s pochopením předborníka vývoje, ale který instinktivně formuje své hmoty v dobrých poměrech. Historicky hodnocena je zahrada velmi složitý organism, jehož prvky zahrnují několik kultur. V současné době tkví svou empirovou a gotickou architekturou, kdežto ze starších dob má svoji italskou disposici a kouzelné hříčky. Tato nedobovost dispoice je zjev zvláštnější než se na první pohled zdá: v letech 1820-tých bylo potřebí silné vůle a umělecké kázně, aby zakladatelé zahrady nepodlehli všeobecné módě a theoretické svrchovanosti anglického parku a podrobili svoji zahradu zákonům architektonickým. Jak přísná tu byla měřítká, můžeme poznati – a to snad lze připočísti plně na vrub architektovi – z ukrytí hříček za hustou hradbou křovin a architektonické úpravy i podřízených detailů jako studny a ptačích klecí. Podle dnešního cítění, jež se vrátilo k architektonické zahradě, je tu tedy reakce proti době, archaismus v založení, nepopěrným uměleckým ziskem.

Landfrasova zahrada je z posledních prací Schafferových. Potom se dovídáme již jen o zajímavé drobnůstce: obec hradecká dává r. 1836 zasypati část příkopu u pražské brány, zakládá tu promenádu s čtyřnásobnou alejí a Schaffer k vyzvání obce podává celkové řešení zadních fačád domu, jež se náhle octly na exponovaném místě. Brzo na to, 10. července 1838, umírá Schaffer v 86. roce věku.

Poznámka. Za zprávy některé čerpané z archivů, vděčí autor panu dru J. V. Novákovi, řediteli gymnasia v. v. v Jindřichově Hradci, za půjčení inventáře Landfrasovské zahrady z roku 1839, plánu zahrady a knih kuloborců (1865–1889) panu Vil. Landfrasovi, c. a k. dvornímu knihtiskaři tamtéž. Hlavním pramenem o umělecké činnosti Schafferově je dra J. V. Nováka Soupis památek uměleckých a historických v politickém okrese jindřichohradeckém (Praha 1901); pro přehled činnosti Al. Jos. Landfrasa stačí články v Riegrově Slovníku naučném IV., 1153, Ottově Slov. Naučném XV., 614 a v C. Wurzbachově Biogr. Lexikon XIV., 77-8. Fotografie zahrady k studiu a pro reprodukcii zhotovil p. Boh. V. Liška v Jindř. Hradci.

K r o n i k a a p o z n á m k y

Nový typ divadelní budovy.

O reformě divadla počalo se hovořiti v Mnichově již za dnů Alfreda von Mensi a Theodora Goeringa. Důrazněji přihlašovaly se opravné snahy později, když Pavel Marsop a Eugen Kilian kriticky hájili zjednodušenou scénu regisseura Saviće a barona Perfalla. Avšak ohniskem reformního hnutí divadelního stal se Mnichov teprve v posledním desíletí, po příchodu Georga Fuchse, který tehdy přesídlil z Darmstadtu, a naleznuv mezi mnichovskými umělci několik osobností zaujatých toužou myšlenkou, zejména profesora Maxe Littmanna, postavil se v čelo průkopnické skupiny, jež svými myšlenkami snažila se posunouti vývoj divadelního umění na nové pole. Od té doby velká část vývoje scénického umění a pokusů o renaissanci divadelní budovy udála se na mnichovské půdě.

Také v letošní mnichovské saisoně letní přihlásil se opět nový pokus o reformní řešení divadelní budovy. Ve výstavním salonu nakladatelství O. Schmidt-Bertschově na Ludwigsstrasse byl vyložen sádrový model nového typu divadla, doprovázený kolekcí inscenačních návrhů. Oba jeho autoři navrhují kompromisní typ „Divadla pěti tisíc“, k němuž v poslední době nejživěji se soustřeďují reformní snahy německého divadla, zejména inscenační pokusy Maxe Reinhardta v cirkusové manéži. Mnichovský architekt August Zeh projektoval hlediště, dr. M. K. Rohe jeviště; Edwin Scharff doplnil výstavu dekačními skizzami. Vznikl tedy společný návrh Rohe-Zehův sloučením dvou samostatných pokusů, které po několikaletém uzrávání se ideově setkaly, přizpůsobily a spojily v organický celek.

Dílem A. Zeha jest úprava hlediště a ostatních součástí budovy, jimiž frekventuje

obecenstvo. Hlediště Zehovo má podobu elipsoidu, protáhlé křivky a jeho nejvýznamnějším rysem jest, že zcela novým způsobem spojuje princip hlediště amfiteatrálního s principem hlediště patrového. Kromě rozsáhlého parkettu s 1600 sedadel vykazuje Zehovo hlediště ještě dvě terassovitě nad sebou umístěná patra, stupňovitě po sobě následující a do pozadí rovnoběžně stoupající, z nichž první pořadí pojme 1700 sedadel a druhé rovněž takový počet míst. Akustická a optická výhoda jest téměř na všech místech tatáž, neboť zorné pole mají všechna místa stejně volné a rovněž o rovnoměrnou akustiku pečuje návrh novým, samostatným způsobem. Poněvadž vzdálenost posledních sedadlových řad druhého pořadí byla příliš značná, doplnil autor návrhu obvyklá akustická opatření novým: rozbrázdil kanálovitě strop hlediště směrem kolmým na plochu jevištní, takže zvukové vlny dolétnou po takto upravené a sklánějící se stropní ploše až na nejvzdálenější obvod hlediště, aniž by byla porušena srozumitelná slyšitelnost lidského hlasu. Nutno ovšem vyčkat, osvědčí-li se v praxi doslovně autorovy předpoklady. Tutěž rovnocennost zachovává autor také v bezpečnostním zařízení východů, chodeb a schodišť. Poloha a počet východů jest tak rozvržen, že při vypuknutí paniky jest možnost záchrany pro diváka prvního a druhého pořadí táž, jako pro diváka parkettu, poněvadž všechny tři sedadlové skupiny mají týž počet východů a tutěž možnost přístupu k nim. Obecenstvo vychází pak dostatečným počtem východů přímo na rozsáhlé korridory, k nimž přiléhají jednotlivá schodiště, osvětlená z venčí a vyhrazená jen pro určité skupiny diváků, ku kterým jsou přiřčena. Přiměřeně ke skupinovému roztrídění východů a schodišťových traktů jsou

také garderoby rozděleny skupinově. Architekt Zeh decentralisoval takto velmi účinně frekvenci obecenstva a mohl pak bez nebezpečí vtěsnati do tří sedadlových pater 5000 diváků. V architektonické konstrukci budovy zasahuje jeden článek logicky a organicky do druhého, konstruktivné obtíže jsou zde vtipně odstraněny. Na Zehově návrhu překvapuje také skrovná rozloha stavební plochy, jež jest menší, než na příklad plocha mnichovského Prinzregenttheatru, ačkoliv toto zbudoval Littmann pouze pro 1106 sedadel. Nejchoulostivější částí Zehova modelu jest jeho vnější architektura, na níž jest patrné, že mnoho z estetických prvků fačady a výtvarné silhouetty bylo obětováno principům vnitřní konstrukce. Zehovo hlediště jest snad právě proto velmi individuální a příznivě spojuje tři důležité koeficienty — volné zorné pole všech sedadel, stejnou akustiku a osobní bezpečnost — v architektonicky zhodnocenou a zladěnou jednotu významu ovšem především praktického, a uměleckého potud, pokud povaha hlediště nezbytně doplňuje umělecký charakter scény a jejích výtvarných projevů.

Jeviště vystaveného modelu jest aranžováno podle návrhů dr. M. K. Rohe a jest pozoruhodné tím, jak polemizuje s reformními principy, které ještě včera byly všeobecně uznávané a podle nichž bylo také vybudováno reliefní jeviště Münchner Künstlertheatru. Ačkoliv forma dnes všeobecně užívaného jeviště jest velmi mladá, přec zahnízdila se tak do naší představy, že velmi nesnadno lze dnes uplatnit jeviště, které by se zásadně odklánělo od obvyklého typu a navazovalo na tradici starších anebo nových útvarů. Dnešní jeviště jest potomek vlašské scény renesanční, která sice na počátku svého vývoje dbala principů scény antické,* leč záhy po

svém vzniku přijala tendenci duchu antického divadla zcela protichůdnou. Vývoj renesančního jeviště lze stručně charakterisovat takto: jeho vytrvalou snahou bylo přizpůsobiti se v pozdní renaissanci a v následujícím období baroka illusivnímu malířství, jak je vytvářela v 16. a 17. století benátská škola od Veronesa až k Tiepolovi, a podle jeho povahy stále určitěji vytvářeti scénický obraz malířsky, tedy v přímém rozporu s jeho původním charakterem architektonicky-plastickým. Renesanční jeviště odkládalo část po části původní, skutečnou architekturu a nahražovalo ji illusivně malovanou architekturou, nabývalo takto postupně povahy malířské, až posléze vzezření scény přiblížilo se vzhledu malířského obrazu, zejména jakmile bylo důsledně provedeno prosceniové zarámování jeviště. Tímto malířským pojetím scénického obrazu jsme ještě dnes všeobecně zaujati a posledním jeho projevem jsou nedávné pokusy o reformní jeviště reliefní, jež vykazují tak nepatrnou hloubku scénického prostoru, že veškeren jevištní aparát jest téměř naprosto vtlačen a odmocněn do rozměrů plošných. Dr. Rohe nesouhlasí však s plošnou stilisací scénického materiálu. Správně postřehuje, že plošný charakter jeviště příkře se utkává s trojrozměrností herce, volně se pohybujícího v mělkém prostoru scénickém, a cítí, že z tohoto rozporu vyplývá zmatený optický dojem, který jemnému estetickému citění nemůže zcela vyhověti. Dr. Rohe si uvědomil, že odstraniti tuto dissonanci optických dojmů lze jen tehdy, postavíme-li herce opět do jeviště, na němž by jeho trojrozměrnost ničím nebyla skřížena a porušena: vrátíme-li herci volně rozvinutý prostor. Po jeho soudu tedy vytvořiti moderní scénu není problém malířský, nýbrž architektonický. Roheovo je-

* Mezi renesančními divadly, která zachovávají typ římského divadla, nejvýraznější a architektonicky nejzajímavější jest Teatro Olimpico ve Vicenze, vytvořené Andreou Palladiem a Vincenzem Scamozzim; na něm

nejlépe lze viděti, jak renesanční divadlo doslovně přejalo na své jeviště antický princip skutečné, architektonické dekorace plastické, jež zůstávala vždy táž bez ohledu na proměny místa v dramatickém ději her.

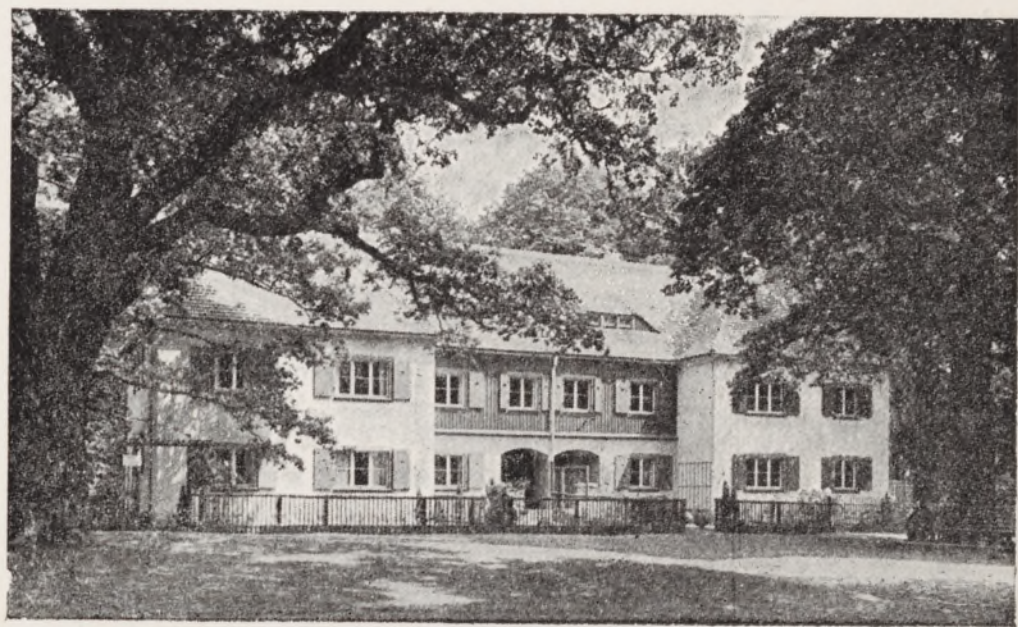
viště opírá se o architektonické ideje, které v každé době vysoké dramatické kultury (viz dobu řeckou a Shakespearovu) nabyly svrchované platnosti. Jeho návrh navazuje na tradici původní scény alžbětinské, nikoliv však na formu pozdější scény Shakespearovy, a pokouší se naléztí opět pro dnešní divadlo čistý a zřetelný útvar požadovaného prostorového uvolnění. Jako jeviště alžbětinské, tak jeviště Roheovo rozčleňuje se na několik polí: na zcela volné přední jeviště (I.), na střední (II.) a za ním umístěné zadní jeviště (III.), obklíčené permanentní architekturou v pozadí; je-li nutno, lze ještě použití t. zv. p a t r o v é h o komplexu (IV.), který obsahuje vyvýšené části scénické architektury (loggie, pavlány, cimbuří etc.). I. pole slouží všem scénám, které hrají v přírodě; II. a III. pole jest vyhrazeno interieurům; IV. pole zřizuje se pro výjevy, při nichž některé jednající osoby (jak tomu na př. často bývá u Shakespeara) hovoří k jiným, nalézajícím se ve výši.

(Dokončení).

Jan Bor.

Mezinárodní Hygienická výstava v Drážďanech.

Hygienická výstava letos v Drážďanech pořádaná nenáleží přímo druhem svého obsahu a svou tendencí (jako odborně populární výstava) v okruh našich úvah; jako výstava však vůbec, jako dílo, v jehož uspořádání a stavbě je součinná práce architektonická, přináší přece ve svém zevnějšku momenty uměleckého zájmu, pro něž třeba se jí zabývat. Především nás musí zajímat, pokud přispěla něčím novým k otázce výstavnictví, a na kterou stranu — zda pro či proti výstavám — se staví její hodnota. Krise výstavnictví, nerozhodnost, zda výstavy jsou svými výsledky užitečné a oprávněny, či zda jsou přežity a neprospěšny, trvá již od více let a přivoděna byla starou formou průmyslových, všeobecných, prvních zemských atd. výstav, které v sobě rovnoměrně



Z Hyg. výstavy v Drážďanech 1911: Dělnický domek pro 6 rodin (arch. Häninchen a Tscharrmann).

spojovaly dva zájmy: zájem publika na podívané a zájem vystavovatelů na trhu výstavním. Tato forma výstav vystačila pro obě strany jen potud, pokud poskytovala jim více prospěchu než znamenala pro ně výloh: pokud průmysl a jeho výrobky (jako třeba elektrický motor, gramofon neb loupací nože na zeleninu) poprvé udivovaly návštěvníky, a pokud průmyslu tato veřejná cesta představovala mimořádnou a nejvýdatnější příležitost ke stykům a odbytu obchodnímu; tehdy zevně vystačila pro výstaviště kterákoli písčina se řadou plachtových stanů a kolen, jež byly spíše dílem laického vlivu výstavního výboru než dílem architekta. Zatím však již průmysl z neznámého odvětví dorostl na celou část národního života a širší vrstvy přicházejí s ním těsně do styku: výdělkem, obchodním stykem a vzděláním na školách; a současně i obchod našel přímé a méně nákladné cesty k odbytu v prostředcích, které mu poskytují nové dopravní a publikační možnosti. Proto tento primitivní typ trhovských výstav v krisi dožívá a dožil by úplně, kdyby nebylo se mu dostalo dvou zásadních nápomocí: jednak vnitřní páteře programu a kvalitativního výběru vystavovaných objektů, tak aby výstava podávala divákům něco lepšího a poučného a tím aby byl i znovu kvalifikován diskreditovaný výstavní

trh — a jednak zevního uměleckého rámce, který má za účel i vzezření celku zpříjemnit i býti již o sobě poutavým; přicházejí zde proto v popředí práce vedle dosavadních administrátorů další činitelé: odborník-popularisátor a architekt. Konečně poslední německé výstavy, zejména mnichovská výstava mohamedánského umění 1910 a letošní hygienická výstava v Drážďanech jsou ještě pokročilejšími typy moderního výstavnictví: jádro výstavy tvoří jistý obor práce nebo součást kulturní (hygiena), ale předvedení není omezeno jen na př. na výsledky a produkty tohoto oboru jako dosud, nýbrž obrací se ke všem jeho významům pro kulturu: jsou tedy podávána ne snad jen vyjmutá fakta poznatková (hygieny), nýbrž i celý zrod této oblasti od metody vědecké, od předchozích historických náběhů a období, od vylíčení příčinného předmětu (lidského těla, jeho složení a orgánů jeho chorob) k podstatě a dosahu hygieny (péče o tělo, její prostředky a dosah) až k národnímu a sociálnímu jejímu významu (vliv na raču, veřejná péče a ochrana, statistika) a konečně i k hospodářským a materiálním momentům (průmysl přístrojů a prostředků, zařízení a stavby). Celek, který sestává z výstavního materiálu buď přímo pro výstavu pracovaného nebo bedlivě a v rovnoměrné souvislosti sestaveného a nikoli náhodně sehnaného, je širokým rozhledem po spleti života a snažení, ozářeného vrženým pruhem zásadního světla, v jehož mezích zájem každého jedince massy je kdesi zachycen a odtud k zření celku obrácen. Toto odborné, ale popularisované jádro výstavy mohlo by existovati jako uzavřený celek o sobě, aniž by trafil na ceně obsahu — ale pak bylo by museem, a instituce výstav liší se právě od museí tím, že podívanou usnadňuje divákům příležitostmi střídaného oddechu a občerstvení a všech jiných potřeb. Výstava tedy tohoto posledního a úspěšného typu je programově zre-

formovanou a systemisovanou výstavou obklopenou a vypravenou širokým rámcem příslušenství, které — a to je nový poznatek — nesmí býti podceňováno a odbyto primitivními zařízeními podél ohrad, nýbrž je rovnocennou částí v podniku výstavním. Úloha výstavy pro architekta není tedy už, jak tomu bylo dosud, jenom stavěním pavillonů, nýbrž ukládá mu rozvrhnouti a vybudovati prostor pro celodenní pobyt 60 nebo 100.000 osob; nikoli pouhých diváků, nýbrž lidí s potřebami a omezenými tělesnými silami. Území výstavy musí býti regulováno a připraveno týmiž technickými, bezpečnostními a uměleckými zásadami, kterým musí vyhovovati dobře stavěné město; všechny podmínky a potřeby maximální možné návštěvy, t. j. volná cirkulace, snadnost a jasnost komunikace, přístupnost podívané, příležitost k oddechu a procházce, dokonale organisované a rozdělené možnosti nasycení, dále příjemnost celku a všechny detailní zvláštní potřeby musejí býti dostatečně respektovány — má-li býti výstava shledávána úspěšnou a dobrou; stane se z ní tím dokonalý lidový sad s dokořán otevřenými a nejsnáze přístupnými musei. Připojování dalších uměleckých podniků, sportovních uspořádání, divadel, přednášek a demonstrací jest vesměs v souhlase s takto rozvinutým programem a zásadně není více než dalším reformním krokem od „zábavních koutků“ a Lunaparku. Výstavy v tomto smyslu bylo by možno vysvětliti obdobou k davovým shromážděním historie: výročním tělocvičným slavnostem v antice, turnajům, poutím atd., neboť jde zde o touž podstatu: o smyslové divadlo pro dav, o účastenství davů při vyšších úkonech, o místo vyjimečných soustředěných příležitostí.

Drážďanská výstava není sice skutečným tohoto programu, ale je v mnoha směrech na cestě k němu. Obsah a vnitřní uspořádání pavillonů představují obdivuhodně vážnou práci, a zevnějšek, architektonická

část, projevuje, že tanulo zde již na mysl celkové velké řešení výstavy jako řetězu prostorů mezi pavillony, i když nikde skutečně usedlost saské nové architektury k něčemu zásadnímu se neodhodlala a opírala se dosti pohodlně o zkušenosti ze stavby měst; ve všech částech i v posledním příslušenství pak dodržena jest určitá úroveň vkusu a svědomitosti. Zajímavá je výstava i po stránce architektury o sobě uvažované. Jako každá z významnějších výstav posledních desetiletí, stala se i tato — jestliže ji všeobecně přehlédneme — polem příležitosti pro další a nové kroky v architektuře; výstava je vždy dílem pracovaným s jistým vypjetím sil a za jistého zvýšeného vzruchu a sebedůvěry, a v tomto prostředí vybavují se, osmělují a uskutečňují pomysly architektovy, které by jindy nedozrály až k provedení; mají v sobě třeba již jistou vnitřnou upřímnost, aniž by měly zatím hotovost, které snad by i vůbec nedosáhly pro chybní ještě disciplinu tvoření. Tak výstavy ve Vídni 1898, v Darmštatě 1903, v Düsseldorfu, v Drážďanech 1903 a 1906 atd. byly vesměs důležitými událostmi ve vývoji nové architektury, pokud možno fyzické příležitosti v tvorbě přiznávatí význam; měly značný podíl na rychlosti, s kterou šel vývoj ku předu, ale kterými byl ovšem přivoděn i jistý sklon k povrchovému a někdy „výstavní“ charakter architektury. Každá výstava zároveň, protože je obecným podnikem, avšak vždy v souvislosti nebo i pod vlivem oficiálních kruhů, podává pravidlem profil všech místních snah v architektuře i doklad o poměru veřejnosti k nim. Také drážďanská výstava poskytuje takový pohled. Hlavní část výstavy, její střed připadl oficiálnímu směru v moderní saské architektuře (architekti Lossow a Kühne); je to architektura opatrná, slušně se chovající, používající ochotně a bystře všech drobných výsledků moderní architektury, ale stojící opodál všech pokusů o nové myšlenky a opí-

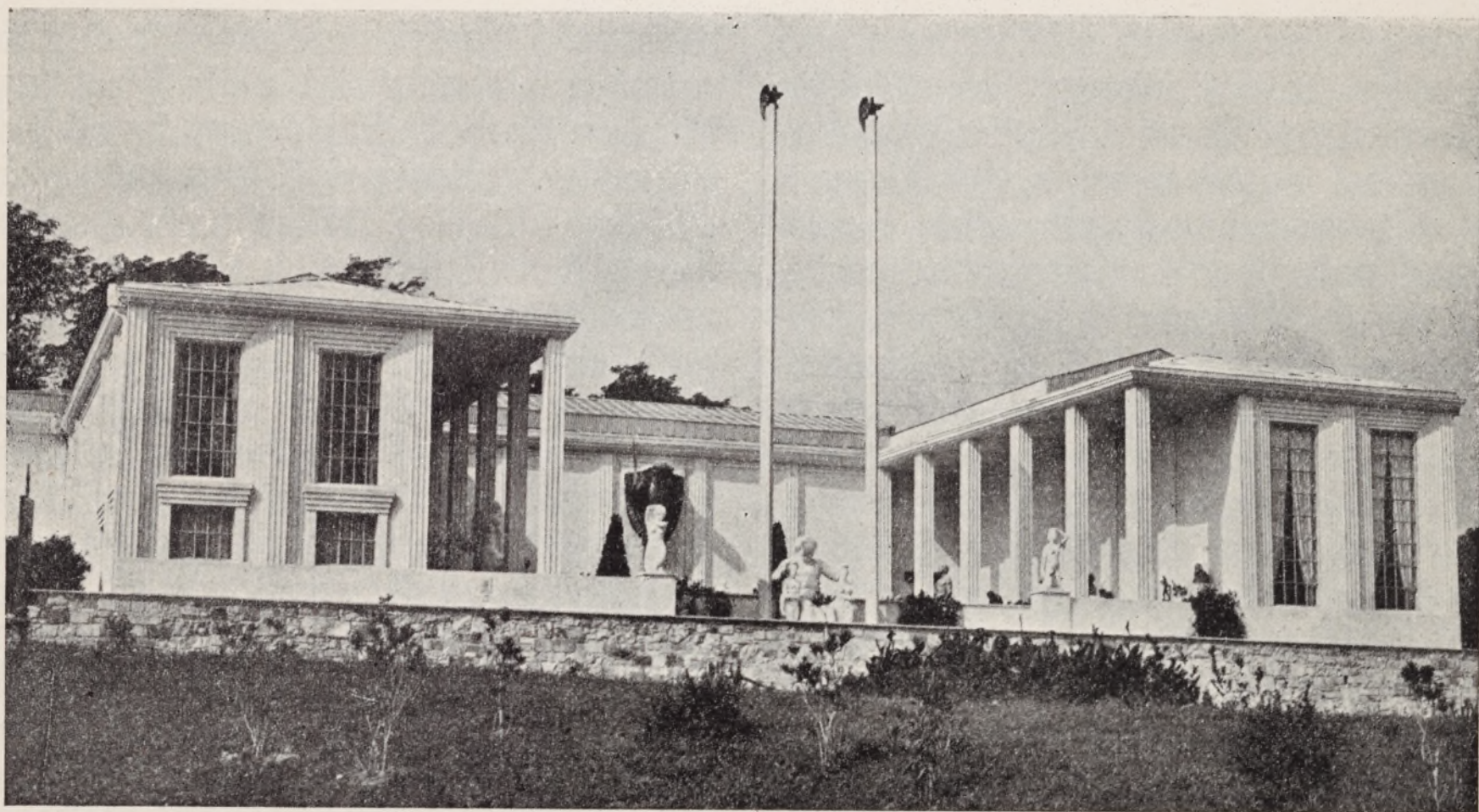
rající se o tradici, nehluboce z domácí barokní a klasicistické periody sestavenou. Menší a druhořadá část výstavních budov připadla pokrokovější skupině architektů (Bitzan, Dülfer); těžiště těchto architektur nespočívá v komposici, nýbrž v zájmu na zkoušení a přepínání výrazových prostředků architektury: pilíře, desky, otvory jsou přehnány v některém ze svých tří rozměrů, aniž by však bylo to v souvislosti a vůbec s úmyslem na celek komposice; jestliže u oficiální architektury jest příliš mnoho šňěrovačky a okolků, jest zde příliš mnoho tělocviku a nehoráznosti v prostředcích. Konečně v kolonii pěti dělnických domků (pro Saskou Ochranu Domoviny (Sächsischer Heimatschutz) provedli arch. Hähnchen a Bähr, vnitřní zařízení Tscharrmann a Mayer) uplatnilo se nejkonservativnější křídlo saské nové architektury: domky pohybující se z předsevzetí v mezích venkovské malé architektury saské, jejíž myšlenková hloubka zůstává ještě mimo počátky umění stavěných a ovládaných prostředků výrazových, tak že se tu důrazně naskytá otázka o důvodnosti a oprávněnosti tohoto počínání.

Pavel Janák.

Římské výstavy.

Italové oslavili padesát let trvání svého státu řadou podniků, jež byly většinou (vyjímaje výstavu turinskou) věnovány umění. Tak v Římě hned čtyři výstavy ukazovaly návštěvníkům umění současné i slavnou uměleckou minulost bývalé Italie. Mezinárodní umělecká výstava (Valle Giulia), Výstava krajů a národopisná (Piazza d'armi), Archeologická výstava v termách Diokleciánových a Retrospektivní výstava v Andělském Hradě.

Možno říci přímo, že nejméně zajímavá byla veliká mezinárodní výstava umění moderního. Podobné přehlídky současné produkce přijmeme rádi v mnichovském Glaspalastu, pařížských Salonech nebo v benát-



Rakouský pavillon z výstavy v Římě (Arch. J. Hoffmann).

ských Giardini Publici, ale potkati se s těmito mondeními a modními produkty zručnějších i méně zručných výtvarníků v městě antiky a klassických sbírek, je pouze nepříjemným podnětem k úvahám o malosti a nemohoucnosti doby.

Snad všichni evropští národové, Amerika, Čína a Japan dostavili se do Říma a ve dvanácti pavillonech ukazují svoje oficielní umění, tedy to, co považují ze svého uměleckého vývoje za trvalé a reprezentativní. — Proto přirozeně divák se téměř ani neshledá se stopami nových proudů nebo se známkami právě se dějících uměleckých přerodů. Jen instalace a zevnějšek pavillonů poskytovaly jakési vodítko, a tu je zajímavé, že byly to právě státy dosud odlehlé mezinárodnímu umění, jež postavily své pavillony ve slohu moderním. Tak Rakousko (nejlepší pavillon celé výstavy), Srbsko, Uhry a Německo. Rusko mělo vkusný archaisující pavillon empirový, patrně kopii nějaké staré své budovy.

Vzpomínám-li dnes na to, co utkvělo mi v paměti z několika návštěv onoho labyrintu sádry, mramoru a plátna, vidím, jak

málo co se dovedlo přiřadit k dojmům, jež odnesl jsem si z umění starého. To vysvětluje mi dobře onu snahu po originalnosti a odlišnosti těch dnešních výtvarníků, kteří chtějí prodrati se do první řady úspěchů finančních i společenských. Tak na výstavě největší pozornost budily exposice Angladovy a Zuloagovy, kteří formálně od ostatních neodlišní přepínáním barevných efektů, belletristickými triky sujetů a konečně velikými rozměry lákají pozornost očí. Stejně německý Stuck, Chorvat Mestrovic a Vídeňan Klimt, jenž měl veliký úspěch. Francouzské journaly referovaly polo ironicky a polo s obdivem o jeho svatyni nového umění, a v Římě žasli lidé nad ornamentální psychologií jeho portrátů, nad všemi křivkami, zlatem a barevnými puntíčky jeho dekorativních obrazů. Klimt je typický případ pro dnešní Vídeň a proto bylo spravedlivé, byl-li středem onoho hezkého pavillonu trochu sanatoriového slohu, jež v Římě postavil Josef Hoffmann. Klimt je ze všech nejzručnější; jest jistě nejsilnějším výrazem oné manie dekorovati, onoho interieurového

uměleckého průmyslu, který je tak hezký a tak prázdný.

Vedle vídeňské zdála se česká expozice příliš skromnou a příliš solidní. Češi dodali nejlepší plastiky pavilonu a z nejlepších celé výstavy Myslbekovu Sv. Ludmilu, Štursův kámen „Žena česající si vlasy“, a nechali si dobrácky vzít všechny čárky a háčky svých příjmení a poněmčít křestní jména, a neprozradili nikde žádným nápisem ani v katalogu ani nade dveřmi pokojíčku jim věnovaného, že jsou Čechy. Jejich úroveň měřena Poláky a ostatními Němci byla nejsilnější, proto, poněvadž nejpoctivější. Slavičkův sv. Vít (rám ohlašoval, že je to kostel z XI. století), staré práce Preisslerovy a některé lepty Švabinského měly malířské hodnoty, jakých nemělo romanticky sentimentální a folkloristické umění polské.

Z ostatních expozic zaujaly by diváka nejspíše ty, jež poskytují dosti materiálu k přehlednutí moderního historického vývoje umění. Tu na prvním místě nutno jmenovati expozici anglickou, která ukazovala v dobrém přehledu anglické umění od portretistů z konce XVIII. stol. k praerafaelistům a až poslednímu dekorativnímu umění (Aubrey Beardsley). Také německý pavillon, honosný a oficiální, ukázal všechny význačné hlavy současného Německa. Za to francouzský pavillon neúměrný a bez plánu vybíraný obsahoval vedle sladkého a pikantního umění obou Salonů jen nepostačující ukázky některých modernějších zjevů (M. Denis, Guillaumin, Marquet a j.)

Ze spousty plastických banalit vynikalo několik hlav Rodinových (vedle jiných soch) a překrásná hlava děvčete od Despiau.

Pavillony ostatní: Ameriky, Belgie a Španělska byly jen jakýmsi odvěsky pavillonu francouzského. Tatáž metoda sladkého a zaokrouhlujícího vidění, totéž kompromisní plenění impressionistických vymožeností, tatáž práce k náladovým, harmonickým celkům, kde všechny prostředky jsou odvozeny

a přeneseny a kde vidění je bojácné a nikdy přímé. Ze slovanských expozic cenu typického příkladu má srbská. Monumentální hrobka stavěná z prken, plátna a sádry jest schránou plastik Mestrovicových, které překvapují svou monumentalitou, leč dosahovanou zvětšováním rozměrů, přepínáním výrazu tkvícího jen na povrchu hmoty, nijak neodůvodněného konstruktivně, kde forma na pohled originelní jest vlastně odvozena z dekorativních plastik vídeňských a Metznerových. Pak pavillon ruský illustroval onu tendenci moderního ruského umění ke knižní výzdobě a divadelní dekoraci, jež prozrazuje se potom i v pracích čistě obrazových cílů. Vnitřní souvislost tohoto hnutí bylo by možno nalézt již na jejich realistickém a historickém obraze. Obrazy Makovského, Rjepina nejsou methodou svého realismu příliš vzdáleny od stylisujícího aranžování Röhrichova nebo Baxtova. Na italské výstavě nutno se také ještě zmíniti o Italech. Ve formálním postupu neliší se nijak od Francouzů, někteří dosahují dokonce jejich chucu. Jinak příznačný je důraz na sujet, jakási baroknost komposice, ale vždy vnitřní chudoba. Všechny italské sochy mávají rukama, běhají, vztyčují prapory, jejich draperie vlají a celek vždycky připomíná, že Itálie je dnes klassickou vlastí štukatérů. Monumentální pomník Viktora Emanuela, jehož těžká hmota nijak výrazně nedoplňuje obrysově chudé panorama římské, je ve své sochařské části nákladnou kodifikací a výkvětem umění nové sjednocené Itálie.

V. V. Štech.

Vítězslav Novák: Pan.

Hudební báseň pro klavír o 5 větách. Op. 43. 1. Prolog. 2. Hory. 3. Moře. 4. Les. 5. Žena. Vyšlo nákladem Universální Edice ve Vídni, v srpnu 1911.

Cesta posledních Novákových děl je jasná a bez úchylek: jejím cílem je pokud možno nejpronikavější vyjádření procesů citu a vůle, po její dráze tvoří mezníky nově dobyté formy. „Věčná touha“ byla v tomto směru mo-

nothematická; její obsah je úplně vyjádřen titulem. „Toman a lesní panna“ má už dvojici sil: čistou lásku a pouhou vášeň. „Bouře“ je dramatem vzdoru; šilící moře a šilící člověk se v něm utkávají a vybojují svůj boj až k apotheose. „Pan“ monumentálním, uzavírajícím gestem shrnuje všechny kontrasty v nedílnou jednotu uměleckého celku, zmocňuje se všeho, co ve skladatelově tvořivosti zplodilo kdy dráždivější moment, analyzuje přijaté dojmy a spojuje řady jich v menší celky, označené vždy jménem prvé příčiny. Tak musíme rozuměti pěti názvům cyklu. Je totiž osudné pro naši vnímavost, že s každým z oněch jmen spojujeme v hudebním jejich užití již nezměnitelné epitheton. Hory — velebné, moře — bouřlivé, les — šumící a žena — vášnivá, to tvoří pro nás nerozlučné spojeniny. Hlavní vinu na tom, že autoři tak jednostranně se chápali těchto objektů, nese citová schematičnost, zaviněná opět literaturou. Stěží který skladatel vybral si ze všech impulsů, darovaných mu přírodou, jiný, nežli právě onen, o němž již předem věděl, že dle všech pravidel lyriky musí jej v tom kterém prostředí nalézt. Velikou většinou vidí hudebníci přírodu prismaťem poesie: které paprsky ona vyzařuje, ty přijímají. Ale aby sami přímým nebojácným poměrem přinutili nová světla k zazáření, k tomu přemnoží nemají nutné bezprostřednosti. Tato žalostná monotonie je dobrým dokumentem pro žaloby zvedané v poslední době na malou schopnost našeho citového rozpětí. Jistě v devíti desetinách případů by se posluchač nemýlil, kdyby při některém ze jmen, v nadpise uvedených, představil si hned charakter celé skladby. V „Panovi“ by byl pak úplně desorientován. Ona jména neoznačují tu nic jiného, nežli společnou vnější příčinu velmi různých dojmů, nad nimiž všemi, ať pocházejí z kteréhokoliv pramene, vládne jednotné ladění Panova kultu. Musíme býti ochotni prožít ne episody, nálady, nýbrž akty, chceme-li sledovati celý vývoj

každého z pěti dílů. Novák se ovšem nezříká velebnosti hor, šumění lesa, ani ostatních známých přívlastků ve své inspiraci. Ale jako dobrý pozorovatel vidí ještě množství nových odstínů; jako výborný skladatel dovede je vyjádřiti novými tóny; a jako umělec dovede z nich vydobýti jejich nejskrytější nové vztahy k lidské duši. Kdybychom tvrdošíjně chtěli chápati „Pana“ se stanoviska, s něhož vztah hudby k přírodě viděl programní směr, ubližovali bychom snad Novákovi, a jistě sobě. Novák nepřibližuje se ani malířovi ani lyrikovi. Spíše dramatikovi. Staví do určitého prostředí živého člověka, jenž v rafinované jemnosti dnešní kultury dovedl si zachovati primitivnost holé upřímnosti a nechává ho reagovati na vnější popudy. Experimentuje svou duší, když potkává životní cestou čistotu hor, intimnost lesa, jas moře a lásku ženy. Zpovídá se ze svých experimentů; a za motto každého dílu v „Panovi“ by mohla sloužiti slova: Credo in unum..., neboť každý je vyznáním víry v jednoho ze čtyř bohů.

(Dokončení.)

V. Štěpán.

Princezna Hyacinta.

Groteskní baletní pantomima, napsal Lad. Novák, hudbu složil J. O. Nedbal, část choreografická a režie Ach. Viscussiho. Národní divadlo.

Psáti o hudbě páně Nedbalově není právě radostno. Na několika jednotlivostech (uvádím na př. kvartový motiv kovářův, mnohdy velmi samostatně vedený proti ostatním hlasům), a to hlavně na počátku díla, jest patrné, že by skladatel mohl napsati dobrou hudbu. Protože však pro jeho tvorbu jest kategorickým imperativem kvantum hudby, nikoli její kvalita, vznikla „hudba za každou cenu“, dílo v plném slova smyslu předčasně vysezené. Hudba k „Princezně Hyacintě“ jest velké potpourri líbivých tanečních čísel, slepených jakž takž jakousi „dramatickou“ hudbou, čísel bez význačné invence, jak ji přinesl okamžik, s obyčejnými prostředky harmonickými (nadbytek paralel tercových

a sextových) a se šablonovými obraty ve stavbě, příznačných to vlastností pohodlného tvoření. Dovedná instrumentace udrží ledacos nad hladinou, leč nezachrání vše. Dílo jest od počátku do konce stálý antiklimax a — celkem vzato — homogenním doplňkem literární hluchoněmoty páně Novákovy na jevišti.

Lad. Vycpálek.

V boji o umění.

Protest německých umělců a odpověď na Protest německých umělců.

V březnu tohoto roku vržen byl do německé veřejnosti Protest německých umělců (v nakladatelství Eugen Diederichs, Jena) hlavním přičiněním malíře ze skupiny worpswedských Karla Vinnena, který tento protest vyvolal, organisoval a opatřil obsáhlým úvodem. Bezprostřední příčinou Vinnenova protestu bylo zakoupení jednoho obrazu Van Goghova (Makové pole) za cenu 30.000 M. pro galerii města Brém, ale kniha samotná chce býti obžalobou dnešních posledních uměleckých poměrů v Německu, které mají býti neblahým důsledkem vzrůstající záliby a přílišné úcty mnohých umělců a uměleckých interestů pro moderní francouzské umění a jeho výstřelky.

Tato obžaloba, převážně bezpodstatná a celkem stylisovaná nešikovně, nejasně a vyhýbavě, dá se přibližně zahrnouti ve tři základní paragrafy: 1. Že mocný trust pařížských (Bernheim, Druet, Kahnweiler, Vollard, Durand Ruel, Sagot, Blott) a berlínských (Cassirer) obchodníků s obrazy vnucuje za pomoci uměleckých kritiků a spisovatelů (Meier-Graefe), kteří jsou s nimi spojeni, německému národu obrazy francouzských mistrů 19. stol. za ohromné ceny, o něž je takto domácí německé umění ochuzováno. 2. Že tento škodlivý sklon a pohyb k francouzskému umění je nešťastným způsobem podporován řiditeli německých galerií, kteří stejně přeceňují moderní francouzské umění, a že umělečtí kritikové a spisovatelé rovněž

příliš nadceňují poslední francouzské umělce a mladé malíře v Německu, kteří se k nim směrově přimknuli. 3. Že však tito mladí němečtí umělci jsou jen pouhými napodobiteli Francouzů, vysmívají se vší tradici, jsou degenerovaní, neschopní a nechtějí se ničemu naučit, takže lze vysloviti vážné obavy o budoucí německé domácí či lépe národní umění.

K protestu tomu připojila celá řada umělců a odborných spisovatelů uměleckých svůj souhlas a vlastní mínění. Vinnenovo svolání, nadepsané Quousque tandem, vzrostlo na obsáhlou brožuru, kde se sešla široká společnost konservativních živlů a zkostnatělých žurnalistických referentů, podporovaná ve svých nárcích přisvědčujícími hlasy oficiálních umělců (hlavně mnichovských) a projevy nespokojenosti od podprůměrných malířů, kteří použili této příležitosti k tomu, aby vytáhli do boje proti všemu novému, co ohrožuje jejich pohodlí a hmotné zájmy.

Tím vnikly do Protestu německých umělců nižší a zistné zájmy, omezený vlastenecký konservativismus, vlastní Němcům, a obranné hlasy uražené kulturní prostřednosti, s čímž vším nemohli souhlasiti ani někteří z těch, kdož nejprve ten protest nepředloženě podepsali, nevědouce předem, jaký bude konečný tenor této brožury; malíř Wilh. Trübner nazval svůj souhlas chybným krokem, jež dotatečně omluvil a opravil v „Odpovědi na Protest německých umělců“, rovněž tak odborný umělecký spisovatel dr. G. Biermann připojil se znovu k těm, kdož napsali protiprotest, a konečně celá řada podepsaných v Protestu německých umělců projevila ústně své politování nad tím, že se dali svěsti k podpisu Vinnenova svolání, netušíce jeho konečného dosahu. Vedle toho bylo v Protestu německých umělců několik hlasů indiferentních.

Protest podepsali odbor. uměl. spisovatelé: F. Servaes, Fritz von Ostini, F. Stahl, Karl

Freih. v. Perfall, Hans Rosenhagen, R. Graul, F. Hellwag, Wolfg. v. Oettingen, F. Langheinrich, K. Schäfer, A. Dresdener, A. Goetze, T. Schreiber, G. Biermann, k nimž připojilo 117 umělců svůj souhlas. Ze známějších u nás jmen jsou to : G. Bechler, B. Becker, Julius Dietz, Otto H. Engel, R. Engels, R. M. Eichler, Fritz Erler, Erich Erler-Samoden, Max Feldbauer, J. Flossmann, Freih. v. Habermann, E. Hegenbarth, Th. Th. Heine, A. Hengeler, L. Heterich, Aug. Jank, Arth. Kampf, Fritz Aug. v. Kaulbach, Alb. v. Keller, Ad. Münzer, Adalb. Niemeyer, R. Riemerschmid, L. Samberger, R. Schramm-Zittau, P. Schultze-Naumburg, Franz v. Stuck, Ig. Taschner, W. Trübner, H. v. Volkmann, J. Wackerle, A. Weisgerber, G. Wrba, L. v. Zumbusch, O. Zwintscher a j. méně známí.

Proti Protestu německých umělců postavil se nejprve ředitel brémské galerie Pauli, potom mnozí z uměleckých spisovatelů a malířů v různých německých žurnálech a revuích, až posléze vydána byla „Odpověď na Protest německých umělců“, která zahrnuje zmíněné předběžné články zahajující boj proti Vinnenově protestu, obranné stati ředitelů galerií, obsáhlé články uměleckých odborných spisovatelů, majitelů privátních galerií a obchodníků s obrazy a posléze opět více či méně obsírné projevy těch německých výtvarných umělců, kteří zaujali záporné stanovisko vůči Protestu německých umělců.

Na Odpovědi na Protest německých umělců zúčastnilo se 9 ředitelů galerií, mezi nimi Alfred Lichtwark, ředitel hamburské galerie, prof. dr. L. Kaemerer, ředitel Musea císaře Bedřicha v Poznani, K. E. Osthaus z Folkwang — musea v Hagenu a m. j., 15 odborných spisovatelů, mezi nimi : Docent W. Worringer, W. Niemeyer, R. Reiche, Harry

hrabě Kessler, Henry van der Welde, Otto Grautoff, G. Biermann, (!) K. Gebhart, Moeler van der Bruck a m. j., obchodník obrazy Paul Cassirer, majitel privátní galerie A. Flechtheim v Düsseldorfu a A.W. Heymel, posléze 48 výtvarných umělců, z nichž známí u nás : Max Liebermann, Max Slevogt, Louis Corinth, M. Beckmann, A. Gaul, U. Hübner, E. R. Weiss, O. Hettner, Theo von Brockhuysen, Gustav Klimt, K. Moll, W. Püttner, O. Modersohn (Worpswede), Wilh. Trübner, (!) E. Feiks, W. Kondinski, F. Marc, E. Spiro, J. Pascin, W. Uhde, C. Amiet, Emil Orlik a m. j.

Odpovědi na Protest německých umělců byly přivedeny vývody Vinnenovy a jeho společníků ad absurdum, zároveň pak byl dán dobrý popud k ujasnění uměleckých poměrů v Německu, jakož i k důrazné výměně současných názorů. Především byla vyložena nyní tak zajímavá a choulostivá otázka umění v obchodu, dále bylo pojednáno o závažném problému řízení uměleckých galerií s nového stanoviska vývojového, a konečně byly zde přineseny vážné doklady k vývojovému oprávnění a nutnosti uměleckého hnutí v malířství 19. stol. ve Francii, jež počíná býti všeobecným a společným základem nové výtvarné kultury.

Jelikož tyto otázky jsou u nás stejně významné a doposud nezodpověděné jako v Německu, přineseme v příštích číslech stručný přehled pozitivních výsledků německé Odpovědi, jež nalézají i u nás mnoho z toho, nač odpovídá tak rozhodně a tak iniciativně. (Pokračování.)

J. Čapek.

Poznámka redakce.

Plán Landfrasovy zahrady a další ilustrace k ní přineseme v příštím čísle. Referát Viléma Dvořáka o londýnské Cottage-Exhibition byl pro nával látky odložen do příštího čísla.

LADISLAV VYCPÁLEK: ZIMNÍ VEČER.

BÁSEŇ ALFREDA MOMBERTA.

Largo immaginario.

Jde

pp *p* *rit. poco*

k zá - pa - du slun - ce a krev lká na ztuh - lý sníh . . .

pp a tempo *ritard.*

p

Ti-

e dim. *poco anim.* *pp* *mp*

- - - še, ti - še zpí - - - vat tě sly-ším Sanc - ta Ma-

cresc. *mf* *ritard.*

ri - a . . . „Můj ret je zmdlen a chor,

Tempo I. *p* *mp* *espress.*

Ped. *

on byl vá - šeň má. V mých údech

Ped. *

bol a chlad, on byl sí - - - la má.

Ped.

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The lyrics are 'bol a chlad, on byl sí - - - la má.' The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

V mém srd - ci poušť a smrt, on byl lá - - ska

s f z

This system contains the second line of the musical score. The vocal melody continues with the lyrics 'V mém srd - ci poušť a smrt, on byl lá - - ska'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. A dynamic marking of *s f z* (sforzando) is present.

má . . . "

p

Ped.

This system contains the third line of the musical score. The vocal melody concludes with the lyrics 'má . . . "'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The system ends with a *Ped.* (pedal) instruction.

Ti - še jak v snách zpí - vat tě sly - ším, Sanc - ta Ma-

p *rit. e dim.*

ri - a . . .

pp

WINTERABEND.

Die sinkende Sonne weint blutig auf starren Schnee...
 Leise, leise hör' ich dich singen, Sancta Maria . . .

„Mein Mund ist wund und weh, ich hab' ihn geküsst —
 Mein Leib ist krank und kalt, ich hab' ihn gewärmt —
 Mein Herz ist hohl und tot, ich hab' ihn geliebt . . .“

Leise im Traum hör' ich dich singen, Sancta Maria ...

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.

TISKOPISY
DĚLNICKÁ TISKÁRNA V PRAZE
MYSLÍKOVA ULICE ČÍS. 15.
TELEFON 2134

VZORNÁ ÚPRAVA TISKŮ. NEJNOVĚJŠÍ DRUHÝ PÍSEM.

TIEMANN	EHMCKE	BEHRENS
SORBONA	BERNHARD	

ATELIER PRO UMĚLECKOU FOTOGRAFII SCHLOSSER & WENISCH

PŘÍKOPY ČÍS. 3. – TELEFON ČÍS. 2314.
SNÍMKY KONAJÍ SE OD 9 – 6 HODIN.

UMĚLECKÉ ZVĚTŠOVÁNÍ.



RYDL & THON SVIJANY-PODOLÍ

UMĚLECKÁ TOVÁRNA PRO VÝ-
ZDOBU INTERIEURŮ, STAVEB,
HŘBITOVŮ ATD. Z KAMENINY,

ZHOTOVUJE PRÁCE UMĚLCŮ PŘESNĚ
DLE ORIGINÁLŮ A V BAREVNÝCH PO-
LEVECH DLE PŘÁNÍ.

ROZPOČTY ZDARMA A FRANKO.



N Ā B Y T E K

V PROVEDENÍ SOLIDNÍM
ZA CENY LEVNÉ NABÍZÍ

JOSEF FUCHS

TRUHLÁŘ

PRAHA-I., UL. KAROLINY SVĚTLÉ Č.15

JOSEF BOUČEK

MISTR TESAŘSKÝ
PROVÁDÍ VEŠKERÉ
:: STAVEBNÍ PRÁCE ::

V PRAZE I. ČÍS. 867

TELEFON 561-II. POŠT. SPOŘ. 29.976



PROVEDENO DLE NÁVRHU

NÁBYTEK

HOTOVÝ I CELÁ ZAŘÍZENÍ
DLE NÁKRESŮ V DOKONA-
LÉM ODBORN. PROVEDENÍ
VYRÁBÍ A DOPORUČUJE SE

F. GLAZAR

K. VINOHRADY, BARÁKOVA 3

Šamotové dlaždice, fayen-
cové flísny, kameninové
roury, šamotová kamna a
sporáky dodává ve všech

cenách a provedeníh

ÚSTŘEDNÍ KANCELÁŘ
PRO PRODEJ HLINĚNÉ-
HO ZBOŽÍ

Praha II., Havlíčkovo nám.
číslo 24.



Telefon číslo 1532 & 3810.

ČINNÝMI ČLENY SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ
jsou: V. Beneš, Dr. J. Borovička, V. H. Brunner, Josef
Čapek, Karel Čapek, Vilém Dvořák, Emil Filla, Josef
Gočár, O. Gutfreund, Vlastimil Hofman, Pavel Janák,
Zdeněk Kratochvíl, František Kysela, Frant. Langer, A.
Procházka, Josef Rosípal, Lad. Šíma, Václav Špála, Dr.
V. V. Štech, Jan Thon, Max Urban.



ČLENSKÉ PŘÍSPĚVKY Skupiny Výtvarných Umělců:
Členové zakládající platí příspěvek 100 K najednou,
nebo ve čtyřech ročních splátkách, korporace nejméně
200 K jednou pro vždy. Členové platí ročně: přispí-
vající nejméně 10 K, členové činní 10 K a zápisné, je-
hož výšku stanoví výbor.



INSERTCE: Účtuje se za jedno otištění za 1 stranu
60 K, za $\frac{1}{2}$ strany 32 K, za $\frac{1}{4}$ strany 18 K, za $\frac{1}{8}$ strany
10 K, za $\frac{1}{16}$ strany 5 K. Pro inserty uvnitř časopisu
mimo obálku sráží se se všech jmenovaných cen 10⁰/₀.
Za samostatné vložky insertní do jednoho exempláře
pro Prahu platí se za náklad čísla 50 K. Pro 3 otištění
sráží se 5⁰/₀, pro 6 otištění 10⁰/₀, pro 9 otištění 15⁰/₀,
pro 12 otištění sráží se 20⁰/₀. Prospekty a bližší infor-
mace zašle na požádání administrace, Praha I., Fran-
tiškovo nábř. Bellevue.

ČESKÁ MYSL

ČASOPIS FILOSOFICKÝ.
ORGÁN FILOSOFICKÉ
JEDNOTY V PRAZE.

PŘEDPL. PRO TUZEMSKO 8 K ROČNĚ



REDAKČNÍ ADRESA:

PROF. DR. FRANT. KREJČÍ
KRÁLOVSKÉ VINOHRADY, KOL-
LÁROVA ULICE ČÍS. POP. 1006.

BEDŘICH JANČAR

SOCHAŘSKÉ ATELIER, PRAHA-IV., LORETÁNSKÁ UL. Č. 178

Provádí veškeré restaurace sochařských uměleckých prací. Specialita:

Bezvadné snímání fermežových nátěrů z kamenných předmětů.

MNOHO DOPORUČENÍ K LASK. NAHLÉDNUTÍ.

HLAVOVA KAVÁRNA

Purkyňovo nám. v bezprostřední blízkosti Městského vinohradského divadla, z nejkrásnějších kaváren na Kr. Vinohradech

Středisko elegantní společnosti.

Oblíbené rendez-vous divadelních a uměleckých kruhů.

Bohatý výběr denních listů

a uměleckých časopisů českých i jinojazyčných.

Herny. Francouzské kulečníky.

Oddělené místnosti pro menší společnosti.

Telefon 2609.

Obsluha vzorná.

V letní době rozkošně upravená zahradní veranda s rozhledem po celém náměstí. Jediná toho druhu i rozsahu v Praze vůbec.

PETR NEDVĚD

PRAHA II., SOKOLSKÁ TŘ. 36

VLASTNÍ VÝROBA MEIDINGERSKÝCH KAMEN A REGULÁČNÍCH, NÁSYPNÝCH,

STOLOVÝCH SPORÁKU.

VÁCLAV FIŠNA

PRAHA II., PURKYŇOVA 5

ODBORNÝ ZÁVOD ČALOUNICKÝ.

SPECIELNÍ VÝROBA KOŽENÉHO NÁBYTKU. ZAŘIZOVÁNÍ BYTŮ. ZAVĚŠOVÁNÍ ZÁCLON, DEKOROVÁNÍ A

OPRAVY NÁBYTKU.



NOVÁ EDICE

Sbírka krásných knih
Svazek X.

Dopisy Josefa Manesa Jindřišce Slavinské

Vydal a komentářem opatřil
J. Matějček. Upravil F. Kysela.
Tištěno písmem Tiemannov-
ým na ručním papíře. Dvě
reprodukce dle starých foto-
grafií. Cena 2 K, vázané v per-
gamenu 5 K. Prospekty knih
vydaných i chystaných zašle

NOVÁ EDICE
PRAHA II.,
MYSLÍKOVA UL. 15

Seznam firem, které na pracích v 1. čís-
le Uměleckého Měsíčníku reproduko-
vaných spolupracovaly.

Při provádění prací na úpravě Velké zasedací
síně v radnici Staroměstskéúčastnili se zejména:
stavitelé BŘÍ. LIBÁNŠTÍ v Praze-VI., pro které práci
železobetonářskou prováděla fa HRŮZA & ROSEN-
BERG. Dále JOSEF FUCHS, závod truhlářský v Praze-
I., MORIC PRINN, závod čalounický a nábytkářský
v Praze II., JOSEF VLASÁK, závod sklenářský v Praze
I., STAN. VAŠÁK v Praze I. granolit, MĚSTSKÉ ELE-
KTRICKÉ PODNIKY dodaly osvětlovací tělesa, FRANTA
ANÝŽ v Praze II. práce kovové, VENDELÍN KOSTEČKA
v Praze II. práci pozlacovačskou, JAN HLAVÁČEK
v Praze I. práci malířskou spolu s malířem FRANT.
KYSLOU, koberce dodala fa TULKA, ROZTOČIL A
ŠULC v Praze II.

Projekt vypracoval v městském stavebním úřadě
pražském architekt JOSEF CHOCHOL.

★

Malířskou výzdobu Městského Klicperova
divadla v Hradci Králové provedla dle návrhů FR.
KYSLY firma FRANT. FRÖHLICH v Praze II.

VELKOZÁVOD POZLACOVAČSKÝ
PRO PRÁCE KOSTELNÍ ODBOR. ZAŘÍZENÝ

VENDELÍN
KOSTEČKA

PRAHA-II., OPATOVICKÁ UL. č. 9.

ZHOTOVUJE RÁMCE NA OBRAZY, LUSTRY,
DEKORATIVNÍ PŘEDMĚTY ATD. A PROVÁDÍ
VEŠKERÉ OPRAVY V OBORU TEN SPADAJÍCÍ

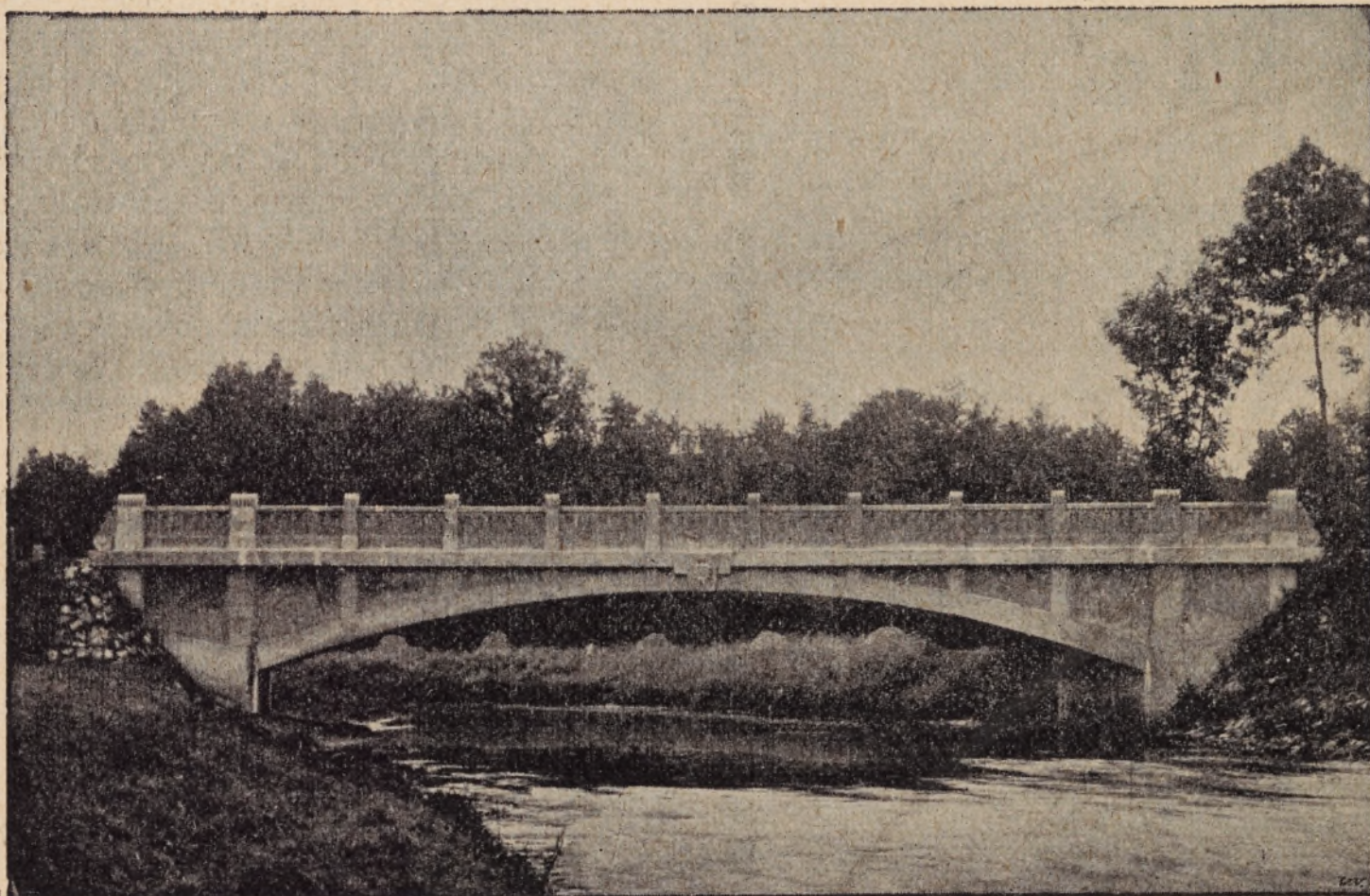
JOSEF HLAVÁČEK
DEKORATIVNÍ MALÍŘSTVÍ
PRAHA-II., POŘÍČ č. 10 N.

VYZNAMENÁN ČESTNÝM DIPLOMEM NA
VÝSTAVĚ ARCHIT. A INŽENÝRSTVÍ 1897.

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 BETONOVÝCH STAVEB
A TOVÁRNÝ STAVEBNÍCH VÝROBKŮ.
PRÁCE ŽELEZOBETONOVÉ A BETONOVÉ



ODĚVY

PRO DÁMY, PÁNY, DÍVKY A
HOCHY

ANT. HOŘOVSKÝ
SPÁLENÁ UL. ČÍS. 21. PRAHA-II.

KAŠPAR ČERNÝ

MISTR DLAŽDIČSKÝ
A PODNIKATEL
ZEMNÍCH PRACÍ

PRAHA III.,
TOMÁŠSKÁ UL. Č. 20
PROVÁDÍ VEŠKERÉ
DRUHÝ DLAŽEB ZA
VELMI MÍRNÉ CENY

M.U.Dr.

**JOSEF
BABOR**

odborný lékař ne-
mocí nervových.
Praha II., Jircháře.
Ord. 9.=12., 2.=5.

**ŽENSKÝ
LÉKAŘ**

MUDr.

AD. LUKL

Král. Vinohrady,
roh Purkyňova n.
a Karlovy tř.

Ord. 9.=10., 2.=3.

Keramiky: vasy, kávový soubor a umyvadlový soubor pro Artěl provedla dle návrhů PAVLA JANÁKA továrná na uměleckou keramiku RYDL A THON ve Svi-janech-Podolí.

★

Stavbu Obchodního domu „Wenke“ v Jaroměři provedl dle návrhu J. Gočára J. MÁŠA, stavitel v Jaroměři, železobetonové součásti od firmy BRATŘI HOLLMANOVÉ v Praze, železný portál provedl E. KRAUS v Pardubicích, práci truhlářskou JAN STIBŮREK na Král. Vinohradech, bronzový lustr JOSEF PLEVA, Žižkov.

★

Doporučujeme českému čtenářstvu výbor ze slovanských literatur:

KNIHOVNU SLOVANSKÝCH AUTORŮ

DOSUD VYŠLO: I. svazek Ievg. Čirikov: »Pod dozorem«. Za 40 hal. - II. svazek L. Andrejev: »Láska k bližnímu«. Za 40 hal. - III. svazek L. Andrejev: »Moje zápisky«. Za 1 K. - IV. svazek L. Andrejev: »Syn člověka«. »Velikán«. Za 50 h. - V. svazek M. Arcybašev: »Ze života nepatrné ženy«. Za 60 h. - VI. svazek V. Ropšin: »Kůň bílý«. Úvodní studie D. S. Merežkovského. Za K 1.60. VII. svazek F. Sologub: »Divoký bůh«. »Zlaté schodiště«. Za 60 h. - VIII. svazek L. Andrejev: »Život člověka«. Za K 1.50. - IX. svazek D. S. Merežkovskij: »Smrt Pavla I.« Za 4 K. - X. svazek A. Swietochowski: »Klub šachistů«. Za 50 hal. - XI. svazek V. Kochanovskij: »Zvíře«. Za 60 hal. XII. svazek A. Averčenko: »Humoresky«. Za K 2.10. - XIII. svazek D. Šimunovič. »Mrkodol«. Za K 2.40. - XIV. V. Veresajev: »Zápisky z rusko-japonské války«. Za 4 K. - XV. svazek L. Andrejev: »Dni našeho žití«. Za K 1.50.

Všechny svazky najednou zakoupeny za 15 K i s poštovným. Úvěruhodným osobám na tříměsíční splátky po 5 K. První splátku třeba zaslati předem nebo se vybere dobírkou. / Všechny objednávky obratem vyřizuje každé řádné knihkupectví, zejména pak

SPRÁVA KNIHOVNY SLOVANSKÝCH AUTORŮ, SMÍCHOV, ŠVÉDSKÁ UL. Č. 30.

GRANOLIT

Priv., celistvá, houbě a ohni vzdorující podlaha, podložka pod lino-leum, podložka pod parkety na železobet. místo asfaltu, neprozvučná izolace, terrazzo, beton, provádí

STANISLAV VAŠÁK, GRANOLIT
PRAHA, MIKULÁŠSKÁ TŘÍDA ČÍS. 22.
TELEFON 305/IV.

JOSEF CHROUST

MĚSTSKÝ MISTR TESAŘSKÝ
PROVÁDÍ VEŠKERÉ PRÁCE STAVEBNÍ
SPECIALITA: ZAHRADNÍ PERGOLY,
ALTÁNY, LAŤOVÉ ZAHRADNÍ STĚNY,
LAVIČKY ATD.

PRAHA-I. ČÍS. 885.
TELEFON Č. 62.

NÁHROBKY KAMENICKÉ PRÁCE STAVEBNÍ, DE- KORAČNÍ ATD.



F. PALOUSH

V PRAZE VII.

ČÍSLO POP. 877-881.

ROZSÁHLÁ TOVÁRNA, VLASTNÍ
LOMY, MODERNÍ STROJE, SKLAD
VŠECH MATERIÁLŮ.

TELEFON ČÍSLO 3219.
ZALOŽENO ROKU 1886.

SKLAD POMNÍKŮ: NA FLOŘE:
U OLŠANSKÝCH HŘBITOVŮ.

Literatura odborná.

Les Arts de la terre. Cèramique, verrerie, émaillerie, mosaïque, vitrail, par René Jean. (I. sv., 198 illustr., 3 přílohy, 10 fr.) H. Laurens 6. rue de Tournon Paris VI. — Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro par Camille Enlart, direct. du Musée de Sculpture comparée (115 ilustr. 3 fr. 50 ct.) tamtéž.

★

ATELIERY

uměl. prům. a závod
štukatérský
KRAUMAN,
PICCARDT,
ŠIMONOVSKÝ,
Praha III., Říční 539.
Veškeré práce staveb.
Umělý kámen 30 dru-
hů. Veškeré práce
architektonické.

HOUSLAŘ

MISTR
LANTNER
PRAHA,
VÁCLAVSKÉ
NÁMĚSTÍ Č. 22
SOUDNÍ A SVAZOVÝ
ZNALEC.
ZALOŽENO ROKU 1862

ARTĚL

KOMPLETNÍ BYTOVÁ ZAŘÍ-
ZENÍ DLE NÁVRHŮ VLAST-
NÍCH ARCHITEKTŮ.



VÝROBA UMĚLECKO-PRŮMY-
SLOVÝCH PŘEDMĚTŮ PRO
POTŘEBU DENNÍ I LUXUS.



TRŽNICE V PRAZE I.,
FRANTIŠKOVO NÁBŘEŽÍ Č. 20
BELLEVUE