

UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

ORGÁN SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ.

Vydáním a nákladem Tiskového družstva Skupiny
Výtvarných Umělců v Praze.

Řídí JOSEF ČAPEK s redakčním kruhem (EMIL
FILLA, PAVEL JANÁK, FR. KYSELA, FR. LANGER,
V. V. ŠTECH, V. ŠTĚPÁN).

REVUE MENSUELLE DES ARTS, ORGANE DU
GROUPE DES ARTISTES DE PRAGUE.

Directeur en chef: JOSEF ČAPEK. Rédacteurs: EMIL
FILLA, PAVEL JANÁK, FR. KYSELA, FRANT. LAN-
GER, V. V. ŠTECH, V. ŠTĚPÁN.

Adresse: Prague I., Bellevue 20.

REDAKCE PRAHA-III., ŘÍČNÍ UL. 11. Rukopisy nevyžádané se nevracejí, není-li přiloženo zpáteční po-
štovné. Reprodukce přílohy a otiskování články z Uměleckého Měsíčníku možno jen se svolením re-
dakce, zprávy a poznámky jen s přesným udáním pramene. Za práce podepsané odpovídají autoři.

Spolková kancelář a administrace: PRAHA-I., FRANTIŠKOVO NÁBŘEŽÍ 20, BELLEVUE, od 9-1, 3-7.
Roční předplatné 12 K, do ciziny 13 K, jednotlivá čísla 1 K 70 h. Reklamace se nefrankují a přijímají
se nejdéle do 14 dnů po vyjití čísla. Účet Záložního a Úvěrního Ústavu v Hradci Král., filiálka v Praze.

Reprodukce grafického ústavu Jana
Štence, Praha I., Salvatorská čís. 8.

Zodpovědný redaktor Josef Čapek.
Za náklad a vydání odpovídá
Josef Chochol.

Tiskem Dělnické knihtiskárny
v Praze-II., Myslíkova ul. 1959.

GRAFICKÝ ZÁVOD REPRODUKČNÍ JAN ŠTENC PRAHA I., SALVATORSKÁ 8. TEL. 1800.

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

Nemíníte-li se státi odběratelem, račte nám
zaslati časopis zpět.

Kdo si ponechá druhé číslo Uměleckého Měsíčníku bude
považován za odběratele.

OBSAH ČÍS. 2. (LISTOPAD). ROČNÍK I. 1911.

TEXT:

Karel Čapek: Mezi dvěma polibky.
V. V. Štech: Relief sv. Michala v boji s drakem.
Václav Chaloupecký: Petr Brandl (1668–1735).
Emil Filla: Brandlova výstava v Rudolfině.

KRONIKA:

J. Čapek: Joža Úprka. – V. Dvořák: Anglický ro-
dinný dům. – V. Štěpán: Vítězslav Novák: Pan.
– J. Chochol: Velkoměsto. – J. Borovička: Rita
Sacchettová. – Frant Langer: Patrie. – V. Špála:
Podzimní Salon v Paříži. – Vl. Hofman: Poznámky
k nábytku. – Miloš Jiránek. – Odpověď.

VYOBRAZENÍ:

Relief (Louvre) (1) příloha, světlotisk firmy Neu-
bert, Smíchov. – Petr Brandl (1). – Othon Friesz
(1). – V. Špála (1). – Relief z Parthenonu (1). –
Hlava Kristova z chrámu sv. Gotharda ve Slaném (1).
– Moissac: Sv. Petr (1). – Relief bamberský (1). –
Vlast. Hofman (2). – Zahrada Landfrasova (3). –
Landfrasův dům (1). – Cottage Exhibition (2).

SOMMAIRE No 2.

Ire ANNÉE.

TEXTE:

Karel Čapek: Entre deux baisseurs.
V. V. Štech: Relief de Saint Michel terrassant le
dragon.

Václav Chaloupecký: Petr Brandl (1668–1735).
Emil Filla: L'exposition Brandl à Rudolphinum.

CHRONIQUE.

ILLUSTRATIONS:

Relief (Louvre) (1) Supplément. – Othon Friesz
(1). – V. Špála (1). Relief de Parthenon (1). – Tête
de Christe, de l'église St. Gothard à Slaný (1). –
Moissac: St. Pierre (1). – Relief de Bamberg (1).
– Vlast. Hofman (2). – Le jardin de Landfras (3).
– La maison de Landfras (1). Cottage Exhibition (2).

V příštích číslech příspěvky: Článek Dr. J. Borovičky o Grecovi, Frant. Kysely: Poznámky k moderní di-
vadelní režii, článek Pavla Janáka o architektuře, verše F. X. Šaldy, článek Zd. Kratochvíla o karikatuře,
Vl. Hofmana: Duch moderní tvorby v architektuře, dále články J. Gočára, J. Thona, V. Štěpána, Dra V.
Vycpálka, V. H. Brunnera, Frant. Langra, novelly Bratří Čapků. Ve třetím čísle hudební příloha Jarní píseň
(Motiv čínský) od Vítězslava Nováka.

TISKOPISY

DĚLNICKÁ TISKÁRNA V PRAZE

MYSLÍKOVA ULICE ČÍS. 15.

TELEFON 2134

VZORNÁ ÚPRAVA TISKŮ. NEJNOVĚJŠÍ DRUHÝ PÍSEM.

TIEMANN	EHMCKE	BEHRENS
SORBONA	BERNHARD	



RYDL & THON SVIJANY-PODOLÍ

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

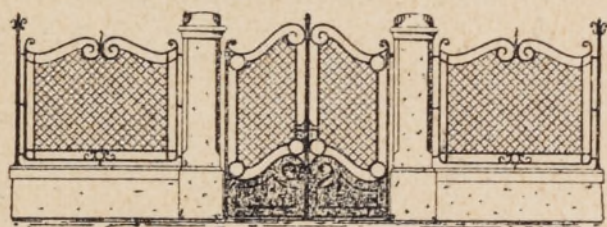
ZHOTOVUJE PRÁCE UMĚLCŮ PŘESNĚ
DLE ORIGINÁLŮ A V BAREVNÝCH PO-
LEVECH DLE PŘÁNÍ.

ROZPOČTY ZDARMA A FRANKO.



ANT. WENDLER,

PRAHA-BUBNA. MŮSTEK Č. 386-I.
DRÁTĚNÉ STR. PLETIVO, OSTNOVÝ DRÁT,



pružné ocelové drá-
tění matrace. Ozdo-
bné drátěné ploty,
kovaná zábradlí,
vrata a dvířka k za-
hradám atd., atd.

Cenníky zdarma
a franko.

VÁCLAV FIŠNA

PRAHA II., PURKYŇOVA 5
ODBORNÝ ZÁVOD ČALOUNICKÝ.
SPECIELNÍ VÝROBA KOŽENÉHO NÁ-
BYTKU. ZAŘÍZOVÁNÍ BYTŮ. ZAVĚ-
ŠOVÁNÍ ZÁCLON, DEKOROVÁNÍ A
OPRAVY NÁBYTKU.

JOSEF BOUČEK

MISTR TESAŘSKÝ
PROVÁDÍ VEŠKERÉ
:: STAVEBNÍ PRÁCE ::

V PRAZE I. ČÍS. 867

TELEFON 561-II. POŠT. SPOŘ. 29.976

GRANOLIT

Priv., celistvá, houbě a ohni vzdorující podlaha, podložka pod lino-
leum, podložka pod parkety na že-
lezobet. místo asfaltu, neprozvučná
isolace, terrazzo, beton, provádí
STANISLAV VAŠÁK, GRANOLIT
PRAHA, MIKULÁŠSKÁ TRÍDA ČÍS. 22.
TELEFON 305/IV.

HOUSLAŘ MISTR LANTNER PRAHA, VÁCLAVSKÉ
NÁMĚSTÍ ČÍSLO 22



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

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.

STREJC
PRAHA
RÝSO-
VADLA

ALOIS WEYROSTEK
MISTR DLAŽDIČSKÝ,

PROVÁDÍ BEZVADNĚ VE-
ŠKERÉ DRUHY DLAŽEB ZA
CENY VELMI MÍRNĚ

PRAHA II., Č. 1219

ATELIERY

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

ZBRASLAVSKÉ ŠAMOTÁRNY - MIMO KARTEL

KANCELÁŘ A SKLADY: PRAHA, HAVLÍČKOVO NÁMĚSTÍ ČÍSLO 6. TELEFON ČÍSLO 5122



Sv. Michal v boji s drakem. Relief. Louvre. 1. pol. 12. stol.
(Kámen. Výška 0·85 cm., délka 0·77 cm.)



Petr Brandl a Mich. Halwachs: Poslední večeře Páně. Oltářní obraz v zámecké kapli v Rosicích.



Othon Friesz.

Koráb v Calanque.



Hlava Kristova.
(Konec 15. stol., 40:40 cm.)

Svorník v presbytáři chrámu sv. Gotharda ve Slaném.



Sv. Petr.

Z ostění portálu v Moissacu. (1115-1135.)



Vlast. Hofman.

Nábytek z ořechového dřeva pro pánský pokoj. Psací stůl.



Vlast. Hofman.

Nábytek z ořechového dřeva pro pánský pokoj. Stolek a lenoška.



Jos. Schaffer.

Zahrada Landfrasova v Jindř. Hradci.
Průhled giardinettem k pavillonu.



Jos. Schaffer.

Zahrada Landfrasova v Jindř. Hradci.
Pohled na IV. a V. terrassu.

Karel Čapek: Mezi dvěma polibky.

Jeden bohatý pán se oženil s krásnou mladou dívkou, která však záhy zemřela a zanechala mu malou dceru Helenu. Helena po létech vyspěla v prudkou a tvrdošíjnou dívku, neboť její povaha nebyla mírněna nijakým mateřským vlivem, a tak Helena zůstala nezkrotná ve svém celém životě. Hlavně však odmítala všechny nápadníky, kteří se k ní chtěli přiblížit, takže se zdálo, jakoby byla pyšná, chladná a povýšená nad veškeru lásku. V ten čas její otec zaměstnával mezi svými podřízenými jistého větroplacha jménem Jakuba, který se do Heleny bez míry zamiloval. Helena o jeho lásce nevěděla, neboť povznášela se tuze nad své okolí, a tak jeho láska rostla v bolesti a zuřivosti, jež ho dráždila. Helena si však myslela, že nepotřebuje žádné lásky. Ale v zármutku času se její srdce vrušovalo a rozněcovalo; její oči utkvávaly na Jakobovi skrytě a dráždivě, třpytily se a uváděly ho ve zmatek; tu bránila se Helena vši silou, aby nemyslila na Jakuba, člověka podřízeného. Toto myšlení bylo tedy počátkem lásky, jež rostla v osamělosti a pýše, až přetížila veškeru tuhost Heleniny povahy: až třesíc mezi sny a slzami Helena se cítila naplněna láskou a odhodláními.

A nyní nastává vývoj jejich dorozumění, totiž doba prvních radostí; nyní poprvé a cele prožívají rozkoše ruměnců a potkání, pohledů a značek; jejich ruce se tisknou v mimojití a přijímají malé dopisy, první tykání zrozené ze zmatku a nedočkavosti. Nyní se poprvé setkávají o samotě, letí si do náručí, zahrnují se polibky a vyznáními. Nikdy se nenasytí těchto polibků a nikdy nebudou mluvit jinak než v nadšení; ale pak budou nuceni jednati rozumně, budou se umlouvat, budou uvažovati o své lásce a jejích možnostech. Brzo však se přenesou přese všechnu opatrnost a dosáhnou toho, že jsou celý den pospolu. Je to jako nepřetržité spojení v čase, a v sledu radostí Helena přísahala věčnou lásku.

Pak najednou otec přistihl svou dceru v rukou Jakobových, a za to byl Jakub vyhnán z domu. Po nějaké době se Helena cítila matkou. Otec ji na rychlo provdal za jednoho nepatrného známého, člověka nízké povahy. Brzo na to se Heleně narodila holčička, dcera Jakubova. V té době mučil manžel Helenu s velkou krutostí a pro vlastní rozkoš, a tak Helena trpěla a schla hroznou bolestí. O tom všem věděl Jakub a ztýral na ulici Helenina manžela tak, že ten muž, beztak nemocný, strachem a ranami zemřel. I byl Jakub souzen a odsouzen na pět let do vězení. Helena s dceruškou se odstěhovala velmi daleko a žila tam ve vdovím smutku, a velice ji tam chválili pro její chladnost a pevnost, s jakou odmítala všechny nápadníky zamilované do její krásy.

Zatím žil Jakub pět let ve vězení, a celých pět let pracovala v jeho hlavě jediná myšlenka, zda na něho Helena čeká; a to ho naplnilo takovým stálým smutkem, že všichni se divili jeho slabému rozumu. Za těch pět let ztratil všechnu svěžest své povahy a docela zbělel, protože bděl po tmě; a když po pěti letech vyšel z vězení, jal se hledat Helenu a nemohl jí nalézt, neboť nikdo nevěděl, kam se odstěhovala.

Zatím Helena žila v tom vzdáleném městě se svou dceruškou, ku které byla velmi zlá a přísná. V její hlavě nebylo žádné myšlenky a v jejím srdci nic, co by toužilo po spojení. A jednou dorazil Jakub k tomu domu a viděl Helenu stát na balkoně. I sedl si na patník a netroufal si vejít, neboť byl ostříhaný jako trestanec a žlutý nezdravostí a špinavý jako tulák. Když lidé chodili tou cestou, báli se ho a dávali mu peníze. Po sedmi dnech, co takto seděl, se konečně odhodlal a vstoupil do toho domu. Ale paní ho nepoznala a poručila, aby ho vyvedli a nic mu nedali. Ale on řekl: „Já jsem se jmenoval Jakub.“

Tu řekla Helena, aby se posadil, a ptala se, co chce; avšak při tom se na něj dívala takovými očima, že se Jakubovi sevřelo hrdlo, a on nemohl mluvit. V té chvíli vešla do pokoje jeho dceruška, ale Helena ji udeřila a poslala pryč. Tu sklopil Jakub oči a viděl, jak je otrhaný a bídný, i řekl si, že jeho ošklivost Helenu uráží, že je trestanec a žebrák, kdežto ona se stala pyšnou paní; a tedy odešel beze slova, pln lásky a zármutku, neboť kromě ní neměl nikoho, koho by miloval.

A tak žila Helena dále bez jediné myšlenky v hlavě a jediného pohnutí v srdci, a Jakub zatím odešel do vzdáleného města, aby tam zbohatl a byl vznešený a slavný, aby mohl potom předstoupiti před Helenu jako rovný před rovnou. Tak bohatl Jakub a opotřebovával se a stal se slavný. Všichni žasli nad ohromnou vůlí a výkonností toho člověka, ale on prožíval jen jednu myšlenku, aby rychle zbohatl a vrátil se k Heleně.

Tedy po čtyřech letech se navrátil Jakub k Heleně. Přijel v tak krásném kočáře, že všechno služebnictvo Helenino se postavilo ve dveřích a klanělo se mu. Ale on vyběhl po schodech nahoru a spěchal k Heleně, ona ho však nepoznala. „Já jsem Jakub,“ řekl a ona mu řekla: „Co na mně chcete?“ Tu sevřelo se Jakubovi hrdlo tak, že nemohl mluvit. V tu chvíli přistoupila k Heleně její dceruška; Jakub se na ni usmál, ale v tom mu vyhrkly z očí slzy, neboť povážil, že uplynulo už deset let od jejich prvního políbení. I myslil si Jakub, že musí Heleně připomenouti jejich někdejší lásku; proto líčil jejich schůzky, tajnosti i tělesná znamínka; popsal dům, zahradu a všechny dny, jak šly za sebou, a co v nich mluvili a dělali, a v jakých to radostech tenkrát žili. „Nepamatuji se na ně,“ odpověděla Helena.

Tedy vypravoval Jakub, jak žil pět let v žaláři, jak musel pracovat v opovržení a nízkosti, jak na ni čekal a vzpomínal; s podrobnostmi líčil své útrapy v čase, svou samotu, lásku a obavy; a při tom bylo vidět vrásky, jež hluboko vnikly do jeho obličeje. Ale Helena zůstala zabrána ve své nic. Tedy Jakub vypravoval, jak ji potom hledal po celém světě, až ji na konec našel, a jak nemohl promluvit; a jak se potom chtěl pro ni stát bohatý a slavný, jak se to vyplnilo, kolik má peněz a jak mnoho cti. Ale čím déle mluvil, tím vzdálenější a nepřítomnější Helena byla.

Tedy Jakub řekl, že by měli spolu vychovávat svou dceru, aby měla i otce i matku. „Nemám jí ráda,“ řekla Helena. Tu Jakub hrozně sesmutněl, neboť viděl, že mezi nimi není žádného spojení a že jsou jako odděleni od sebe na věky. Viděl, že její srdce je mrtvo a bez lásky a nemůže býti vzkříšeno. Proto se mu zdálo, že má bdíti nad tím mrtvým srdcem, jako je zvykem hlídati zemřelé a činiti na jejich počest skutky dobrodiní. Prodal tedy všechno, co měl, a usadil se blízko Heleny; navštěvoval ji každého dne, a protože nedovedl mluvit o sobě nebo o ní nebo o věcech jim blízkých, aby mu při tom nevnikaly slzy do očí, mluvil jen o všeobecných lidských věcech, povznešených nad plynoucí život; a tak ho lidé považovali za filosofa a velmi si ho proto vážili.

Když to však trvalo několik let, vznikla v něm myšlenka, že musí odejet na konec světa, aby na Helenu zapomněl. Posledního večera ji navštívil, ale o ničem jí neřekl; mluvil žensky a bizzarně, aby ji rozveselil; avšak Helena zůstala lhostejná a nehybná. Potom Jakub vstal, řekl „Na shledanou“ a šel po schodech dolů; ale na posledním schodě pocítil v srdci tak prudkou bolest, že vykřikl a vrhl se úprkem zpět; chytil Helenu oběma rukama a strhl ji k sobě. Helena se hrozně bránila; bylo mu, jakoby nevěděl, co dělá, ale zdálo se mu, že zápasí po dlouhé, strašně tmavé hodiny proti veliké síle, jež se bránila; tu mu tak vstoupila krev do hlavy, že nevěděl, co dělá. Teprve po chvíli věděl, že Helena visí na jeho šíji a líbá ho ze všech sil nenasytnými a náruživými polibky; že on ji nese v rukou jako



V. Špála.

Krajina.

před dvanácti lety a zahrnuje polibky a vyznáními. A najednou zmizelo dvanáct let a Helena spočívá v jeho náručí; tyká mu mezi polibky, rozechvívá se zmatkem a nevinností, vrhá se na něho celým tělem a celým srdcem; brání se, umírá, prosí a směje se. Nikdy nebudou syti těchto polibků a nikdy nevyčerpají poklad svých radostí; hodiny nerozdělí jejich objetí a dlouhé hodiny nezměří jejich štěstí, veškerá věčnost nezměří štěstí jejich lásky.

Ale když nastalo ráno, spala Helena na rameni Jakubově, Jakub pak přemýšlel o tom, že byl marně pět let ve vězení, kde pracoval v trpělivosti a ponížení; že nadarmo byl bohatý a měl statky, čest a úřady; že nadarmo zmoudřel a byl moudrý jako filosof a vážený u lidí; neboť to vše bylo jako prázdná chvíle, jež uplývá mezi dvěma polibky, jako chvíle marnosti mezi dvěma milenci. „Jak mnoho člověk prožije mezi dvěma polibky,“ řekl nahlas. Tu otevřela Helena své krásné oči a pohlížela na Jakuba, jakoby se divila, že je u ní; i políbil ji Jakub a řekl: „Heleno, včera jsi usnula v mých rukou v domě tvého otce a spala jsi beze snů a vědomí, beze snů jsi prospala čas mezi dvěma polibky.“

Helena byla bledá a zašeptala: „Jak mnoho člověk vytrpí mezi dvěma polibky!“

A Jakub pocítil v srdci, že už je starý a blízky smrti.



Nosiči hydrií z panaihenajského průvodu. Museum Akropole v Athénách.

V. V. Štech: Relief sv. Michala v boji s drakem.

U nás, kde každá slohová myšlenka přicházela již hotová a konvenčně ustálená, kde nové tvary záhy podléhaly nekonstruktivnímu změkčení a rozvedení v ornament, lze dosti ztěžka poznati románské umění v celé jeho podstatě. Neúplné a poměrně nečetné památky bývají jen odlehlými poukazy na veliký děj, na nové a silné hnutí, jež vytvořilo středověku samostatný sloh. Slohová idea nemluví u nás tak čistě a jasně jako v zemích, jež samostatně spolupracovaly na hromadném výrazu dobových idejí, není také vyčerpána tak jednotně a ve všech odvětvích důsledně, aby poskytla názoru úplnou a pevnou představu o absolutní a trvalé výtvarné ceně románského umění. Hodnotných prací monumentálních, slohově čistých, je u nás ve starém umění pořádku.

Přinášíme vyobrazení reliefu, který je názorným příkladem středověké vůle k formě, úplně jasného v poměru k látce, v němž každý tvar o sobě i ve svých vztazích tvořen z přesných zákonů formálních. U reliefu lze spíše než v kterémkoliv jiném druhu umění změřiti nejspolehlivěji přesnost a vypracovanost výtvarné metody doby. Svým vznikem je relief vlastně přechodním stadiem vývoje volné sochy do malířství, ustrnutím formy ne zcela vyjádřené: stabilisováním tvůrčího pochodu přechodu látky v tvar. Souvislost s neobmezenou a nezformovanou látkou je větší než ve skulptuře volné, za to obsahové možnosti reliefu nejsou vyčerpány pouze jedinou postavou, neboť hmotné jádro pozadí dovoluje řazení a kupení postav v souvislé vypravování děje. Relief má volný, plný tvar plastiky i abstraktní malířskou linii, právě tak, jako malířství může vy-

pravovati, jest však proti němu mnohem více vázán a určován svojí látkou. Dokončená forma reliefu je jedné hmoty s jeho pozadím, jež je jí nutným podkladem a hranicí, proto je poměr reliefu k architektuře těsnější a vázanější než u plastik volných. Potřebuje větší hmoty — tedy architektury — k svému rozvinutí, je látkově jednotný a musí proto více respektovati její konstruktivní účele. Podřazuje se většímu celku a kromě svojí absolutní existence uměleckého díla je souvislým a zdobícím článkem celkové hmoty architektury.

Pozorujeme-li zásady, dle nichž vznikaly reliefs antické, shledáváme, že ústředním ideálem antického sochařství byla volná, samobytná socha, tělo v pohybu, a že i vyspělý relief antický vždy poukazuje na volnou skulpturu jako východisko a ideál.

V reliefu řeckém je pozadí danou a neměnnou plochou, jež je pouhou základnou vypouklých postav, nikoliv společným prvkem sochařské komposice. Obsahem řeckého reliefu jest postava o sobě, jako samostatný celek, jehož všechny pohyby jsou zdůvodněny a vysvětleny fyziologickými akcemi lidského těla, nikoliv dějem. Je vždycky celkem proti pozadí lineárně ohraničeným v siluetě, takže všechny plány a profily vystupují vnitř pevných, proti pozadí ostře odlišených hranic. Je jasný a přehledný, nemá zkratk, reliefní překomponování objemů omezuje se na redukci výšek a soustavné převedení do profilového pohledu, na vytvoření *j e d n o s m ě r n ě h o* pohybu. Ať jde o relief vysoký, jenž je vlastně sochou jednou stranou přiléhající k základně, (metopy Parthenonu) nebo klasický mírně vypouklý relief plošný (Panathenajský vlys z celly Parthenonu), vždy je východiskem reliefní komposice volná plastika a *j e d n o* lidské tělo. Skupiny povstávají přidáváním a přiřadováním postav prostorově na sebe omezených, bez užšího pronikání a styku forem.

Pozdně antický relief rozhojňuje střídme gesto, uvolňuje vázanost postavy, měkčí ostrost a přesnost profilů a kontur, pojímá postavu ne absolutně sochařsky, ale jako těleso v prostoru oblé vzduchem. Do ideální abstraktnosti přichází element malířský, prostor, a úměrně snahám tehdejšího malířství i sochařství pracuje ke vzbuzení illuse prostoru. Hmota se rozestupuje před tělem, prohlubuje a stává jevištěm, kde zobrazena krajina i s lidmi. Prolomení pozadí, dějové a prostorové spojení postav, nový repertoír pohybů, příbrání krajiny jako motivu jsou vývojové vymoženosti pozdně antického reliefu. Ale — současně illusionistické změkčení hmoty, zanedbání vyšší komposiční arabesky, promísení plastiky nečistými prvky malířskými, zanedbání celkové tektonické funkce reliefu jako článku architektury. Ideové obohacení možností reliefu, rozšíření jeho hranic a obsahu mělo v zápleť jeho rozklad jako pevného tělesa a uvolnění jeho sochařské komposice. (Reliefs sloupu Trajanova).

Veliké a nové prostorové ideály románského umění, opětné zkáznění hmoty, úhrnná abstrahující a primitivisující tendence jeho malby a sochařství postavily novou slohovou jednotu. Staré prvky nově přezkoumány, oceněny a přetvořeny — poměr ozdoby k architektuře utužen, hmota zformovaná, ale neproměněná vládne umění. Každá přejatá forma znovu odůvodněna a oživena duchem, jenž uzavírá prostory, jež mají jiné pojetí monumentality, jiná měřítko vzájemných poměrů. Hmota krystalisuje v články a ozdoby, v nichž mikrokosmos chrámu vykládá symbolicky a názorně dogmata víry, hluboce idealistické pojetí světa, světový názor své víry, v němž dějiny i příroda jsou velikým symbolem idey Boha. Je to nová, nereálná říše tvarů, řízená náboženskou ideí, tvořená pod svatou matematikou, v níž každý přírodní vjem přetvořuje se ve schránku abstrakce pojmu a pod-

řazuje se úhrnnému slohovému zákonu. Také relief Sv. Michala bojujícího s drakem ukazuje svoji odvislost a příslušnost k velikému dobovému řádu. Vlys z cely Parthenonu, právě tak jako Venuše Milosská, je konečně beze slohu, uzavřeným a samosprávným uměleckým dílem, jakým nikdy není relief středověký, který i osamocen a vyňat ze stavby zůstává částí většího celku, souvisí vždy vnitřně s jeho duchem a zákony.

Kamenná deska, snad část chrámového tympanonu, představující apokalyptického archanděla s drakem, byla věřícím dvanáctého století znamením andělské ochrany posvátného místa před profanací, symbolem boje křesťana s hříchy, příštího zápasu s antikristem, i poukazem na poslední soud. Neznámý sochař dvanáctého století převedl všechny dogmatický, církví určený obsah ve sféru formální a prokomponoval celý děj do ideálně dokonalé formy reliefu. Ponechal všechny tradiční nutnosti výjevu, nejvyššího anděla Páně, dosud bez brně, v řasnatém rouchu, protkávajícího kopím draka, složeného z hada a ryby. Vystavěl z obou těl bohatý a složitý trojúhelník, kde ze základny drakova těla rostou archandělem dva nejdůležitější směry pohybu, sesilované a obohacované řadou rovnoběžek a ostrých úhlů draperie a těla. Pohyb těla je dán plošnou komposicí celku, jež je v její prospěch skresleno v nemožně široké rozkročení nohou, tak nutné pro ornamentální arabesku plochy. Středověk odvažuje se lineární skresleniny, již neznala antika, a rozvíjí současně pohyb reliefu vícestranně, opouští antické postavení čistého profilu a tvoří těla pro plný pohled ze předu. Tato skreslenina zdůrazňuje východisko pohybů, posunuje a soustřeďuje jednotlivé směrnice, takže je z hlavních příčin silné výraznosti a dramatického účinku celku. Ale čáry a křivky kresby mají kromě plošné ceny neméně silný význam sochařský. Nejsou pouhou kresbou, ale lineárním ekvivalentem prostorových objemů. Zkoumáme-li metodu, jakou docíleno v našem reliefu tělesnosti, vidíme, že při hloubce poměrně nepatrné vyvinuto z kamene úplně hmotné tělo. Celek formy má plošný, žádnou vyčnělinou neporušený charakter, takže působí dojmem jedné roviny. Tato zdánlivá plocha skládá se z malých, téměř plochých oblin ohraničených křivkami vyhloubenými vždy směrem k nastávající ploše — takže relief není nikde plochý, ale stejnoměrně kulatý a přechod z vyššího plánu do nižšího děje se povlovně po jakýchsi stupních, kdežto relief antický je ke své základně buď připevněn nebo na ní tkví. Toto odstupňování do vrstev provedeno v celém reliefu důsledně — nejzřetelněji na křídlech a záhybech roucha — takže plastické formy, převedené do ploch, vyrůstají soustavně z kamenného jádra, jež se znenáhla rozkládá ve formu bez děr a násilností. Bohatost a rozmanitost této cesty do hloubky stupňují silnější zářezy, nutné pro působení s větší výše, ale ani tyto největší otvory v povrchu nejsou náhlé; tak největší hloubka a plastický střed díla, andělova hlava, spojuje se s nejnižším plánem vejčitou oblinou, proti které otevírá se vyhloubený talíř aureoly jako plastický repoussoir jednotně řešené hlavy. Vyduťtině aureoly odpovídá slabě prohnutá základní linie levého křídla. Stejný způsob sestupu má pravá ruka, jež je téměř úplně plastická a má přední plochu stejně zvlněnou jako okolní plány, ve spodu pak se újí a jde ke svému spodku.

Teprve četné průřezy mohly by nejlépe ukázati celou bohatost a rozmanitost této soustavy vzájemně vázaných křivek a tenkých vrstvených stupňů rozkládajících účinně a bohatě objem v plochu — ale i na fotografii z předu lze sledovati, jak žádný detail není samostatný a jak je jenom článkem upevňujícím druhý. Jenom tak mohlo vzniknouti dílo úplně nepřirodní, nerealistické, a přece logické. Dílo samo poskytuje i zajímavý opačný příklad nekonsekvence v jediném detailu: v oblině hlavy zeje černá, příliš hluboká díra

ucha. Umělec patrně nedovedl plošně transponovati, konformně k ostatnímu, reliefu nebezpečnou vyčnělinu ušní lastury a modeloval krabatiny boltce věrně dle přírody, takže porušil směr všech oblín a ploch jednotně konstruované hlavy.

Této logice formy podřídila se i idea, náboženský obsah, který zmizel ve výrazné a dramatické formě úplně a beze zbytku, tak jako v díle zmizela osobnost tvůrce. Nikoliv snad proto, že by se jednalo o práci, v níž tvoří jediné sloh, nikoliv provádějící ruka, ale proto, že silné nadání a stejně silně vědomí a vůle formovaly vší energií hmotu v čistý abstraktní tvar. Lidské dílo, za kterým zmizel člověk.

O několik desíletí později – as kolem roku 1200 – pracuje na Georgenchoru bamberského dómu neznámý mistr řady reliefů; jeden z nich představuje také boj sv. Michala s drakem. Pracuje pod zřejmým vlivem francouzským, ale německému mistru schází formální uvědomění a přesná pracovní metoda francouzských sochařů. Vztýčil postavu archanděla, přidal mu zbytečný meč a nedovedl úplně vyplnit plochu obdélníka.

Jako relief není práce jednotná: stěna, ve které je postava, je příliš prohloubena – mezi tělem a zbytečně plastickým štítem je nepříjemná pro-
rva, mezi mečem a hlavou jsou náhlé, nevyrovnané rozdíly výškové, draperie šatu je neplasticky volná. Také tělo v pohybu je malátné a nepřesvědčuje, nemá dramatické sečleněnosti reliefu francouzského, a není stylisováno s takovou důsledností. Je v něm mnoho nevyrovnaných dojmů přírodních, mnoho skutečného pozorování – naivně a nepřesně vyjádřených. Proti čistému tvaru francouzského díla mluví zde k nám síla a radost zraku, touha vyjádřit upřímněji děj, přemoci hmotu. Tvůrčí pochod zanechal zde více stop, ve formálně méně dokonalé práci promluvil osobněji a vyjádřeněji umělec.



Relief. Bamberg.

Václav Chaloupecký: Petr Brandl (1668-1735).

Petr Brandl je z nečetných umělců, kterým vlast dala vše, který i jako člověk i jako umělec vyrostl zcela pod českým nebem; ne tak z české krve a z českých tradic uměleckých. Matka Brandlova byla Češka, otec, zdá se, Němec. Brandl narodil se v Praze na Malé Straně, a opodál Nostického paláce v domě malostránského krejčího, kde čepovalo se však i proslulé pivo rakovnické, prožil dětství. V 15 letech sběhl se studií a dal se na malířství. Učil se tomuto „kumštu“ u mistra Christiana Schröttera, jenž, když vzdělal se v malířství v Itálii, stal se dvorním malířem a kustodem císařské obrazárny v Praze. Schrötter neměl ani invence ani vzletu. Mladý Brandl vedle volných kreseb dle přírody, především kopíroval staré mistry – vlašské; prý k nerozeznání od originálů. Doba tato vtiskuje Brandlovi význačný rys: Brandl, ač Itálie nikdy nespátril, stal se žákem italské školy malířské, v císařské galerii pražské, ať Itálie, ať Němci pod jich vlivem tvořícími, nejčteněji zastoupené... Brzy se ukázalo, že učedník vynikl nad mistra, a brzy nastal konflikt mezi oběma, jakož

i malířským cechem pražským, konflikt, který mladého smělého umělce staví na vlastní nohy. Roku 1693 se oženil (byl 25letý) s Helenou, sirotkem po malíři J. B. Klossovi, s níž asi 14 let žil, splodil tři děti, a skoro 30 let se soudil. Jeho bujný, nespoutaný temperament, přízeň štěstí, jež způsobilo, že byl hledaným, učinilo z něj marnotratníka, který nedbaje povinností k své legitimní manželce, žil s maitresou. Helena jej stíhala soudně, žádajíc věrnost i alimentaci. — Brandl slíbil, ale neplnil. Měl sice skvělé příjmy, leč přes to všady, kde pobyl, zanechal dluhy. Tak putoval za svými zakázkami z místa na místo, stále soudně stíhán od konsistoře a své manželky, až jej i jeho milenka opustila a on jako chudák na duchu i těle zlomen dokonal 24. září 1735 v Hoře Kutné svůj rozháraný a pestrý život.

Byl nadaný a sebevědomý umělec, náruživý piják, hráč, veselý marnotratník, jenž rád holdoval Venuši i Bacchu, nevěrný manžel, nešťastný spekulant, dlužník kde komu, dobrý druh, především však celou svou duší malíř.

Doba, v níž Brandl žil, byla neobyčejně příznivá malířství, zvláště oboru, v němž jeho talent se nejvíce uplatnil, malířství církevnímu. Století XVI., charakterisované u nás reformací, jmenovitě luteranismem a bratrstvím, tento obor umění zanedbává, ba staví se vůči němu nepřátelsky. Snaha po zvnitřnění náboženského života vede k odstranění všeho, co by od vlastního nitra odvracelo, rozptylovalo, především k odstraňování „model“, to jest obrazů svatých z kostelů. A co nezničila reformace, zničila náboženská válka. Za to směr reformaci protivný, katolická restaurace, chápe se umění v kostele, jako mocného prostředku, jímž by v nitru křesťana vyvolala náladu víry, náladu vlastní bezmocnosti a odevzdání se církvi. Když pak katolicismus zvítězil, nastává církevnímu umění v Čechách slavná epocha. Není takřka kostela v Čechách, do nějž by mocně nezasáhla ruka vítězné církve a barokního umění. Jednak proto, že většina kostelů opravy a úpravy potřebovala, jednak, že těmto stánkům Páně měl býti vtisknut nový ráz, který by vyhladil vzpomínky na staré tradice, na kacířské Čechy a jich národní náboženství. Umění mělo oslavovati zázračné vítězství Říma nad husitskými Čechami, kde sám Bůh rozhodl. Vyhnaní svatí v triumfu vraceli se do Čech. O finanční prostředky nebyla nouze, zvláště když česká aristokracie v tom vidí a tím koná svou patriotickou povinnost, že českému lidu staví nové kostely a zvelebují staré. A složkou této doby a těchto tendencí je umění Brandlovo. Jeho svatým je cizí sladká něha, vyprávějící o neskonale lásce a milosrdenství božím; jeho ramenatí a brunátní starci, na jichž tváři svatozář, jen stěží zakrývá stopy požitého vína, vypráví spíše o Bohu Otci a jeho neúprosné spravedlnosti, o všemohoucnosti boží a její pozemského ústavu svaté církve římské, než o Beránkovi, jenž přišel, aby snímal hříchy světa. A v těchto hranatých, smělych postavách mužů, ať jsou to již portraity, ať proroci a mučedníci, je umění Brandlovo nejšťastnější. Ženy maloval málo a méně šťastně. Zub času dnes již mnoho setřel z působnosti Brandlových obrazů. Proto slyšíme raději úsudek současníka (J. Jahna) o jeho umění. „Obrazy Brandlovy“, píše, „a jeho nejskvělejší doby mají mnoho jemnosti při širokém vedení štětce. Jsou tím určitější a výraznější, čím více dospíval stářím a obratností. Nakládá, nespoře barvou, tintu na tintu, čímž se stávají malby jeho trvalými. Zvlnění vlasů i jednotlivé jich proudy vyznačoval v tlustě nanesené barvě smělymi vrypy držadlem štětce způsobenými, až na samou podlohu sahajícími. Neužíval lazur, leč zcela výjimečně při portrétech na oblecích. Přes to vše má způsob, jak barvy nanáší, mnoho svěžího a skvělého. Jeho kolorit je teplý a to nejen v obrazech biblických, nýbrž i v podobiznách, mezi nimiž jsou takové, které možno Kupeckému a Largillièreovi po bok postaviti.“ — „Jedno však se mu vyčítá, že jeho malby v některých částech zčernaly

a zašly. Však nejde tak z jeho způsobu malby, ze tvrdé neb temné manýry, nýbrž — — že Brandl nepřihlížel časem na přípravu a volbu barev dosti pozorně a že užíval zelené hlíny a asfaltu při svém tvoření, ač znal jich škodlivé účinky.“ — Připomínám, že existují od Brandla čtyři obrazy prstem malované, což pastosnímu způsobu jeho tvorby dosti odpovídá.

Petr Brandl vyrostl a žil v tradicích italské školy malířské, vlašských tenebristů, ač jistě umění velikého Holanďana, Rembranta, a zejména umění Rubensovo na něho nezůstalo bez vlivu; dlužno však mu přiznati i jeho vlastní sílu, jeho domácí svéráznost. V dějinách vývoje českého umění stojí chronologicky mezi Škrétou a Rainerem. Vývojově nespočívá příliš ani s jedním ani s druhým. Brandl byl ceněn od současníků a právě uspořádaná výstava ukazuje, že umělecká hodnota jeho časem nezašla. Obrazy jeho rozptýleny jsou po kostelích v Praze a v Čechách, a po několika aristokratických galeriích. Brandl patří k virtuosům baroka, jemuž dokonalá a jistá forma malířská, výraznost, barevnost a soustředěnost zobrazených dějů, dramatická mohutnost, jež nebojí se užívatí silných efektů, („malíř smrti“) jsou charakterickými vlastnostmi. Především ale je malířem technicky vysoce vyškoleným, mistrem v komposici a duchem plně synem své doby.



Jos. Schaffer.

Landfrasův dům v Jindř. Hradci.

Emil Filla: Brandlova výstava v Rudolfině.

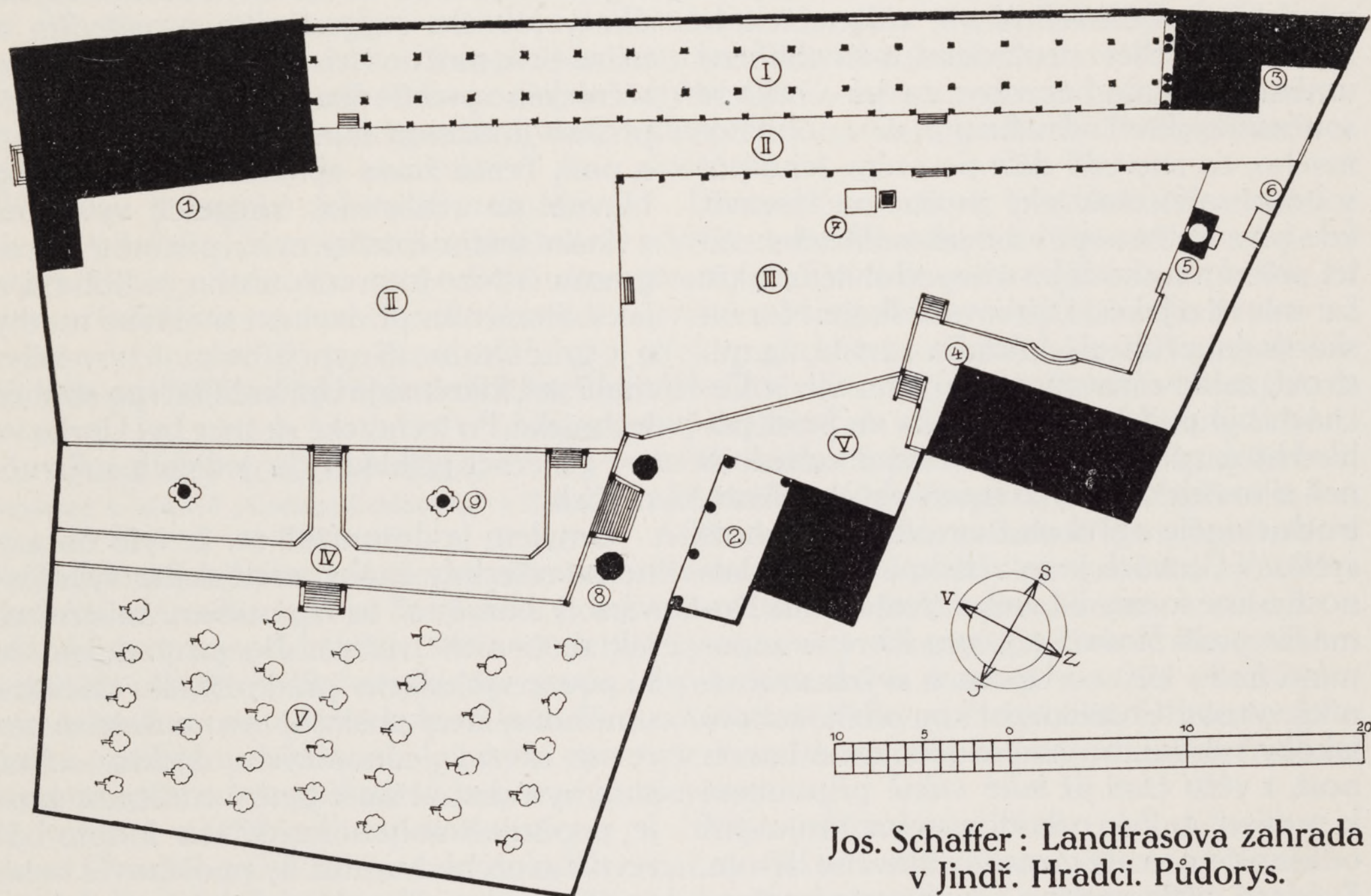
Kdo usuzoval na celého Brandla pouze ze známého obrazu z Rudolfské galerie „Siméon s Ježíškem“ s nadějí, že v jeho souborné výstavě najde podobných a lepších obrazů více, tomu přineslo již pouhé chvatné prohlédnutí zklamání a trapný smutek. Brandl proti Škrétovi jeví sice určité plus zvláště v čistotě prostředků a jednotnosti výrazu, bylo by však omylem tuto jeho tvářnost připisovat pouze jeho osobě a jeho talentu, neboť je nutno uvážit, že mezi oběma malíři je dostatečná difference časová, a že v jeho době způsob, jakým vytváří, byl již tak všeobecný na všech stranách a dokonce přežil, že Brandl pouze lehce vytěžoval ze stávajících vymožeností a nových problémů nepřidal. Jeví-li se Škréta nejasným a nestálým rozporem barvy s valeurem, lze stanovit při Brandlovi již naprostý sklon k valeuru a světlu. V té době valeurový princip zatlačil ostatní složky do pozadí a v Itálii, obzvláště však v Holandsku, poznána nejen jeho samostatnost a možnost v plastické a prostorové výrazovosti, ale i jeho mocnost a působnost abstrakční. Zkoumáme-li podrobněji Brandlovu tvorbu vzhledem k tomuto výtvarnému elementu, tak pružnému, realistickému názoru doby tolik odpovídajícímu a nevyžadujícímu tolik formových násilností a potíží jako vyžaduje barva neb linie, zkoumáme-li důkladně, jak Brandl využívá schopnost tohoto prvku a jakým způsobem s ním zachází, přijdeme k poznání, žež nutně rozloučí představu Brandla s představou ryzího umělce; jeho tvorba zjeví se opět jako nemohoucný rozpor různých složek a celé jeho dílo dostane přídech šablonovité a manýristické zběžnosti a povrchnosti, vlastnosti tak osudné většině výtvarníků doby barokní.

Pro lepší porozumění bylo by třeba probrati kresby a náčrty současníků Brandlových; i užasli bychom nad zdánlivou dokonalostí a jistotou, s níž zaznamenávali obrysy tvarů a přesnost proporcionálních bodů. V té době znalost lidského těla, pohybu a perspektivních zkratk jest všeobecná, a to tím, že jsou již dány a předepsány jako pevné ustálené veličiny, neboť místo intuitivního chápání forem nastupuje učení se nazpaměť předepsaným tvarům a tvůrčí síla je zaměňována s formovovou mnemotechnikou. Jednotlivé tvary jsou stálým opakováním týchž pravidel, jsou jednoduché, ne však z nutnosti abstrakčního chtění, nýbrž vyplývají z pohodlné snadnosti. V těchto návrzích a skizzách uplatňuje se především tuhá, hmatatelná forma a pevná obrysová kostra. Brandl rovněž jako většina malířů jeho doby, ač prvním zdáním chce působit jedině valeurem, nevychází z tohoto prvku, nýbrž prvopočátečním podkladem všeho jest mu nehybná liniová kostra a teprve dodatečně kupí někde stín, někde rozsvětluje, v podstatě však valeurem nevytváří a na konec zatopuje celý obraz neproniknutelným temným lakem. Světlo není uspořádáno v ohniska vzájemně svázaná, nýbrž lpí nehybně na povrchu a nemá jinak žádného účele koncentračního.

Kdyby Brandl vytvářel jedině valeurem, nutně by musel odložit a roztavit tvrdost a hranatost obrysů, forma proměnila by se mu v množství prozářených světlých a temnějších skvrn, vibrujících v ohniskách zvýšeným jasnem a rytmem a zmírājících opět v okolní klidné temnotě. Spojení liniových obrysů s dodatečným zahalováním v celkový temný tón, tak jak to Brandl činí, neslouží žádnému prvku; jest nešťastné a nutně vede k manýře. Tak zvláště trpí linie; obrysy balvanovitých hmot nemohou se uplatnit v kontrastu vůči sobě. Jedině snad v „Klanění tří králů“, kde valeur je spojen s určitými objekty aneb s určitými souhrnnými skupinami forem, kde rovněž proti šerosvitu nastupuje více barva a plošné zacházení, tolik upomínající na Veronesa, dociluje Brandl účinnějšího a živějšího

výrazu. V „Simeonovi s Ježíškem“ a v portrétu č. 9 dociluje Brandl poměrně nejdokonalšího stupně, a to nejen proto, že pomíjí liniových složek, aby mohl volněji a plněji uplatnit kvality valeurové, nýbrž kromě toho uspořádána jest spousta vibrujících světelných bodů a skvrn s tmavšími jediné dle nutnosti a přirozenosti svého principu bez otrockého držení se daných objektů; přes to však všechny složky, každá skvrna a plocha odpovídá dokonale objektivní představě zobrazeného. Tímto stmelením a jediné těmito dvěma obrazy povznesl se Brandl nad soudobé řemeslné malíře, jimiž tehdejší doba se hemžila. Jinak však, kde ocitl se v rozporu dvou neb více výtvarných složek, kde jedna složka otupovala složku druhou, nedociloval ani bohatosti ani prudké výrazové vzrušenosti vlastní i prostředním barokním italským mistrům. Charakter baroku naprosto nabýval u něho ráz těžkosti a malátnosti.

K r o n i k a a p o z n á m k y



Jos. Schaffer : Landfrasova zahrada
v Jindř. Hradci. Půdorys.

I. První terrassa (s kuželnou a cestou fuchsíí). II. Druhá terrassa (s cestou k zadnímu vchodu). III. Třetí terrassa. IV. Čtvrtá terrassa (giardinetto). V. Pátá terrassa (štěpnice). Jednotlivé objekty: 1. Villa. 2. Pavillon. 3. Gotický altán. 4. Skleník. 5. Zřícenina. 6. Poustevna. 7. Studna. 8. Ptáci klece. 9. Sochy.

Poznámka.

Přinášíme doplnkem k článku Zd. Wirtha, Zahrada Landfrasova v Jindřichově Hradci, v 1. sešitě otištěnému, ještě 2 pohledy a půdorys zahrady a dům Landfrasův, a prosíme, aby si čtenář laskavě opravil v článku na stránce 13., v řádce 12. zdola omyl: úkol světloňošů neměly sochy v giardinettu, ale putti po stranách schodiště k pavillonu (řádka 3. zdola).

Jóža Úprka.

V těchto dnech slaví moravský malíř Jóža Úprka své padesáté narozeniny. Není pochybnosti, že mu přísluší zcela význačné místo mezi jeho současníky a v celém českém malířství novější éry. Jeho dílo leží dnes před námi již uzrálé a definitivní; vidíme, že toto z počátku velice neoficiální a neoblíbené umění nezůstalo bez vlivu na jeho některé současníky, kteří od něho přejali mnoho hotového, co rozvedli dále po svém. Jeho působnost sahá však také značně na Moravu, kde přes to, že nepůsobil jako oficiální učitel, našel mnoho žáků a napodobitelů, takže lze mluvit o jakési Úprkovské škole. Moravská škola, příliš eklektická a závislá na mistrovi, zajde zároveň s ním; jeho vliv v Čechách byl podstatnější, ačkoliv na první pohled by se zdálo, že zde bylo méně odvislosti než u oněch drobných moravských talentů, trochu uměle a překotně vyvolaných na boží světlo. V Čechách je to větší míra samostatnosti a jiné formy lidového života, třeba Domažlic proti Slovači a j., pro které se zapomíná na to vše, co Úprka u svých současníků vyvolal. Charakteristikou celého tohoto jakoby národního směru je značná barevnost, z větší části již také valně připoutaná k motivu, t. j. k národopisným krojovým odlišnostem a svéráznosti lidového života. Zvědavá, příliš snadno a nedůvodně usuzující cizina má pro toto umění mnoho zájmu a domnívá se zde viděti nejčistší a nejryzejší malířské projevy našeho národního českého

umění. A tak, částečně přispěním mnohých domácích hlasů a z velké části pak přispěním ciziny, kterou tak snadno zavádí zevní zajímavost folkloru, stalo se pro nás toto umění a pak i Úprkova životní práce sama tak význačným a směrodatným zjevem, že je dnes správně uvážiti a přehlédnouti ji a opravit mnohé omyly, které k ní během času byly připoutány.

Úprka bývá nazýván někdy mistrem barvy. Ovšem, široký rozsah jeho palety a její pestrost jsou podmíněny dvojím: jeho impressionistickým názorem a pak volbou motivu, t. j. pestrým krojem a speciální barvitostí Slovácka. Co do impressionistického vyznání vidíme, že Úprka podporuje obsah svých obrazů co do účinku atmosférickými úkazy jakožto suggestivním prostředím a užívá jich, možno říci, jako sentimentálního scénického prostředku, kde na příklad k stáří přísluší podzimní slunce, mlhy, padající listí a pod. Tento zevní symbolismus, založený hlavně na realistické suggestci, vyvozené z vlastní sentimentality, nebyl původně v programu čistého impressionismu; je líbivým a jaksi literárním přídatkem malířské machy a je spíše vlastností nynějšího mnichovského malířství, kterému je Úprka bližší i po stránce technické. Po technické stránce byl Úprka ve své generaci příkladný a jeden z nejzručnějších.

Omylem je domnívati se, že tyto obrazy nesou všechny znaky malířského vyjadřování v barvě, a to způsobem mistrným, jak se o nich tvrdívá. Barevný dojem je tu pouze výsledkem předmětného nazírání umělcova, který poslušně zaznamenává barevné skvrny jednotlivých objektů, sukni, stuh, vyšívání, veškeré pestré zvláštnosti kroje, popisuje šmahem každý tón tohoto barevného orchestru, aniž by nadřazoval nebo podřazoval, pojil a skládal, takže obdržíme jen součet jednotlivých tónů, nikoliv však hudební dílo. Tak barva není dramatickým činitelem v obraze a není jí udělena žádná

výrazová funkce; zůstává syrová, připoutaná k látce, červená nebo zelená k hedvábné stuze, růžová k sukni atd. Jejím úkolem je pouze charakterisovat lokální barvy předmětů a z tohoto zajetí se nikdy nevysvobodí k vyššímu dění. Toto základní nepochopení tvárných schopností barvy je ještě zřejmější a základnější u těch, kdož nekriticky v obou zemích koruny svatováclavské od Úprky přejímali, nechápající dosti jasně ani jeho vlastní barevné nazírání.

Úprka žije mezi svým lidem jako dělník země, sedlák a rovný mezi rovnými, aby snad se mu lépe přiblížil. Jakoby se uchýlil stranou od shonu všeho současného vývoje, aby se cele věnoval službě své země, národně dosud tak čisté. Bylo nutno podržiti malířské dílo tomuto jakoby vlasteneckému úkolu? Jeho umění, jež prvotně frappovalo, jež v mnohých výstavách naráželo na odpor a ve kterém bylo mnoho schopného života, jaksi zkyslo a vyústilo do malířského pohodlí pouze technické zručnosti a opakování; při pouhém barevném konstatování lidových faktů a ničem více než povrchovému popise přihlížejícím pouze jen k barevné pokožce věcí a jejich pestrosti ve světě, zůstává toto umění téměř problematickým.

J. Čapek.

Anglický rodinný dům.

(Poznámky k výstavě „Cottage-Exhibition“ v Gidea-Parku v Londýně r. 1911.)

Anglický rodinný dům má všechny příznivé podmínky zdárného vývoje. Politické a hospodářské poměry posledních 300–400 let dopomohly Anglii k blahobytu, který výrazně uplatnil se v anglické bytové kultuře. Hmotné poměry, provázené anglickým rodinným smyslem a anglickou láskou k přírodě, vedly k stavbě rodinných domů na venkově. Tradice jejich sahá až do doby alžbětinské. Ani Anglie nezůstala ovšem ve svém vývoji ušetřena pseudoklassicismu. Odboj proti italskému letohradu pozorujeme v Anglii již od let šedesátých minulého sto-



Z výstavy „Cottage-Exhibition“ v Gidea-Parku.

letí. Proti ville, útvaru palácovému, postaven nový ideál „cottage“, odvozený ze selského domu. Významný mezník v tomto vývoji jest zjev Morrisův a jeho družiny. Očistný, mravní vliv této generace dovršen byl kladnými uměleckými pracemi architektů, počínaje Voyseyem až po Baille Scotta a Macintoshes.

Přirozené vývojové předpoklady anglického rodinného domu daly vzniknouti útvaru, jenž je dokonalým výrazem potřeb, zvyků a tužeb svého majitele. Vnějšek i vnitřek anglického rodinného domu jest výsledek silné vůle celých generací, vědomých svých cílů. Tak vznikly v Anglii formy skutečně kulturní, přesně vyjadřující společenské potřeby účelně organisované. Styl rodinného domu mohl vzniknouti jen v prostředí života vázaného plnou konvencí a nezměnného individuálními pošetilostmi a nelogickými závěry. Organisující tvůrčí síla mnohých generací a konvence vížící všechny subjektivní touhy po originalitě vyhranila ze všech možností několik platných základních forem.

Přítomný útvar anglického rodinného domu vyvíjel se z naturalisovaného archaismu doby Morrisovy. Snaha po čestnosti a pravdivosti forem vtiskla svůj ráz nové architektuře. Vznikaly architektury, jež názorně ilustrovaly specifické statické poměry materiálu



Z výstavy „Cottage-Exhibition“ v Gidea-Parku.

a funkce stavebních údů. Všude jevila se snaha odhaliti konstrukci a vyznačiti nosné a podporující vlastnosti hmoty. (Anglie v celku utkvěla na této snaze, a zde jest třeba hledati příčiny, proč nepostoupilo se od moderního řešení profanních staveb výše.) Skupina architektů od Voyséye až k Baille Scottovi navazovala na formy selského domu, zúšlechťovala je a zjemňovala, ale zachovávala jeho primitivní znaky. Podstatný umělecký pokrok této periody v poměru k Morrisovi jevil se v tom, že od vyřešení detailů přistoupilo se k stylovému vyřešení celku, celé budovy a jednotlivých prostor. Vrcholu moderní architektury anglické dosáhl Skot Mackintosh, jenž znamená její tektonickou obrodu. Tento neváže se na přejaté útvary selského domu, nýbrž z touhy po monumentalitě vzdává se všeho, co překází zhmotnění ryzí architektonickou abstrakci. Mackintosh raffinovaně zjednodušuje a oproštuje architektonické formy, významné zdůrazňuje, pracuje plochami pokud možno nedělenými atd., zkrátka užívá všech prostředků, aby vystupňoval architektonický dojem.

Přítomná výstava v Gidea Parku neuspokojuje plně svým obsahem. Těchto 150 nových domů neproказuje stupeň vývoje, který bychom očekávali od anglického hnutí, jež tak mnohoslibně bylo zahájeno. Na většině domů zjišťujeme ovšem užitkové ctnosti an-

glické rodinné architektury, jež staly se běžným majetkem projektantů a nesvědčí o jejich zvláštní zásluze.

Vytкну jen hlavní znaky. Celek domu rozvinuje se do šíře, nikoli do hloubky a výšky. Vyloučením sklepů rozmnožuje se půdorys přízemí a nové objekty, též nedemokratičnost Angličana, vykazující služebnictvo z rámce rodiny, rozšiřuje počet místností a konečně i požadavek krajního pohodlí a zřetelů zdravotnických dává vznik novým bytovým útvarům. Druhým podstatným znakem anglického domu jest střecha. Severské podnebí britských ostrovů podmínilo útvar s třechy sedlové široce rozložené a mohutně vyvinuté, jež dokonale vyjadřuje motiv ochrany proti rozmarům klimatu a severní nepohody. Značný obsah střechy intensivně využije se k účelům obytným (k ložnicím). Celek svědčí o krajním, někdy až nepříjemném využití domovní prostory na základě úžasné volného stavebního řádu.

Vedle střechy jest arkýř mocným architektonickým činitelem anglického rodinného domu. Arkýř, nejdůležitější nordický stavební motiv, zdědil anglický rodinný dům z gotiky a znovu jej umělecky zpracovával od dob alžbětinských. Arkýř krásně podává základní severskou snahu stavěti z vnitřku na venek v kontrastu k stavbě italské, renaissanční, uplatňující zřetele reprezentační, architektonicky vystižené v otevřených útvarech sally terainy, loggie a balkonu. Dojem útulnosti a jakési počestnosti, jež vyvolává široce vyložený a zcela zasklený arkýř, rázem by zničil symetrii a triumfující lesk renaissančního průčelí. Sledujeme-li pozorně anglický rodinný dům, snadno můžeme krok za krokem zjistiti, jak hluboce tkví svými kořeny v stavební kultuře severní, gotické, zůstává věren její snaze po konstruktivnosti a intimnosti, a jak cizí je dionysenskému a honosnému ideálu kultury jižní, renaissanční.

Po stránce architektonické výstava neuspokojuje; až na několik prací, z nichž uvádím

jen dva domy Baille-Scottovy, tone výstava v prostřednosti a dokonce prohřešuje se často podstatně na charakteru dochovaném uměleckou tradicí: místy kopírují se německé modní vzory k vlastní škodě domácí tvorby. Nejen na stavebních architekturách, nýbrž i na interieurech zjišťujeme nebezpečí plynoucí z cizorodých motivů, jimiž překáží se pokroku vlastní práce. Zdá se, že na Anglii mstí se kletba separatismu, kterým uzavřela se umění skotskému, zvláště Mackintoshovu umění vzácnému, ryzímu, původnímu a neodpozorovanému cizím stereotypním předlohám.

Vilém Dvořák.

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.

(Dokončení.)

Prolog naznačuje oblast, již má ovládnouti celé dílo. Je jeho náповědí a branou, dodávající všemu dalšímu nutné perspektivní hloubky. Zcela tiše, jakoby těžce se dobývaly k prahu fantasmie, ozývají se v něm hlasy přírody, měkce smyslné tóny Panovy flétny, a v závěru, zastřeny mlhou drobných figurací, zjevují se motivy, jež budou hlavními symboly dalších dílů. „Hory“ hned prvními tóny, imitujícími horské halekání, a dalším důsledným zachováváním jasných tonin a vysoké polohy určují radostné zabarvení svých nálad. Hymnická mohutnost, zbojnický vzdor a čistá vřelost připojují své tóny k prvním dojmům, a všechno vyústí v divokou, hajduckou radost, plnou rytmu a ostrých akcentů; pak vracejí se zase počáteční takty, vyznívající stále slaběji, a celý vnitřní vývoj je tak jakoby uzavřen do rámce své scenerie. V příkrém kontrastu k prvé kapitole počíná „Moře“ divokým hukotem příboje. Ne bouří; jen veselým hlukem vln, jež příliv rozráží o skály. V celém Panově božství není místa pro ničivou moc přírody, pro její nepřátelství v boji s člověkem. Proto také

nelze hledati v „Moři“ místa podobného charakteru, jako interludia z „Bouře“. Slavný zpěv vln, světelná hra slunce v rozstříknuté vodě, a skvělý, v nejintenzivnějších barvách malovaný obraz bujnosti a síly, to je vlastní idea „Moře“. Profitomu „Les“ ztemňuje hned prvními akordy záři posledního dojmu. Do dlouhých závanů dýchajícího větru, do tichého chorálu lesa, do chvějivých zvuků listů ozývají se stále vřeleji vzdálené vzpomínky, nabývají teskně erotického rázu, vrcholí v touze po ženě, a splývají nepozorovatelně s diskretní hudbou stromů. Co v „Lese“ bylo snem, je v „Ženě“ tělem; co tam touhou, zde vášní; obrysy, jež znejasnil soumrak smutku, jsou tu vyznačeny neúprosňnou ostroší. Nelze dobře reprodukovati slovy myšlenkový obsah této vrcholné básně cyklu. Je syntésou nescíslných detailů, vzdálených podnětem více než dva póly; je to věřící a toužebné „amen“ na konci dlouhé modlitby. Nejprv náraz smyslnosti, přerušný sice dvakráte majestátem krásy, ale pak vítězí a rostoucí v orgii pohlaví. Nejruznější odstíny nadšení, od pathosu k tanci splývají v jediném žáru; a když tepot krve v spáncích rozvíří divokou tarantellu, a když její zprvu klidnější intermezza se vystupňují ve strašnou parafrasi úplného šílenství, sřítí se náhle celá Venušina hora, a zatím co v hloubce doznívá vzdálené hromobití vášně, zvedá se nad ním nová, čistá, vykoupená krása mateřství. Klikatou a při tom stále stoupající linií variací rozvíjí se závěrečný chvalozpěv, překonávající nepochopitelně všechny dříve dostoupené vrcholy. Všechna touha i bázeň, mystičnost, láska i víra je v tomto vyznání největší úcty ženě-matce. A jím je také vysloveno poslední slovo evangelia, jež Novák Panem podává. —

Zříkám se úmyslně úlohy, rozebíratí zde Pana též po čistě hudební stránce. Je přirozeno, že tak složitý ideový obsah vyžaduje zvláště komplikované faktury. Při ekonomičnosti Novákovy techniky je dále zřejmo, že

hudební rozbor bude se musiti hlavně zabývatí obměnami pramotivů, a jich významem.

Má-li pak vzniknouti v čtenáři alespoň částečná představa nekonečné pestrosti díla, bylo by nutno provázeti rozbor velikým množstvím notových příkladů, a to je na tomto místě nemožno. Až po prvním provedení budu moci předpokládati širší známost díla ve veřejnosti, vrátím se rád k problému nové techniky, již si Novák „Bouří“ a „Panem“ vytvořil.

V. Štěpán.

Velkoměsto.

(Die Groszstadt.)

V poměrně stručné studii, vydané nakladem fy A. Schroll a spol. ve Vídni, ujímá se též Otto Wagner slova k otázce o výstavbě velkoměsta a hledí účastniti se u věci spíše praktickým příkladem než theoretickými úvahami, předkládaje hned hotový a určitý návrh velkoměsta, jež představuje si v okolí Vídne. Přirozenou pahorkovitou polohu mění v rovinu měřící as 5·1 milionů m.², na níž pak staví město as o 500 pravoúhlých činžovních blocích, o délce front 50 až 100 m., pokrývajících dohromady jednu polovinu celého okrsku. Druhá polovina ponechává se k účelům veřejným. Všecky obytné domy jsou stejně vysoké — as 25 m. do hlavní římsy — všecky mají po sedmi patrech, střechy jsou vesměs ploché, takže vzhled ulic ovládají mohutné horizontály. Každé patro obsahuje dva byty. Řady bloků místo od místa přerývá as 33 stejných téměř náměstí, budovy veřejné a dva, as po 120.000 m.² plochy měřící „vzduchové reservoiry“. K úvaze slovní příkládá Wagner situaci Vídne a okolí s naznačenými příštími okružními třídami jednotlivých pásem, jakož i velmi názorně poučný celkový pohled na město s ptačí perspektivy.

O této studii napsal Cornelius Gurlitt ve vídeňské „N. F. P.“ obsáhlý feuilleton, neobyčejně zajímavý pro zaujaté tam stanovisko, a to úplně proti Wagnerovi.

Především zmiňuje se Gurlitt o autorech Wagnerovi smýšlením blízkých a uvádí, že již r. 1896 byl opačných názorů nežli Wagner, jehož zásady doufá vymeziti přesně citováním výroku anglického architekta Lethabyho: „Umění jest, učiniti krásným to, co učiněno býti musí.“ Na to dotknuv se snah moderních německých myslitelů v oboru výstavby měst, nesoucích se za ideálem umění domácího a za organickým včleněním prvků obraz města vytvářejících, a ujav se všech drobných dekorativních motivů architektonických k oživení a zkrášlení města tolik přispívajících, vytýká Wagnerovi jeho téměř pohrdavé stanovisko k těmto a konstatuje, že ony prvky zdají se býti Wagnerovi pouhými frásemi, nikoliv však uměním skutečným. Snaží se dovoditi, že opomíjením z těchto všech drobností plynoucích, jaksi čistě lidské noty vzniká architektura uniformního vzhledu, že Wagner v této uniformitě přímo si libuje a v ni věří, a že jeho snaha vrcholí na konec jen v studené monumentálnosti, které si cení ze všeho nejvíce a které obětuje vše.

Gurlitt pochybuje též o správnosti Wagnerových finančních předpokladů a z nich plynoucí rozvahy výnosu vloženého kapitálu do podniku tak velikého jako je výstavba města dle ideálního Wagnerova návrhu, jenž dochází dokonce k zisku 50.000 K, který míní docíliti stoupnutím cen dříve polních pozemků rozparcelovaných nyní na místa stavební. Naopak obává se Gurlitt, že vyvlastnění pozemků kvetoucího kraje, kde Wagner město projektuje, pohltílo by takové obnosy, že bylo by k němu zapotřebí finanční pomoci z veřejných prostředků, jak se skutečně též stalo při založení t. zv. „Hängeviertel“ v Hamburku, kdež při velmi obezřetném vedení finančním přece jen připlácelo město na každého z 12.000 obyvatelů průměrně as 1350 marek. Dle toho dvakrátstotisícové město Wagnerovo vyžadovalo by as 270 milionů marek doplatkového kapitálu.

Při veškeré úctě k Wagnerovi nemůže se Gurlitt zbaviti dojmu jistého nebezpečí, které vidí skrývati se v názorech Wagnerových, jež tvoří školu čelící přímo proti těm, jimž jde o skutečné zlepšení nynějších nedosta- tečných poměrů bytových, jakož i o reformu prodeje pozemků, a poukazuje na možnost postupovati k těmto cílům také ještě jiným způsobem, než cestou Wagnerova velko- městského ideálu.

Gurlitta překvapuje, že Wagner nemá dosti síly k vůli po reformě nynějšího bydlení v činžácích, diví se nedůvěře Wagnerově v možnost obratu k lepšímu a pokládá za omyl mínění, že měšťáku, vždy toužícímu po venkovském vzduchu, naprosto nelze po- moci z kasárnických bloků činžovních. Kon- statuje stále vzrůstající „útěk z města“ i u tříd méně zámožných, které opatřují si zdravější byty pomocí spolků a za podpory státu dle podnětů a vzorů anglických, poukazuje k ci- telnému poklesnutí přírůstku obyvatelstva v městech německých, kde zavedením laci- ných dopravních prostředků umožněno mě- šťáku bydleti za obvodem města, a prohla- šuje, že vývoj měst stojí dnes ve znamení obratu. Kdežto vynálezy století XIX. opatřily nám prostředky schopné svážeti nás do jed- noho ústředí, centralisovati, umožňují nám naproti tomu vynálezystoletí nynějšího, mezi něž čítá i telefon, zůstávati již více méně mimo střed města, tedy možnost decentralisovati se. Wagner, zdá se Gurlittovi, nedoceňuje dosti tyto nové prostředky měrou náležitou a chybně pokládá za demokratické vtěsnati tisíce a tisíce do bytového schématu, jehož pak hlavním účelem vlastně jest: působiti monumentálně.

V druhé části feuilletonu bije se ještě prud- čěji na zjevný nedemokratismus Wagnerův a staví se proti němu snahy jiných moder- ních odborníků o výstavbě měst, kteří hlavní váhu kladou na sociální a v pravdě lidové řešení otázky bytové, usilující o to, aby každý jednotlivec mohl míti byt příjemný i zdravý,

o ceně jemu přístupné, byť i při skrovných poměrech majetkových a to třeba i za cenu monumentality!

Různost názorů roste každou další větou, až pisatel feuilletonu dospívá k prohlášení, že jest hotov raději obětovati všecku monu- mentalitu i krásu ulic a spokojiti se pouze dobře řešeným vnitřkem domů, zabíhaje na konec téměř již v extrém, že dovedl by se spřáteliti i se způsobem, jímž stavěna jsou města orientální neb stará francouzská neb belgická, kde na zevní vypravení domů do ulice neběře se téměř naprosto žádného zřetele, za to však věnuje se vše na krásné a pohodlné zařízení vnitřku.

Gurlitt hrozí se matematické přesnosti, s jakou hodlá Wagner opakovati vždy tatáž průčelí jednotlivých domů, vždy tytéž fronty bloků, vždy tytéž průhledy a pohledy kon- cové, vždy táž náměstí, a vystihuje správ- ně, že by takto jedním rázem byla vzata všecka možnost další samostatné a osobité tvorby architektonické v celém okrsku Wag- nerem definitivně navrženém; neboť právě nutnou jednotností toliko dosáhlo by se oné kýžené monumentality města, kde by každý poznal svou ulici, dům, patro a byt toliko podle čísla jako ve velikém hotelu, a táže se, zda stojí toto strašné moře nudy skutečně za cenu takto docíleného jedno- litého účinu uměleckého. Má za to, že by se ani umění mnoho neposloužilo, neboť způsob onen nejen že neodpovídá vůbec přirozenému povlovnému vzrůstu města z malého jádra do větších rozměrů, ale i že by hrozným dojmem jistě působilo zapo- čaté město sedmipatrových domů v jinak ještě prázdné krajině, zcela to ploché pláni, nehledě ani k tomu, co by se počalo s ne- dokončeným ještě městem, kdyby během doby se poměry zatím změnily.

Vytýká Wagnerovi despotismus zjevný z každé linie jeho návrhu a poukazuje na obrovský Burnhamův půdorys města Chi- caga, který by se na tento způsob stal po-

jednou pravým uměleckým divem, který však zbudován je spíše dle měřítka obchodního výnosu než měřítka lidské osobnosti a který jest možno uskutečnití toliko prostřednictvím velkokapitálu, jenž pak vžene massy méně majetné do svých činžovních kasáren a diktuje výši nájemného dle své libovůle, čímž celé město stává se obchodním podnikem velkého rozsahu, znamenajícím vlastně profilidové, soustavné podmanění mass moci peněžní; zde dotýká se Gurlitt přenesení otázky výstavby města z pole čistě uměleckého též na čistě národohospodářskou stránku problému.

Na konec uvádí důležitý fakt právě z Chicaga o půdorysu šachovnicovém, tedy dle Wagnera asi ideálním, že město hodlá v nejbližší době pomocí obrovských nákladů půdorysnou kresbu čtvercovou zničití založením diagonálních tříd, které nutně potřebuje k rychlejšímu a praktičtějšímu pohybu komunikace. Tím také podepírá Gurlitt své tvrzení, že čistě toliko geometricky řešený půdorys města může býti modernímu městu více ku škodě než k užitku a že velmi složitý úkol výstavby města není možno na jeden ráz rozřešiti lesklou maskou monumentalitě skrývající však uvnitř všecku bídu stávajících poměrů v bydlení městském.

Jos. Chochol.

Rita Sacchettová.

Báseň v tanci. Hotel Central, 18. října 1911.

V hnutí za obrození tance Rita Sacchettová má již pevné místo a nezdá se, že přinese ještě nové prvky do svého tanečního umění, které by pak podstatně změnily její ustálený obraz. Možno tedy o ní pronést úsudek dost bezpečný, který sotva bude vyvrácen dalším jejím vývojem. Báseň v tanci, jak Sacchettová sama příznačně nazývá své umění, je především znakem doby, která hledá nové formy výrazové pro nové cílení, protože nemá spolehlivou základnu jednotící kultury, z níž by přirozeně a jistě plynuly všechny její projevy. Moderní tanec, pokud chce být uměleckým dílem, hledá dosud cesty, po kterých se má brát. Sacchettino umění přišlo z Mnichova, města divadelních snah a malířských škol zcela určitého rázu, a Mnichov přivedl ji asi k tomu, že užila tak význačnou měrou

jistých prostředkův a přiřkla jim tak podstatný úkol. Je-li tanec — nejprostěji řečeno — rytmický pohyb, pak zatěžuje Sacchettová tento základní předpoklad přídávky, které stávají se u ní samy sobě účelem. Kostým nepůsobí u ní pouhou suggestí, nýbrž má vlastní cenu; mimika není jen nezbytným doplňkem vnitřního rytmu celého těla, i ta je samostatně zdůrazňována; postoj je tvořen úmyslně a tanec umístěn mezi kulisy a scénu (v Praze tento prvek byl značně omezen asi z technických důvodů, ale patří k jejímu umění). Tím vším dociluje Sacchettová velké divadelnosti, a protože chce zobrazovat hudbu, přibližuje se pantomimě, ale vzdaluje se skutečnému tanci, ne podobna v tom svým mnichovským vzorům malířským, které také kladly tak velkou váhu na prostředky nikoli čistě malířské. A tak ve vzpomínku na taneční umění R. Sacchettové bude se vtírat dotěrně představa jeviště, divadelní výpravy a koncertu a plynulost pohybu rozpadne se vám na jednotlivé, třeba i půvabné prvky, jimž schází však jednotu.

Tanec byl kdysi životní hodnotou a stvořil tak projev i vysoké symbolické ceny, protože byl nesen živoucím cílením všeobecná a soudržností celé společnosti. Byly tance války, tance smrti, tance hvězd, jež konali v Egyptě kněží kol chrámů, tanec lásky — co zbylo z toho všeho? Na velkých jevištích ballet a na bálech společenské tance. Jako jediné zbytky, které jsou dosud skutečným projevem života, jsou národní, lidové tance, ale i jejich tvůrčí síla se ztrácí. Těchto tanců přidržuje se řada tanečnic, které vystupují se svým uměním na varietních scénách, a není pochyby, že podávají opravdové umění, osvojí-li si přesná pravidla, jak je ustálila dlouhá tradice, třeba že netvoří v podstatě nic nového; ale fantasie na národní tance vypadne v nejlepším případě jako národní výšivka na pompadúrce, a každý, kdo viděl prostě tanečnice španělských předměstí, dá jim rád přednost před trochu okázalým uměním španělských tanců Rity Sacchettové.

Věříme, že z bídy dneška jako v každém umění a ve všem tak i v tanci vysvobodí jen tvůrčí osobnost, která dá starým formám nový život, nebo si sama najde pro nový obsah zcela novou formu. Viděli jsme toho již ojedinělé, ale slavné příklady. Tato nová osobnost sotva bude vystupovat ve všech možných slozích, protože bude sama o sobě dost veliká, a bude-li opravdu tvůrčí, sotva bude vzpomínat na minulost, zobrazovat všeliké děje a pamatovat na něco jiného než sebe; nebude se zdobit umělým kvítím a stavět do kostýmových postojů, neboť bude zahalena jen přirozeným kouzlem svého půvabu, a prostředkův, jichž užije, nedá více místa, než jim patří, takže budeme moci myslit jen na její umění. A toto umění bude především rytmickým pohybem, stupňovaným a ukázněným souladem vnitřního vzrušení a jen tím docílí nejvyšších účinkův uměleckých: realitu změni v illusi, tělesné povznese v nemohotné.

Sacchettová zůstane však jen přechodním zjevem a pokusem v boji o moderní tanec jako umělecké dílo.
J. Borovička.

Jaroslav Hilbert: Patrie.

Mnozí z nás se ani nepamatují na jevištní dojem dramát Hilbertových. Známe je pouze z textů. V nich jsme našli vzrušené postavy vzrušeně jednající a hovořící. Rozruch a nervosita jest charakteristická pro všechny. Jest jich vždy přísně určený počet, vymezený nutností dějovou. Osoby jsou ostře vykresleny, děje zhuštěny a zjednodušeny. Tím pak, že vzrušenost osob i jednání jejich stoupá a roste až do možného maxima, dociluje autor na scéně síly a napětí, které má tvářnost dramatického dění.

Avšak těmto pracem přece se neodvažujeme dáti jméno drama. Zvykli jsme si šetřiti tímto názvem pro scenická díla útvarem neosobní, obsahem všelidská. Hilbertova však jsou polemická a příležitostná. Ale ať se již stavíme proti nim z jakéhokoliv principu, jednu velmi cennou vlastnost jsme jim přiznávali: Vážnost práce. Nalezli jsme vřelé porozumění pro suchou přísnost a methodické úsilí jejich autora, který nikdy nevybočil z mezí umělecké disciplíny. Tak byl Hilbert pro nás skoro legendárním příkladem uměleckého pracovníka.

Leč Patrie nenese stop této vážné a bezohledné práce jako díla dřívější. Autor si ji usnadňuje jak jen lze. Propracuje sice důkladně detaily, což jest snadné, ale zanedbává úplně skladbu celku, což bylo jeho prvou povinností. Hra jest vypracována pouze z polovice, a to z polovice lehčí. Vlastní děj, jádro hry, odehrává se totiž mimo scenu. Tam bojují proti sobě dvě strany, tam vyrůstá hrdina hry Adamský, který má tak silný vliv na všechny osudy projevené jevištně. O tom nám scéna nepraví nic; rozumějme: O tom nám scéna pouze vypravuje. A tak na jevišti má hra jen polovici osob. Proto nemá konfliktu. Proto také vidíme pouze epizody. A ani tyto, které se takto staly účelem a markírují vlastní hru, nelpí na sobě, nestupňují se, jsou nevybrané, někdy zbytečné. Jejich dikce jest těžká a nehybná, zbytečně pathetická.

Prvky, s kterými jest ve veselohře Patrii pracováno: směšný děj, směšné situace, komické postavy a komické hovory mohou docílití nejvýše jediného účinku: fysiologického smíchu. Ale to jest výsledek, který docílí spousta jiných scenických genrů, k nimž není více zapotřebí než vtipné řemeslné obratnosti. Máme o veselohře mínění vyšší. Veselohra jest jaksi femininem dramatu. Její poesie se pohybuje mezi pouhým úsměvem a kokečností, mezi idyllou a smutkem mezi panenskou neviností a drobnými hříchy, mezi škádlením a blaženou láskou. Směje se při ní více srdce než obličej. A vzbuzuje v nás nálady tepla, uvolnění, čistoty a něhy.

Toho jsme v Patrii nikde nepozorovali. A tam, kde jsme přece znamenali svěžejší okamžiky (sceny milenců

v posledních aktech), potlačila je jejich nezdůvodněnost a episodičnost. Tak celek této veselohry působil na nás smutně, velmi smutně, protože jsme odešli chudší o illusi, kterou jsme si vytvořili o jejím autoru.

Frant. Langer.

Podzimní Salon v Paříži.

Vystaveno je skoro na dva tisíce děl; nezasvěcenému bude těžko vyznati se a nalézti několik těch silnějších a kladných projevů uprostřed této záplavy obrazů, zrozených tak často z epigonského napodobení, bezduché virtuosity, nezodpovědné troufalosti a honbou za novým. Již také proto, že vážné snažení několika jednotlivců, usilujících o nový umělecký výraz, kde vše jest ještě v kvasu, v rozběhu, ve znamení hledání a horečné práce, je tak často diskreditováno chaotickými projevy slabých a nezralých příživníků.

Většinou je pozorovati vlivy předních průbojců francouzských: impressionistů, Cézannea, Ganguina, Van Gogha, Puvis de Chavannea, Denise, Maillola a jiných, z mladších pak Matisse a Friesze. Vedle toho je tu též mnoho účelivých cizinců, na kterých zbyly ještě stopy jejich dřívějších škol a učitelů.

Z francouzských umělců E. Bourdelle vystavuje poprsí básníka C. Guercy, díla sochařů Baudota a Bernarda, jinak velké vyspělosti ducha vykazují ještě jistou odvislost od umění tanager a školy Maillolovy. Z malířů Henri Matisse má tu dvě dekorativní plátna, stojící vysoko nad poblíže visícími poli Bonnardovými, který jest žensky sladký, až nevkusný. Maurice de Vlaminck zaujme krajinami, ve kterých převládá modrá jakožto obvyklý Vlaminckův tvárný prostředek. Nejvýše stojí Friesz s obrazem „Le navire dans la Calanque“ soustředěným a pěkně zaplněným plátnem v barvách hlavně modré, růžové a kalně fialové, které vyznívají v dokonale klidný a jasný účín pobřežní idylly. Ve stopách Derainových, Picassových (kteří tenkrát nevystavují) a částečně i Frieszových jde šedý Le Fauconier a J. H. Marchaud, vedle nich dosti šťastně i Kars, pražský Němec. Mnoho náběhů více méně šťastných, nesených v úsilí po jednotě, stylu a synthetickém duchu vyznačují jména: P. Briandea, Ch. Camoin, R. F.-N. de la Fresnaye, Ch. Guérin, A. le Beau, J. Noble, J. Puy, X. Rousel, C. Hovard, A. F. Rice, G. A. Simon, A. Ozenfaut, Thomas Jean, Marinot a Thorndike. Z Poláků a Rusů vyniká R. Kramstyk soustředěnou podobiznou trochu cézanneovského ražení, pak Gwozdecki, Genin, P. Snelov a Korovin v dekoracích staroruských barev. Z Maďarů hlavně G. Pebrott-Csaba, Calimberti a A. Roth. Tak zvaní „kubisté“ jsou nejlépe zastoupeni Jeanem Metzingerem, neboť ani Braque, ani P. Picasso tentokrát nevystavují.

Ze souborů prací jednotlivých umělců vynikají mezi ostatními bezvýznamnými nejvýše kresby, rytiny a litografie Pissarovy; nejlepší upomínají na Milleta a trochu na Corota. Proti vystavenému množství působí i Pissaro

značným dojmem upřímnosti. Sochy Henryho de Croux jsou asi lepší jeho maleb, jež trochu připomínají většinu německých výstav, kde se do popředí tlačí někdy cosi jako siláctví a divadelní gesta. Soubor velkých bombastických pláten Francisca Iturrina ukazuje španělské genry tanečnic a pod., malované světle s veškerou drzostí naučené machy při všedním pojetí. Společnost „L'art à l'école“ vystavuje umění pro děti: knihy a vzory, jednající o formě, rytmu, obrazech dekorativních a pod. Konečně vystavuje několik nakladatelů krásné knihy a bibeloty.

V. Špála.

Poznámky k nábytku.

Těm, jež udivuje nápadný charakter jednoduchosti u moderního nábytku, lze nejprve odpovědět, že tato jednoduchost není vlastně ani žádným novým objevem; tak na příklad v době biedermeierovské zjednodušuje se nábytek měšťanského interieuru silně v základních prvcích oproti architektonickému aparátu forem odvozených z velké architektury, jako třeba u nábytku renaissančního nebo barokního. Pracuje-li se již na nových formách nábytkových, je nutno omeziť se na jistý smysl hladkosti a čistoty, jež, jakožto obecný předpoklad, je vlastní všem užitkovým předmětům moderní doby. Smyslem práce je úmysl uplatniť předem určené rytmické řešení ve smyslu kompozice; toto má býti architektem ovládnuto jednoduchým, a tím již jasným výrazem. Jsou-li vzaty za základ hladké plochy dříví dobře zpracovaného, jež působí takto již svým materiálem, řešení nábytku bude vycházeti z podmínek jisté plošnosti, bez nároků na bohatou plastiku.

Jednotný systém vyobrazeného nábytku je systémem vertikálních, horizontálních a odkloněných ploch; i ve svých mezích nese tento systém možnost mnohých kombinací. Základem je odklon ploch stolu, uzavírající svoji vodorovnou plochu jako jeho hlavní užitečnou část. Úkolem je formu vzniklou na tomto předpokladě učiniti úměrnou, uplatniť ji důsledně a jí zformovati ostatní kusy nábytku. Je-li volený systém správný, dá se uplatniť při všech objektech, byť i sloužících různým účelům; to jest vlastní úlohou a o to se v první řadě jedná. Je-li již stůl složen z ploch, jež mají svůj konstruktivní smysl a rytmické vyjádření, pak je také nutno pojeti na příklad židli též slohovou jednotkou, obdobně psací stůl atd.

Všeobecně je možno vyvoditi ze systému vertikál a horizontál velké množství nábytku; ale možno však také porušiti další pohyb ploch omezujících prostor. Příkladem plného pohybu hmoty až často nevázaného je architektura barokních nábytků, kde často již přestává truhlářský charakter dřevěných forem býti zdůrazňován. Jistým opakem jednoduchého pojetí dřevěných forem je architektura užitkových nábytků lidového slohu; lidový sloh zjednodušoval vždy mimoděk slohové formy své doby, jež mu byly příkladem.

Moderní vůle mimoděk omezuje své formové prostředky, avšak za to tím úsilovněji klade důraz na formovou logiku. Přechodným poznatkem, hledajícím svůj jednoduchý princip a základ formy kdesi stranou, jsou mnohé příklady moderních nábytků, jež nedovedou se vymaniti z aparátu architektonických jednotek, hlavně empirových.

VI. Hofman.

Miloš Jiránek.

Předčasné úmrtí Miloše Jiránka (nar. r. 1875., zemř. 2. listop. 1911.) je pro generaci umělců sdružených v Manesu nenahraditelnou ztrátou. Je málo těch, kteří by se upiali k umění s tak vzácnou oddaností a vážností, jakou přinášel Jiránek vstríc všem problémům, které ho právě plnily. Byly to stále ještě úlohy impressionismu, do kterých jeho vlastní úsilí si vkládalo mnohé, co i při své poctivosti nemohl plně zodpovědět; vážné promyšlování a utěšující kladná systematickosti, kterou stále a marně hledal, nemohly dojít k pevným výsledkům již pro vratkost samého impressionismu, ke kterému Jiránek názorově patřil. Přes to zasluhují jeho pokusy, k nimž přistupoval vždy se skromností a bez přeceňování vlastních schopností, plné úcty. Nepřetěžoval svou práci malířskými zlovyky ozdobných obmyslností, nevnašel do ní malířských nebo literárních falešných pozlátek, neboť měl pro umění vždy tolik pochopení a vážnosti, že i při někdy mylných předpokladech, na kterých zakládal své úsilí, nestavěl svoji svědomitost a měřítko příliš nízko. Také jeho literární činnost byla vážná; ve knize impressí „Dojmy a potulky“ napsal Janošíka, studii, které není v Janošíkovské literatuře rovno. Od r. 1907–09 řídil spolkové „Volné Směry“. Byl po dřívějším redaktoru „Vol. Sm.“ F. X. Šaldovi jediným z generace Manesa, jenž mohl se tohoto úkolu podjati, neboť dovedl svoje myšlenky uplatniť také psaným slovem a snažil se vždy rozšířiti svoje názory o nová poznání a širší rozhled neuzavíraje se vážným problémům, které nové generace přinášejí.

Odpověď.

Redakce Uměleckého Měsíčníku děkuje všem přátelským projevům, kterými byl časopis od veřejnosti přivítán, a od kritiky, které byl podroben, odvolává se k svým přátelům a čtenářům. Ti budou soudit o práci celého roku, nikoliv z prvního čísla, kterým nechtěli jsme ani manifestovat ani protestovat, neboť pokračujeme Uměleckým Měsíčníkem v uskutečňování svých uměleckých názorů a snah, které byly dříve rozptýlené a po různu zastávány. Přáli bychom si, aby naši přátelé seznali z obsahu listu, že Skupina Výtvarných umělců, jejímž je orgánem, přiřazuje se k ostatním uměleckým spolkům jako sdružení výtvarníků a literátů, kteří pracovali před tím v různých korporacích a časopisech a kteří svým soustředěním vyjadřují pouze dávnou příslušnost a jednotu zájmů a myšlenky. Je tedy přirozeno, že tato družina, tato nová generace je na svém místě

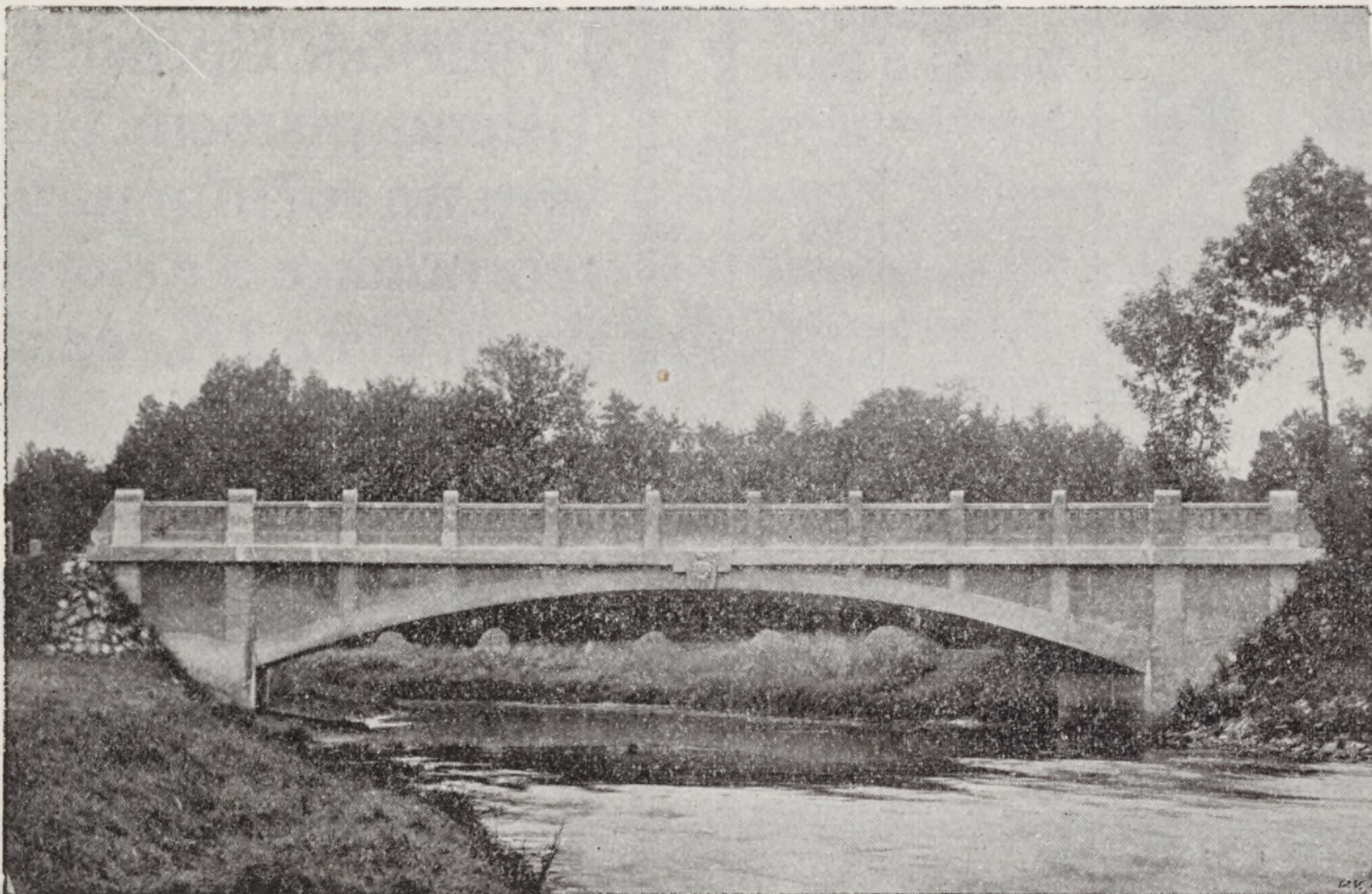
především ve vlastním časopise, a že musí jí býti ponecháno úplně na vůli, kde a jakým způsobem chce pracovat umělecky a kulturně. Chce pracovat, to jest tvořit skutečné hodnoty zpracováním starého a vyjádřením nového, a kritikovat nebo popírat jen tehdy, jde-li o projev, náš poměr k věcem nebo symptom a nebezpečí. Odpovídající na různé hlasy ujišťujeme své přátele, že neschází nám ani temperament ani rozvaha, nikdy pak vědomí zodpovědnosti.

Poznámka redakce.

Pokračování článku Emila Filly: Domenico Theotocopuli el Greco a J. Bora: Nový typ divadelní budovy odloženy za účelem uvolnění látky do 3. čísla. Rovněž referáty o knize Ant. Dolenského: Moderní česká grafika, a Doc. W. Worringer: Vývojově-historické poznámky k modernímu umění byly pro nával látky odloženy do 3. čísla.

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

**?? CHCETE ZNOVUZŘÍDITI??
NEB DOPLNITI BYT??**

Zhotovíme Vám

NÁBYTEK

v každém dřevě a slohu,

KOBERCE

přesně v každé barvě a velikosti, dle vlastních Vašich návrhů, aneb Vám pošleme na požádání franko a bez závazku náš nejnovější ilustrovaný cenník č. 72 s poučením „Jak zařídit byt vkusně, účelně a levně“, jakož i návrhy, nákresy, fotografie a speciální rozpočty, sdělíte-li nám, jakou máte potřebu a v jaké výši. Srovnejte jakost, provedení a cenu naši s jinými nabídkami. Chcete-li koupiti výhodně a z první ruky NÁBYTEK A KOBERCE, dopište si ještě dnes do továrny

Ad. Novotný a spol. v Týništi n. Orl.

Vlastní výroba dětských kočárků a smyrenských kobereců.

Uznaně nejlepší nákupní pramen všech denních potřeb je největší obchodní dům

Oděvy. Raglány.
Zimníky. Kožichy.
Klobouky. Obuv.
Ponožky. Prádlo.
Šle. Nákrčníky.
Kapesníky. Hole.
Trikotové prádlo.
Deštníky.
Peněženky.
Sukna a modní
látky.
Plátenické zboží.
Krejčovské
potřeby.

*

**J.
N
O
V
Á
K**

Kostymy.
Raglány.
Divadelní pláště.
Sukně kostymové
a spodní.
Bluzy a pásy.
Župany. Neglizé.
Dětské šatečky.
Punčochy. Prádlo.
Vějíře. Kukátka.
Toiletní potřeby.
Modní látky.
Koberce. Záclony,
Nábytek. Nádobí.

*

Vzorky
látek zdarma
a franko.

VODIČKOVA 34.
PRAHA

Rozpočty
a cenníky zdarma
a franko.



NOVÁ EDICE

Sbírka krásných knih
Svazek X.

**Dopisy
Josefa Manesa
Jindřišce Slavínského**

Vydal a komentářem opatřil J. Matějček. Upravil F. Kysela. Tištěno písmem Tiemannovým na ručním papíře. Dvě reprodukce dle starých fotografií. Cena 2 K, vázané v pergamenu 5 K. Prospekty knih vydaných i chystaných zašle

**NOVÁ EDICE
PRAHA II.,
MYSLÍKOVA UL. 15**

Nejlevnější způsob pojištění i spoření uzavřete u

banky „SLAVIE“ v Praze.

Při sazbě se zaručeným 4% zúročením
zmenšuje se šestým rokem pojistné o 20%,
každým dalším rokem o 4% původní výše.

Vysvětlení zdarma na požádání.

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.

PETR NEDVĚD

PRAHA II., SOKOLSKÁ TŘ. 36
VLASTNÍ VÝROBA MEIDIN-
GERSKÝCH KAMEN A REGU-
LAČNÍCH, NÁSYPNÝCH,
STOLOVÝCH SPORÁKŮ.

VELKOKAVÁRNA V HOTELU U ARCIVÉVODY ŠTĚPÁNA

NEJSKVOSTNĚJI ZAŘÍZENÝ ZÁVOD KA-
VÁRENSKÝ PRVÉHO ŘÁDU. STŘEDISKO
ELEGANTNÍ SPOLEČNOSTI PRAŽSKÉ, DO-
STAVENÍČKO UMĚLECKÉHO SVĚTA A
NEJOBLÍBENĚJŠÍ KAVÁRNA MEZINÁROD-
NÍ CIZINECKÉ KOLONIE V PRAZE.

!! STŘED PRAHY !!

VÁCLAVSKÉ NÁMĚSTÍ. / TELEFON 1026.

*Domovní kanalisace dle nejnovějších
předpisů, jakož i veškeré opravy uvnitř
budov a fačad provádí levně a řádně
obecní kontrahent prací kanalisačních*

Václav Rábl,

mistr zednický,

Praha-I., Týnská ulička č. 607.

ZÁVODY PRO UMĚLECKO-PRŮ-
MYSLOVÉ PRÁCE KOVOVÉ

FRANTA ANÝŽ

PRAHA-VII. U PRŮHONU.

VLASTNÍ NOVÉ MODER. ZAŘÍZ. TOVÁRNY.

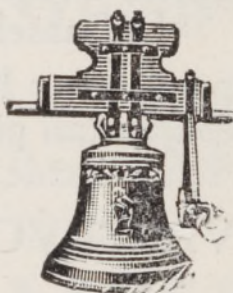
ŠAMOTOVÉ DLAŽBY, FLÍSNO-
VÉ OBKLADY, KAMENINOVÉ
ROURY, ŠAMOTOVÁ KAMNA
A SPORÁKY DODÁVÁ VE VŠECH
CENÁCH A PROVEDENÍCH (TÉŽ
DLE NÁVRHŮ VYNIKAJÍCÍCH
UMĚLCŮ)

KERAMIKA PRAHA-II., HAVLÍČKOVO NÁMĚSTÍ

TELEFON ČÍSLO 1532 A 3810.

ARNOŠT DIEPOLD

ZVONAŘ V PRAZE-I.,
ANEŽSKÁ UL. Č. 12 N.



Doporučuje se k do-
dávce nových a k opra-
vám zvonů starých
v cenách nejlevnějších.

Otevřené výstavy.

Místo	Pořádá	Výstava	Otevřena
Praha, Rudolfinum.	Krasoumná Jednota a Kroužek přátel umění pro Čechy.	Díla P. Brandla.	Do 31. října 1911.
Praha, výstavní sál Artěle.	Artěl.	Pražská grafika a umělecká fotografie.	8–31. října 1911.
Paříž, Pavillon de Marsan.	Société de Saint-Jean.	Mezinárodní výstava křesť. umění moderního.	Listopad 1911.
Paříž, Grand Palais.	—	Quatrième salon des industries du mobilier.	Listopad 1911.
Paříž, Galerie Bernheim jeune.	—	Les peintres futuristes (Boccioni, Carrà, Russolo, Leverini Balla).	11. listopad – 2. prosinec 1911.
V Bonnu	Die Vereinigung Kölner Künstler.	Malby, plastiky, grafika, umělecký průmysl.	15. listopad – 23. prosinec 1911.
Halle a. d. Saale, M. museum pro umění a uměl. průmysl.	Secesse v Lipsku.	Umělecká výstava.	1.–30. listopad 1911.
Mnichov, Pfandhausstr. No. 7.	Umělecko-průmyslový spolek.	Výstava umělecko-průmyslových výrobků.	Stálá.

Připravované výstavy.

Místo	Pořádá	Výstava	Otevřena
Praha, Pavillon Manesa. Benátky.	S. V. U. Manes.	Výstava portrétů.	1912.
Mnichov.	—	Mezinárodní umělecká výstava.	15. duben — 31. říjen 1912.
Darmstadt.	—	Mnichovský průmyslový trh.	1912.
Paříž, Pavillon de Marsan.	Umělecká kolonie darmstadtská.	Výstava bytového umění.	1913.
Paříž, Musée Cernuschi.	—	4. výstava japonských tisků.	1912.
Curych.	Schweizer Kunstverein.	2. výstava umění asijského.	1912.
Lipsko.	—	Umělecká výstava.	1912.
Drážďany.	—	Internationale Bauausstellung.	1913.
Petrohrad.	—	Grosse Kunstausstellung.	1912.
	Franc. Institut v Petrohradě a měsíčník Apollon pod protektorátem velkoknížete Mikuláše.	Centenární výstava francouzského umění 1812–1912.	1912.

Literatura odborná.

Barock u. Klassicismus, Studien zur Geschichte Roms. Napsal Konrad Escher. (22 světlot. tab. 12 M.) Klinkhardt & Biermann, Lipsko. — Die Darstellung des jüngsten Gerichtes an den romanischen u. gotischen Kirchenportalen Frankreichs. W. H. v. d. Mülbe (20 světlot. tab. 5 M.). — Die sozialistische Weltanschauung in der französisch. Malerei, Jules Coulin, 3 M. Tamtéž. — Fr. J. Bertihier, O. P. L'église de Sainte Sabine à Rome. Roma, M. Brettschneider. — Bacci (Péleo) Gli affreschi di Bufalmacco scoperti nella Chiesa di Badia in Firenze (Bolletino d' Arte, V, 1911, str. 1–27). — Hermann Thiersch, An den Rändern des römischen Reiches. Sechs Vorträge über antike Kultur. (Mnichov, O. Beck 1911, 3 M.) — F. Sarre u. E. Herzfeld, Archäologische Reise in Eufratu Tigrisgebiet. (3 sv. Georg Reimer Berlin). — R. Lemaire, L'origine de la basilique latine. (Brusel, Vromant 7 fr, 50 ct.). — L'art de notre temps. Chassériau, Courbet, Puvis de Chavannes, études historiques par Henry Marcel, Léonce Bénédite et André Michel, notices par Jean Larau et Ph. Gaston Dreyfuss. (Paris, J. Gillequin 3 vol. in 16.) — Italienische Forschungen, herausgegeben vom kunsth. Institut in Florenz. IV. sv. Archivální příspěvky k dějinám benátského umění. Z pozůstalosti Gust. Ludviga vydali: Wilh. Bode, G. Gronau, Detlev Frhr. v. Hadeln. (Bruno Cassirer Berlín 1911.) — Tamtéž vyjde v nejbližší době: Führer durch die Nationalgalerie in Berlin (Karl Scheffler, 80 vyobr.). — W. C. Behrendt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement in Stadtbau. (18 vyobr.). — Max von Boehn: Kulturgeschichte des Biedermeier. 1830 až 1842 v Německu. 200 vyobr.

Poznámka redakce.

V seznamu činných členů Skupiny Výtvarných Umělců uvedeném v minulém čísle, bylo nedopatřením opomenuto jméno p. Josefa Chochola.

★

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: přispívající nejméně 10 K, členové činní 10 K a zápisné, stanovené výborem na 100 K.

INSERCE: 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 10%. Za samostatné vložky insertní do jednoho exempláře pro Prahu platí se za náklad čísla 50 K. Pro 3 otištění sráží se 5%, pro 6 otištění 10%, pro 9 otištění 15%, pro 12 otištění sráží se 20%. Prospekty a bližší informace zašle na požádání administrace, Praha I., Františkovo nábř. Bellevue.

PRÉMII pro přispívající členy Skupiny Výtvarných Umělců bude barevný polévaný relief od O. GUTFREUNDA.

OŘECHOVÝ NÁBYTEK do pánského pokoje objednaný prostřednictvím Artěle, provedla dle návrhu VLAST. HOFMANA truhlářská firma FR. GLAZAR a čalouník J. PATOČKA na Král. Vinohradech.

PRAŽSKÉ NÁŘADÍ TĚLOCVIČNÉ, POTŘEBY HASIČSKÉ A HADICE DODÁVÁ

ÚSTŘEDNÍ PRODEJNA

STŘÍKAČEK HASIČSKÝCH A TĚLOCVIČN. POTŘEB (SPOLEČ. S RUČ. OBMEZENÝM), SMÍCHOV, HUSOVA TR. 324.

JOSEF CHROUST

MĚSTSKÝ MISTR TESAŘSKÝ

PROVÁDÍ VEŠKERÉ PRÁCE STAVEBNÍ

SPECIALITA: ZAHRADNÍ PERGOLY, ALTÁNY, LAŤOVÉ ZAHRADNÍ STĚNY, LAVIČKY, STAVBY VĚŽÍ ATD.

PRAHA-I. ČÍS. 885.

Tel. č. 62. Plány a rozpočty zdarma.