

UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

ORGÁN SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ.

Vydáním a nákladem Tiskového družstva Skupiny
Výtvarných Umělců v Praze.

Řídí JOSEF ČAPEK s redakčním kruhem (EMIL
FILLA, VLAST. HOFMAN, PAVEL JANÁK, FR. KY-
SELA, 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, VLAST. HOFMAN, PAVEL JANÁK, FR. KY-
SELA, FRANT. LANGER, 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. Reprodukovati přílohy a otiskovati 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 15 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.

Zodpovědný redaktor Josef Čapek. — Za náklad a vydání odpovídá Josef Chochol. — Reprodukce grafického
ústavu Jana Štence, Praha I., Salvatorská čis. 8. — 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.

OBSAH ČÍS. 5. (ÚNOR.)

ROČNÍK I. 1912.

TEXT:

Frant. Langer: Kantáta vybízející k oslavě Boha.
Vlast. Hofman: Duch moderní tvorby v architektuře.

Karel Čapek: Literární poznámky o lidskosti.
(Dokonč.)

KRONIKA:

O. Gutfreund: Gotické kachle v Museu města Prahy. — K vyobrazeným emailům. — Fr. Langer: J. S. Machar: Barbaři, Pohanské plameny, Apoštolové. (Dok.). — Frant. Langer: Miloš Marten: Cortigiana. — J. Čapek: J. Karáska ze Lvovic Posvátné ohně. — V. H. U příležitosti dostavby Obecního domu. — Pavel Janák: Užitečnost uměleckého průmyslu. — L. Šíma: Výstava spolku Verein deutscher Künstler in Böhmen. — Vilém Dvořák: Přednáška Alfonse Muchy.

VYOBRAZENÍ:

Sv. Jiří. Kachel z XV. stol. — O. Gutfreund (2). — Emailový reliquiář z XII. stol. — Jidášův polibek. Email z XV. stol. — Čtyři apoštolové. Z Museu města Prahy (2). — Notre-Dame v Paříži. — Kachle (2). — K článku (2). — Pavel Janák: Keramika (3). — Vlast. Hofman: Keramika (3). — Kronika (2).

SOMMAIRE No 5.

Ire ANNÉE.

TEXTE:

Frant. Langer: Cantate invitante de glorifier Dieu.
Vlast. Hofman: L'esprit de l'architecture moderne.

Karel Čapek: Remarques littéraires sur l'humanité.

CHRONIQUE.

ILLUSTRATIONS:

St. George: Carreau de XVe siècle. — O. Gutfreund (2). — Émaux de Limoges XIIe et XVe siècle (2). — Quatre Apôtres (2). — Notre-Dame. — Carreaux (2). Illustrations (2). — Pavel Janák: Céramique (3). — Vlast. Hofman: Céramique (3). — Chronique (2).

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

VZORNÁ ÚPRAVA TISKŮ. NEJNOVĚJŠÍ DRUHÝ PÍSEM.

TIEMANN

EHMCKE

BEHRENS

SORBONA

BERNHARD



Sv. Jiří

Kachel z XV. stol. Museum města Prahy.



O. Gutfreund

Úzkost.



O. Gutfreund

Při toaletě.



Emailový reliquiář

Limoges, XII. až XIII. stol.



Jidášův polibek. Email.

Limoges, 2. pol. XV. stol.



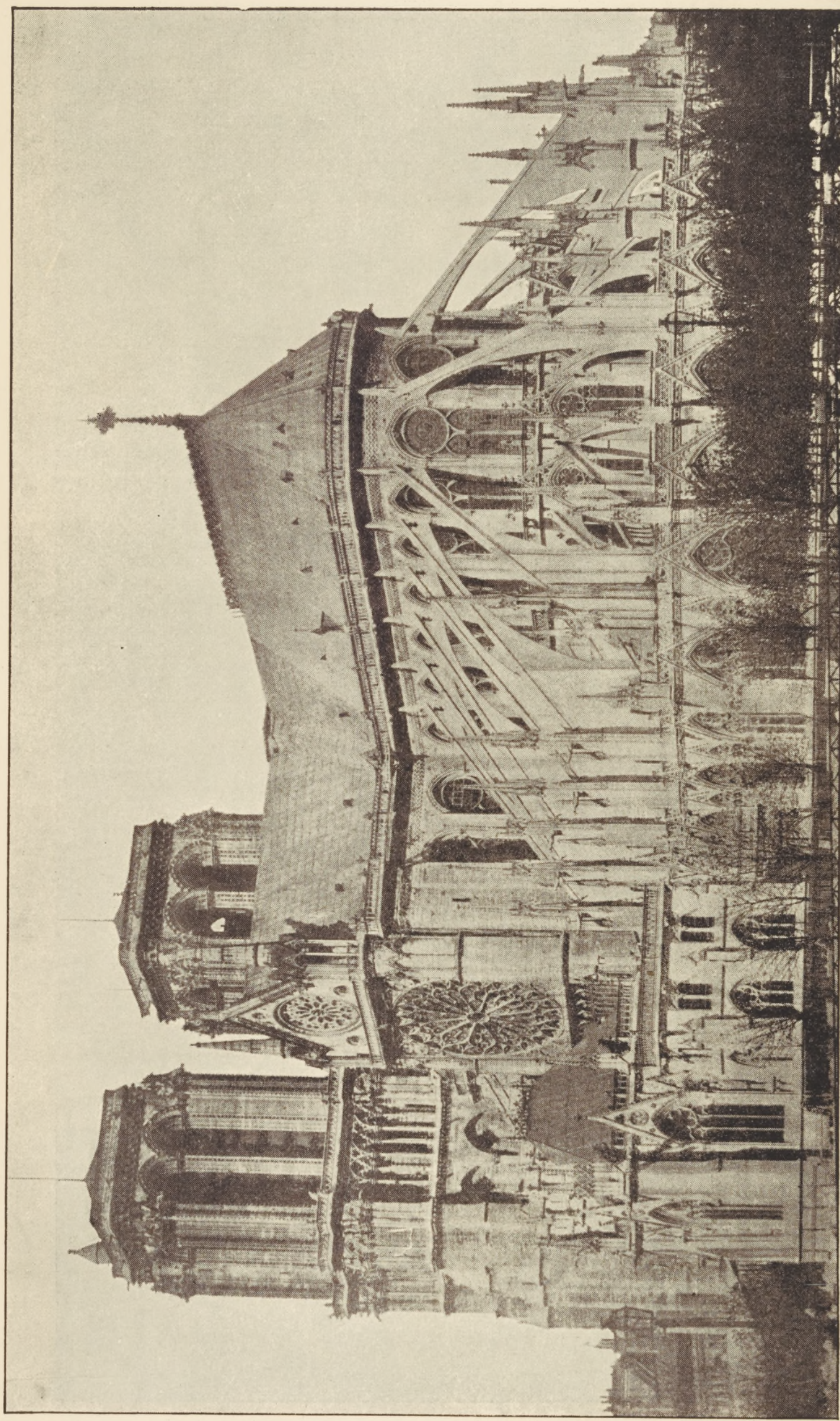
Čtyři apoštolové. XV. stol.

Plzeň. Nyní Museum města Prahy.



Čtyři apoštolové

Postranní pohled.



Notre-Dame v Paříži

Architektura gotická (12-15. stol.). Ku článku.

Frant. Langer: Kantáta vybízející k oslavě Boha.

Oslavme Boha velebíce Jeho
za hudby loutny, cythar, harfy, flétny,
za zpěvu houslí velmi jásavého!
Nástroje všechny, zdvihněte hlas vzletný,
zaviřte bubny, píšťala ať píská,
i cimbálů sbor zazní bezpočetný,
a z ústí rohů slavný hlahol tryská!

Nechť všechna ústa chválou Boha znějí;
ať pastýř zpívá, vyjda na pastviska,
i oráčové na polích ať pějí,
na mořích rybář, lamač v klínu skály,
nechť všichni hlasy k nebi povznášejí
a Boha každý svými ústy chválí!

Pro jeho slávu chvalte Hospodina,
hledejte nová slova pro chorály
i písně nové, z nichž jest každá jiná!

Zvěř všechna vyjdi z úkrytu svých doupat,
opustiž ptactvo svoje křoví stinná,
hmyz všečen vzlétni z květinových poupat!
Ať všecko tvorstvo svými zvuky množí
hlas písně, která vzhůru bude stoupat
a velebiti věčnou slávu Boží!

Vlast. Hofman: Duch moderní tvorby v architektuře.

I.

Mluvíme-li o prostředí, ve kterém žijeme, rozumíme tím veškeré duševní milieu a hmotný okrslek, ve kterém žijí různé vrstvy lidí po svém zcela různém způsobu; tak dělí se prostředí sociálně, hmotně, kulturně atd. až po jedince. Ale vědomí správnosti života a proud kulturní vlny předpokládá určitý názor o moderním životě, jednoduše a pevně budovaný, spojující co možno nejvíce společenských vrstev. Největším takovým jednotitelem je sloh. Proto také nejsilnější snahou a nadějí nové generace architektů, stojící v pozvolném vývoji, je předpoklad, že z jádra novodobého života musí vyrůst architektura „moderní“, typická, slohová. Veškeré svědomí a chtění moderního architekta odmítá tak dvojí nebezpečí, k němuž se architektura přiblížila ve svém posledním vývoji: prvním nebezpečím je neživotné mezinárodní či universální umění, které se aktuálně objevilo buď jako neživá čistě technická produkce nebo jako nečasová imitace všeevropských historických forem; druhým nebezpečím pak je osobitá libovůle umělce-individualisty, manýra jednotlivců, slohová roztržitost a nespořádanost. Prostor však, jež určuje ráz a základní charakter životních projevů a veškeré tvorby, hlavně tvorby architektonické, jež je nejvíce od-

vozena ze života, podává — či spíše přímo vnucuje možnost všeobecného výrazu a ztypisování forem do všeobecnosti a samozřejmosti výrazové. Výtvarná mluva čerpaná takto z nitra života je typická, ale není všude stejná; vždy a všude bude se lišit svým vlastním zabarvením, přízvukem a tempem a vlastní citovou i povahovou podobou, takže bude možno mluvit o umění určité části lidstva, o umění jednoho určitého národa.

Vlastní pochod tvorby umělecké leží ovšem mimo vliv prostředí, jest volný; naproti tomu však veškeré změny, jimž je podrobena podoba země, rostoucí a sestrojovaná lidským důmyslem, technikou a uměním, jako stavěním architektur, jsou pevně spojeny s podmínkami životními. Veškeré ty podmínky chtějí býti projeveny, všechny obecné ideje chtějí býti vysloveny a nesou v sobě flak po stělesnění představ. Takto umělec, jenž vyslovuje prostředí, dostává za to od něho ráz a umístění ve světě. Talent jednotlivce sám o sobě není slohotvorný a ztrácí se neúčelně v šířce a měnivosti života. Sloh tvořiti dovede jen celková umělecká schopnost, kterou si můžeme představit jako fluidum; toto fluidum se biologicky dědí, fluktuuje věčně a podmiňuje vzniky a trvání slohových dob. Duch prostředí dává teprve této schopnosti pohnutky a tvorbě ráz. Prostedí vyvolává tvorbu, a tvorba má tedy těžiti z prostředí.

Ve vývoji novodobé architektury se dvakrát zapomnělo na určující a povzbuzující smysl prostředí. Poprvé bylo to v éře pseudoklassicismu, jenž byl vlastně formovým romantismem a přejímal eklekticky bez theoretického zdůvodnění a bez programové vůle slohové výsledky minulých období. Tak byly kopírovány staré slohové formy, jež napodobovaly staré konstrukce falešným materiálem a maskovanými prostory, jen aby stůj co stůj byly znova a znova uplatňovány převzaté ozdobné formy bez praktické nutnosti a živého smyslu.

Podruhé a mnohem schválněji bylo prostředí odstaveno od tvorby za výtvarné individualisace ke konci minulého století. Individualisace, již bývá mnohdy schválně odlišeni od zákonů architektonické rytmiky, zásadně popírala spojitost moderní architektury a starých slohů, vyplývala z neznalosti zákonů a logické střídmosti své výtvarné schopnosti a nedovedla takto vysloviti nic všeobecně výrazového, neboť individualistické projevy i u silných talentů bývaly nahodilé a neměly pro stav slohovosti ani tolik významu, jako třeba mnohé produkty čistě technické, jež vyrůstaly z jednotného, téměř mechanického postupu vědy. Vůbec osamocený individuální talent, nepodává-li příkladná díla pevné spoutanosti a jaksi malého zákona sama v sobě, nedovede-li si klidně uvědomiti jednoduchou rytmickou konstrukci architektonického díla, ztrácí svůj existenční význam ve všeobecnou tvorbu a rozrušuje naopak klidný postup vývoje. Takové tedy bylo období t. zv. secesse, docházející až k výstřednostem a originalnostem chtěným za každou cenu; tím ztratil se dokonce smysl pro slohovost architektur typických dob. Tento zhoubný vliv přenesl se i na umělecký průmysl a řemeslné výrobky, porušil vážnost k architekturám, přeměnil na př. ve stavbě měst hmoty domů nesourodou směsicí všemožných dekorativních prostředků v barbarský výraz, neúměrný a nevázaný. Proti této zvěli měly architektury o fačádách historicky kopírovaných aspoň to málo dobrého, že hleděly se řídit třeba jen mechanicky dle proporcionálních předpisů z dobrých historických příkladů.

Je nutno, aby úsilí po moderní architektuře se zbavilo těchto nezužitkovatelných příkladů a nastoupilo cestu od všeobecného vývoje zákonné tvorby architektonické, od platných zákonů stanovených ve starých dobách, aby navázalo ze svého prostředí a z potřeb doby na abecedu výtvarné mluvy, jež zůstává vždy stejnou; konečně aby pojala v sebe všechny činitele, jež spolupřispívají k utváření moderního života.

Už v 19. století uplatnila se jako zvláště silný činitel v intelektuálním životě věda, se kterou dnes je nutno počítati; neboť nelze odvolávati se jen na neznámou a nejasnou veličinu tvůrčí energie nápadové, jež mnohdy může býti v celkovém tempu vývoje falešná, nečasová a nepotřebná. Století 19. přineslo tím ovšem jednu nebezpečnou stránku ve formálním aktu slohovosti a živého uměleckého výrazu, totiž důsledky racionalismu, který přivedl k chybám ve dvojím směru.

Především racionalism přehnaně zdůraznil výhradní účelovost a užítkovost v architektuře a předepsal jí takto místo zákonů pouhá schemata postrádající tvárných prvků a budovaná jen na základě vědeckých formulek. Aspoň architektura vzniklá v období vynálezů nepodala svůj psychologický poměr k prostředí jasně vyjádřený a správný, jako jej dovedlo podati inženýrství svými technickými produkty, jež nesou plně ráz nového zrození a vznikají tak samozřejmě, že nepotřebují k svému odlišení názvu „moderní“. — Naproti tomu snaha po moderní architektuře nese s sebou hledání formového výrazu — neboť pojem „forma“ znamená vždy hodnotu odlišnou od pojmu účele. Forma je absolutní a nadřaděná účeli, jenž je veličinou měnnou podle formového chtění těch kterých období; spíše platí, že forma určuje účel, než naopak. Forma vychází přímo z ducha i ideí doby; proto období technické architektury, jež mělo tak málo tlaku k formě, nemohlo se státi plně a uspokojivě výrazem své doby a svého prostředí.

Za druhé racionalistický individualism, vybudovaný z vědeckých převratů z konce 18. a počátku 19. století, znamenal ve své době uvolnění ducha oproti konvenčnosti společenského řádu, myšlení a představ; do života z toho přenesl vědomí projevací schopnosti a odlišnosti jednotlivého člověka. Tak nastává rozbití a porušení kolektivní činnosti lidského ducha na psychologický poměr jednotlivého člověka k sobě samu; osobní samostatitelnost jednotlivců počíná přiváděti do pevné tradiční linie umění přetrhání všech svazků, jimiž kdysi jednotlivci byli vázáni k jednomu celkovému monumentálnímu umění. Osamocování tvůrčích intenzit nepoutaných společnou formální ideou znemožnilo době dostatečný slohový podklad. V charakteru tvorby objevily se neklidné prvky, jako je letmý pohyb tvořivé chytrosti a náhodnosti obratné ruky umělce. Tak povstala osamocená, někdy silná umělecká díla, vzájemný vztah veškeré celkové tvorby však byl ztracen a uměle nahražen přilnutím k realismu. Příroda, na niž malíř impressionista se přestává dívat s úmyslem formální skladby, jest mu jen objektem, jež zachycuje v okamžikovém optickém dojmu na plochu plátna. Aplikujeme tyto výtvary do architektury: nemají v ní formové souvislosti, jsou osamělé.

Naproti tomuto výrazu individualistickému, osobnímu a nevázanému uplatňuje se nyní v architektuře (i jiných uměních) snaha po formovém výrazu zákonem, všeobecném a typickém. Architektura, jež je založena na formální skladbě, předpokládá formu sestrůjnou, na které pracuje kolektivní všeobecný důmysl pod zákonem spolupráce; teprve z této činnosti může vzniknouti několik základních slohotvorných prvků moderní architektury, nikdy však z tvorby jednotlivce samotného. Nutně předpokládaná disciplína výrazová zjišťuje především rozumově slohotvorné částky a jich podstatu ve velkých architekturách minulých období. Jasně a soustavné vnímání zákonů rytmiky v architektuře všech věků může architektovi poskytnouti poznání podstaty umělecké tvorby. U nás, v zemi chtěného národního hnutí, se nesmí při tom zapomínati, že základní vzdělání je nutno čerpati ze všeobecného vývoje, tedy i z uměleckého výrazu jiných rač. Toto vzdělání nesmí se ovšem zvrhnouti v eklektism, v přejímání forem, nýbrž jeho,



Klání. Kachel z XV. stol.

Museum města Prahy.

předpokladem jest součinnost v theorii, jíž zákonitost moderní doby je podmíněna a zkoumána, a kterou duch moderní doby je řízen a sestrojován. Studium minulých architektur takto může položit základ ku teoriím moderní architektury. Nutnost theoretického ovládní každého nového kroku ve vývoji je normou logické zodpovědnosti až k bodu klidu, kdy výtvarná forma nachází svou jistotu a neměnnost.

Nový důsledek vědeckého ducha 19. století, dějiny umění, mohou vnést svými poznatky do studia architekta kritické poznávání slohotvorných prvků v historii umění. Tak může být umělecká tvorba přivedena ke stadiu, kde při získaných schopnostech slohotvorných bude architektuře možno navázat na velká slohová období a přijmouti všeobecnou abstraktní tvárnou mluvu, jež by vyhovovala všem podmínkám umělecké jednotnosti a klidnému vývojovému toku. Postup ve snaze po formovém výrazu slohovém připoutává nás mimoděk k tomu, abychom jakkoliv znalí svých osobitých kvalit snažili se poznati smysl architektury vůbec a jejích různých epoch, jež mohou podati nejjasněji pevnou abecedu a základní zákony architektury, které na příklad možno poznati na antice, na jejím pohybu forem a jich možnostech. Je-li toto poznávání dobrým pochopením, pak nemůže přivesti k opakování forem, nýbrž v pohybu formy udává se nám jen proces rytmické tvorby a cesta k uměleckému výrazu. Z pohybu a rozvinu forem kteréhokoliv slohu možno přijíti na normy, to jest typické vlastnosti forem, na jejich vzájemný vztah a rytmickou zákonitost. Typické vlastnosti slohových forem stojí tu ve svém psychologickém

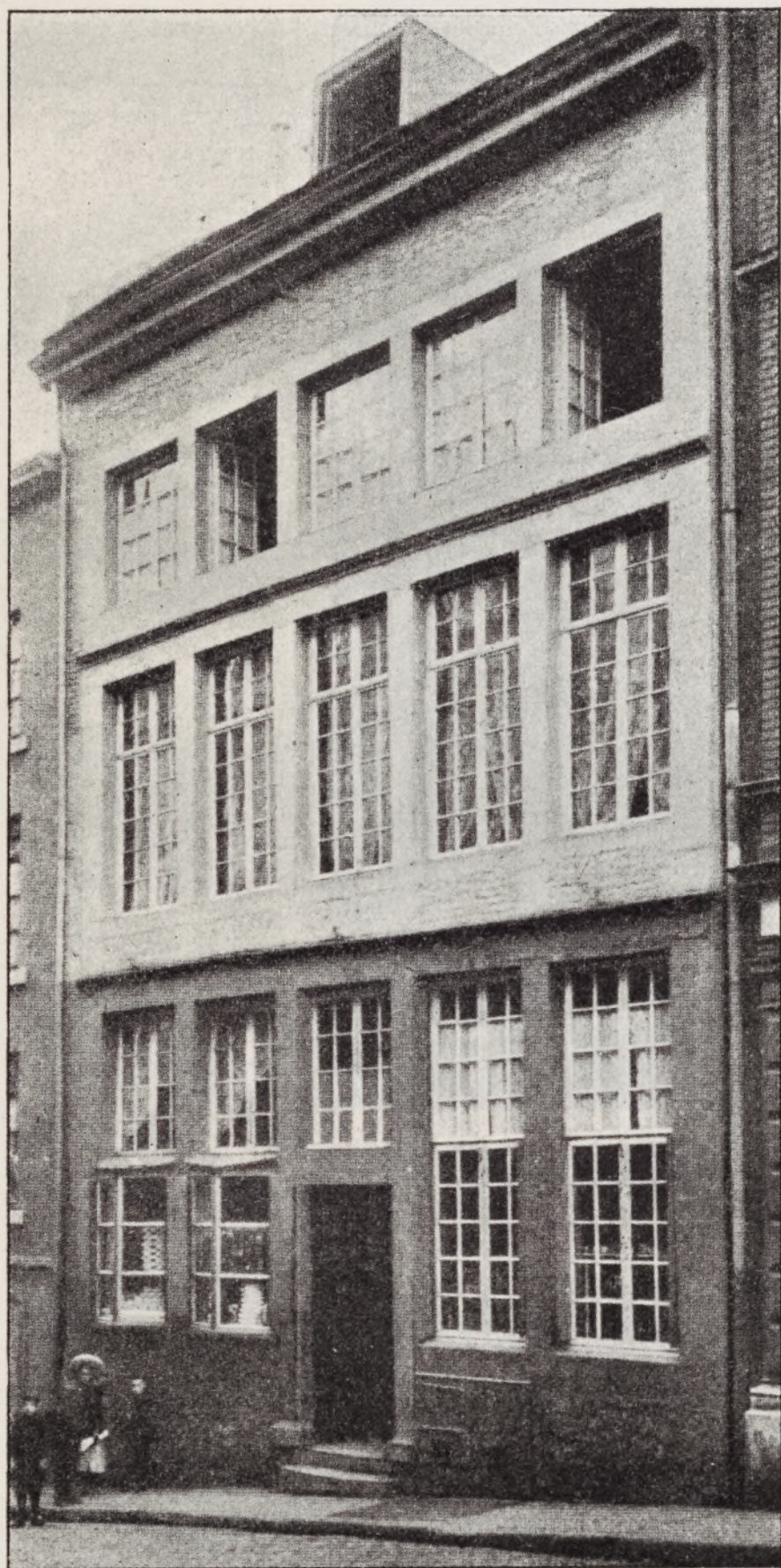


Sv. Martin. Kachel z XV. stol.

Museum města Prahy.

poměru k bývalému svému prostředí, kterýmžto rázem veden jest způsob konstruktivní, jeho příčina, vznik a postup. V architektuře každého slohu leží jen jeden všeobecný zákon architektury vůbec, zákon prostorové rytmiky a úměrnosti, zákon rytmického vázání forem.

Dalším pramenem poznání a uvědomění moderního architekta je studium prostředí, tedy jakási činnost psychologická. Psychologická stránka slohových forem jednotlivých období vyznačuje se svojí specifickou chutí, jež vznikla jen pro jednu a nedá se vrátiti. Ona chuť udává smysl celkového prostředí a života. Tak také moderní umění hledá svou chuť modernosti, bez které sebe logičtější postup tvorby nemůže dojíti k uspokojivým výsledkům. Chuť modernosti projevila se již skutečně v jiných oborech lidského průmyslu, na př. v inženýrství, v jisté praktičnosti a rozumnosti, ve věcném a jednoduchém názoru jdoucím na kostru tvorby vůbec, v jasném, téměř ostrém výrazu. Onen obávaný charakter suchosti a střízlivosti, jímž se vyznačují některé dobré architektury moderní neb empirové, nás nezaráží na příklad na produktech technického strojnictví, kteréž matematicky stanoví jednoduchý výraz silokřivek, to jest abstraktní formu síly. V pojmání architektury však trvají v nás přežitky tradiční laické záliby pro luxus a ozdobnost historických budov, kterážto záliba svádí diváka k tomu, že přestává chápati jádro celkové architektonické formy, totiž prostorový výraz budovy. Kvantum rozvinutí forem do ozdobnosti nemůže býti měřítkem rázu moderních staveb, jelikož přes vládnoucí tradiční vkus, jenž s upřímností umě-



Domek v Cáchách.
Empirová stavba z poč. 19. stol. Ku článku.

docela určité formy, pro jejich chuť a hudbu, a nejen to: každá doba produkuje své určité formy jako neuvědomělý a nepředpokládaný resultát svých životních schopností, jako svůj vnitřní nutný výraz. Tak také nemůžeme vyspekulovati moderní formy, nehledáme-li příčinu jich v životním obsahu své doby.

Způsob myšlení i způsob vyžívání vždy označují určitá období svým psychologickým rázem a tedy i zásadními slohovými odlišnostmi. Na příklad pohanská antika nebo renaissance představuje se nám jako k zemi přikloněný, lidsky spokojený názor člověka určitých volných vášní, jenž zdržoval se v hranicích pozemského štěstí a nebyl znepokojován taji starých náboženství nebo nových věd, nýbrž uzavíral se na zemi. Tedy formový

leckého tvoření nemá nic společného, architektura může se čistě projevit výlučně jen v celkových prostorech stanovených jednoduchými formovými formulami. Tyto jsou získávány a zcelují se pomalým postupem, na základě nových a nových pokusů, čímž možno docílit několika základních prvků tvorby do budoucna; ostatně každá slohová doba počínala takto jednoduchými, nečetnými formami a jednoduchým, početně vázaným a základním vztahem forem. Prostota pokusů moderní architektury kontrastuje ovšem nápadně oproti přeplněné parádě fačád napodobujících historické formy, jež zdůraznilo minulé pseudo-klasické hnutí a zohavilo tak nově rostoucí města svým tak zvaným „renaissančním“ nebo „barokním“ slohem; ale právě tato nová prostota, střízlivost a hlavně věcnost pracující jen jednoduchými pojmy nese v sobě obsah oné chuti modernosti. Ta věcnost chápání nabádá moderního architekta k vnitřní technické i konstruktivní plnosti, k uzavřenosti a projevení organismu stavěného na venek; táž věcnost mu ukládá základní řešení prostoru a hmot jakožto počátek formového vývinu. Za vývojem formových ideí vyznačených moderní chutí postupují pak krok za krokem nové technické vymoženosti k svému uplatnění, neboť každá nová idea projektu přináší s sebou potřebu nových způsobů konstrukce a užití nových materiálů.

Není ovšem dosud odpovědi na otázku, jakou podobu mají mít moderní formy; zatím jen spíše tušíme jejich ráz a specifickou chuť, ještě ztajenou v hloubi moderního života. Každá velká doba má svůj smysl pro

diagram antiky bychom si představili jako krychli nebo kouli, jako úplně uzavřený prostor samostačitelnosti v klidu, jenž se vyznačuje výrazovou monumentalitou, tíhou, plností a obsažností. Tak stavěly se tehdy chrámy z těžkých, velkých kusů kamene, kladených přes sebe, a našemu pojmu statiky se zdá cizím nebo nedostatečně hlubokým tento princip, který se nedovede vymaniti ze jha materiálové hmoty. Antika, která se vyznačovala smyslem klidné rovnováhy, dospěla k nejtěžší monumentalitě; zároveň pak řadíc rytmicky čtverec a oblouk (krychli a kouli, kupolovou klenbu), vytvářela prostor nejuzavřenější.

Naproti tomu křesťanský středověký názor povznášel se mystikou víry a touhou po sebekázni do sféry náboženské abstrakce; celý směr myšlení byl veden od země k nebesům. Taková byla i gotická statika: hmoty materiálové se odhmoťňují a tíhnou vzhůru jakoby ovládány ideou touhy a víry; toto odhmoťnění děje se prostředkem přísné konstrukce, podobné kázni člověka. Gotický dóm cele konstruovaný tyčí se vzhůru jako prst ukazující k nebi; tato forma je tak důrazná, že pojem světového názoru gotiky bychom mohli nahraditi pojmem prostoru kužele, jehož vrcholný bod znamená nejvyšší možnou abstrakci víry.

Podobně tedy, ač nemůžeme určovati formové možnosti moderní doby, můžeme poněkud blíže mluvit o některých jejích formových předpokladech. Vždyť v moderních schopnostech rozumových, v kalkulační praktičnosti a chytrosti, jež využívá všech tajů a sil, ve vědeckém poznávání a sebepoznání leží jakási (od gotiky zcela odlišná) snaha k odhmoťnění, v praxi, totiž v architektuře, podporovaná matematikou, jež svými výpočty nabádá v architektuře k nové formové inspiraci. Příkladem stačí uvést konstrukce betonové, jež svou odvážností a tenkou hmotou jsou opravdu novým procesem odhmoťňovacím. Tak na příklad moderní vědecké poznání převedlo formu nosníku z plného antického kvádry se čtverečným průřezem na typickou formu, která je shodná s vedením nosných silokřivek. Takovéto vědecké odhmoťnění je symbolem rozumové praktičnosti, hluboko vložené do povahy moderní doby.

Na druhé straně musíme pokládati onu zákonnost, čistotu a jednoduchost strojových forem, k níž dochází činnost inženýrství, za charakteristický znak, jež moderní doba na sebe přijala. Architektura v přirozené souvislosti všech projevů vyšších z téhož prostředí snaží se mimoděk přidružit k ní své chápání a svůj formový smysl. Tento společný smysl vede moderní architekturu k úmyslné čistotě forem vždy logicky odůvodněných ze stylisace myšlenky, v jichž skladbě nalézáme nový rytmus a svět nových prostorových představ.

Tedy jen z moderních zásad a z celého úhrnu současného života může vyrůst moderní umění se specifickou chutí, to znamená moderní duchové umění; toto pak je tak označeno vlivem národního prostředí a typičností obyvatel, že odlišuje se již tím druhově od umění jiných národů a stává se tedy uměním národním. Nejprve však je nutno přimknouti se svým vzděláním k tradicinose vlně formové mluvy, jež přenáší se vždy přímo přes rozdíly račové nebo temperamentní. Vždyť národní odlišnosti neznamenaají dynamický vývojový prvek v celku umění; nejenergičtěšími impulsy vývoje jsou všelidské a všeobecné idee, jež dávají obecný ráz epochám života i epochám slohové formy. Různé národy jsou v přibližně téže době nabíjeny přibližně stejnou ideovou energií; tvoří-li pak z této plnosti, vzniká jejich národní umění, jako charakteristický, barvou a tempem odlišný výraz všelidského vnitřního obsahu.

Kdybychom na příklad stavěli ve starém národním slohu, nepřiblížili bychom se tím nikterak národnímu duchu. Lidové umění dnes již vlastně neexistuje, a co trvá, jsou jen



Tak zv. Theseův chrám v Athénách.

Příklad architektury antické. Ku článku.

charakterní prvky, jimiž bývalý lidový sloh byl zabarven. Samo lidové umění vždy sledovalo z povzdálí všeobecný slohový vývoj, totiž obměňovalo a spracovávalo své samostatné, hotové užitkové formy podle současných slohových vlivů. Tedy základní, typické, užitkové formy v lidovém umění trvají, jen dekorativní ráz se mění. Napodobujeme-li lidové umění, přebíráme z nich jen měnivý výraz dekorativní, kdežto formy užitkových objektů se obračejí v neúčinnost, jelikož společenský ráz lidu se v dnešní době docela přeměnil a tím i názor a prostředky životní. Proto umělé vskříšení a úsilně obnovovaný smysl lidového umění nemá dohromady pro vývoj moderního slohu poučujícího významu.

Uvažujme takto o moderní architektuře ve všech jejích vztazích: nalezneme, že základním, vše podmiňujícím a vlastně jediným vztahem architektury je kladný poměr k životu, pozitivní a nenáladový, moderně založený názor světový. V poslední době, jmenovitě ke konci 19. století, náramně se rozmohla jakási citlivost, utíkající z reality a současnosti, zachycující se kultu minulých krás, vlastně jakási bázeň a nanejvýš negativní poměr k současné době. Takovéto separátní snahy esthétických individualit, jež se prudce vybíjejí svými osobitými přejemnými projevy, jejich záliba pro uzavřený, hotový vkus minulých slohů a jejich formový eklektismus jsou ve skutečnosti jen přežitkem; theoreticky je to negace současného života, prakticky je to snaha zakrýti nedostatek slohotvorné síly, ztracené koncem minulého století. Tato negativnost a netvořivost nese v sobě samospasitelný vkus a tím i neodbornost, diletantismus a sentimentalismus. Vždyť vkus, ať osobní ať esthéticky předpisovaný, nemůže býti měřítkem moderního umění, jež stojí přece ve stadiu vývoje. Správná kritika moderního umění může být jen programová, jest programovým zjišťováním a

konstatováním docílených výsledků, jež zdají se třeba brutální a náhlé, nejsou-li pojímány se stanoviska vývojové platnosti a nutnosti, t. j. se stanoviska vývojové zákonnosti.

Tedy pravý umělec tvoří nová díla a nemá předem stanoveného pojmu vkusu; jeho tvořivost a vlastní tvůrčí proces jsou volné, nestísněné odjinud přenešenými vkusovými požadavky; dále pravý umělec kladně uznává hotové hodnoty, které již v dnešním životě existují a mají svou odůvodněnost, byť třeba neodpovídaly běžnému vkusu a zvyklosti. Ze všech umění jest architektura uměním nejveřejnějším, je nejméně soukromou životní záležitostí tvořitelovou: patří životu a světu. To musí zvyšovati v umělci vědomí zodpovědnosti, tedy též omezovati jeho osobitou zvůli a lehkomyšlnou radost z originality, a určovati mu úctu k zákonům, logice a prostotě; na druhé straně však moderní život umělce obohacuje, neboť podává mu nový zdroj forem, bohatost ideí, nové formové úkoly a nový obsah citové poesie, jež žije uvnitř forem, a hlavně velikou možnost nového všeobecného, vývojově mocného slohu.

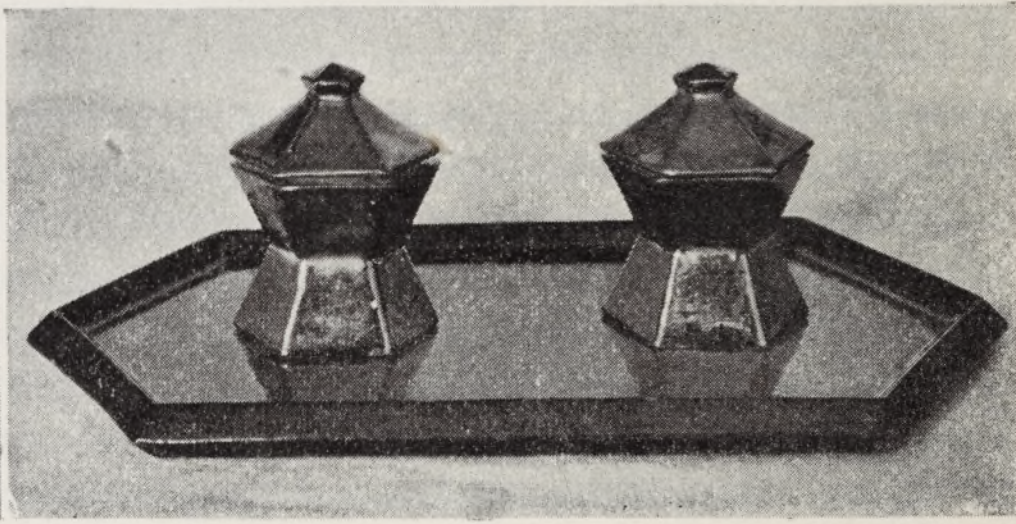
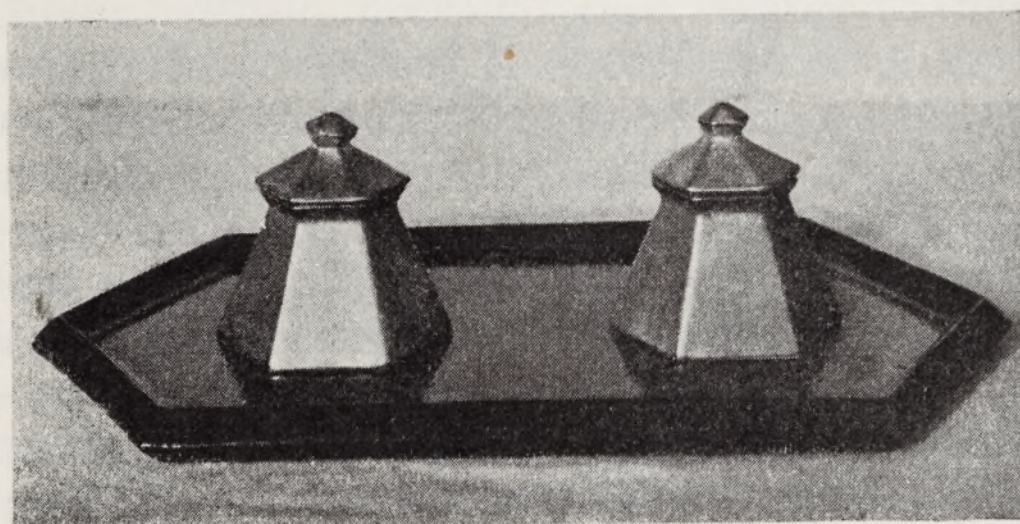
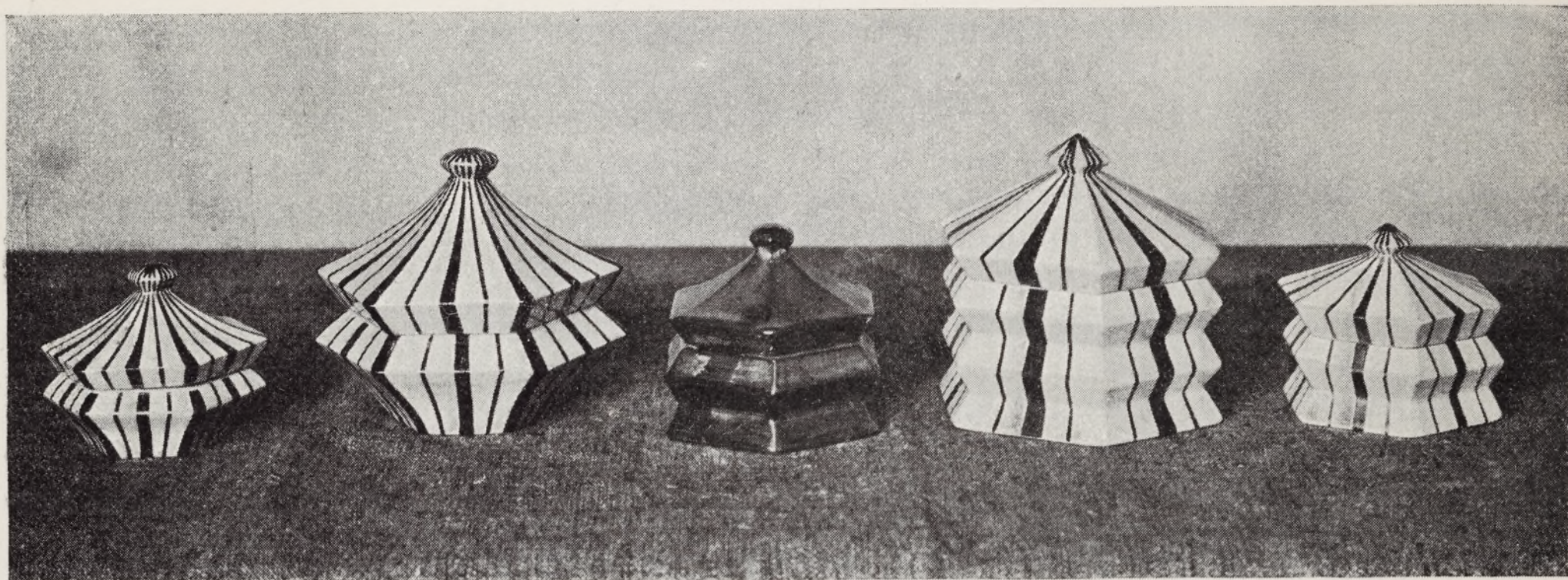
Karel Čapek: Literární poznámky o lidskosti.

(Dokončení.)

Po všech těch záporných příkladech je konečně zapotřebí viděti básně, jež pro nás platí jako díla plná lidskosti, i můžeme je rozlišiti na dvě skupiny: jednu tvoří Dostojevskij a ruský román; druhá skupina prostírá se přes tisíce let, a můžeme z ní namátkou citovati antickou tragedii, hru alžbětinskou se Shakespearem, klassické drama francouzské, Schillera, Hebbela a mnoho jiných jmen, jež nám představují velmi různé stupně velikosti a chloubu nejrozličnějších národů. Této druhé skupině dává se název klassicismu, který neznamená nic více než právě prázdné jméno.

Vše, co bylo řečeno proti literatuře realistické a subjektivní, časové i tendenční, lze opakovati proti Dostojevskému; lze nadarmo vypočítávati všechny jeho nedokonalosti, abychom pak nuceně přiznali, že přes ně, anebo snad v nich je veliký. Dílo toto uskutečňuje jakousi obludnou nemožnost: je to krajní abstractum in concreto; spojuje v sobě nevím jakou silou nejhrubší skutečnost s nejvyšším duchem, ale ne podřazením skutečnosti duchu; obé stojí vedle sebe nebo se prostupuje, nespojitě, zlé a rozeklané. Ale při tom je to spojení, celek, systém v násilí.

Podobně složitý jako toto dílo jsem já, jeho čtenář: jsem především subjektem pozorujícím nebo t. zv. objektivním divákem; jsem subjektem soucítícím čili subjektivním účastníkem; za třetí jsem subjektem sebezpozorujícím čili do jisté míry objektem pozorovaným. A to troje nacházíme jen u ruského románu. Jeho úsilovná popisná realisace tvoří mimo mne čtenáře svět lidí, jež reálně poznávám; současně poznávám je do hloubky, pronikám je a rozeznávám jejich duši; v jejich povaze vidím kusy své povahy a v jejich životních zvláštnostech prožívám své vlastní zvláštnosti a kusy svého životního obsahu. Čím hlouběji je poznávám, tím těsněji bych se měl na nich účastniti, až bych úplně splynul a stotožnil se s jejich zájmy, city a životem; avšak toto splynutí zůstává ve mně jen jako snaha a vůbec se neprovádí, především proto, že je u mne vyvoláván moment souhlasu i odporu (kdežto v každé jiné literatuře jen souhlasu a shody), a za druhé proto, že autor přetrhuje mé vcítění náhlou zpětnou realisací, která mé subjektivní účastenství zvrací zase v objektivní diváctví. Tím vzniká první rozdvojení: já a hrdina, oddělení od sebe a stojící k sobě v určitém poměru; já mám snahu stotožniti se s ním, a protože nemohu,



obrací se tato má snaha v citový vztah k němu: mám ho po lidsku rád, nebo s ním neshodím. Dále prožívá, jak řečeno, prudké sledy souhlasu nebo odporu a krise shody i neshody, mám příliš silně na vědomí své já odlišné od hrdiny, cítím je neustále a zabývám se jím; konečně, jak rovněž řečeno, prožívám v hrdinovi své vlastní životní zvláštnosti, své privátní vlastnosti nebo chyby; ale jakmile jsem z jeho sféry zpětnou realizací vytržen nebo od něj oddálen, zůstávají tyto mé zvláštnosti a chyby jako obnažené, jako prozrazené z nitra ven, jako mé a náležející mně. A toto je třetí moment, sebepozorování tak typické pro čtenáře ruského románu.

Nyní pointuji ještě jednou vše, z čeho pro mne ruský román pozůstává: reální, ode mne oddělená, objektivní existence hrdiny nebo hrdinů a jejich života; krajně subjektivní soucítění v lidské lásce čili můj skutečný subjektivní život; konečně analytické sebepozorování čili reální a objektivní bytí mého já. Vše toto jest — ne napodobeno podle života; jsou to stavy skutečného života, životní fakta nebo žití samo. Kdyby bylo vůbec možno rozdělit svět na skutečný a fiktivní, na život a umění, patřilo by toto dílo spíše životu. Zde nic mne nepovznese nad život, abych ve výsosti uviděl výsost a svobodu člověka; zde plně tkvím ve skutečnosti, nedokonalý, nevysvobozený a pachtící se, nevypuštěn ze svých slabostí a starostí, neodpoután od svých chyb a nevybaven ze sebe sama.

Budiž, život; ale vizme, jak je ten život pln lidskosti. V tomto konkrétním světě dlí láska uprostřed nesouladu a prostupuje jej mravnost, odpuštění a boží náboženství. Mezi vším tím velikým a svatým vidíme veliké lidské chápání. Život, který se nám zde otevírá, je život ctnostného pochopení člověka a jeho vezdejšího osudu. Toto chápání nazývám ctnostným, neboť žádná schopnost rozumu by na ně nestačila bez lásky a milosrdenství.

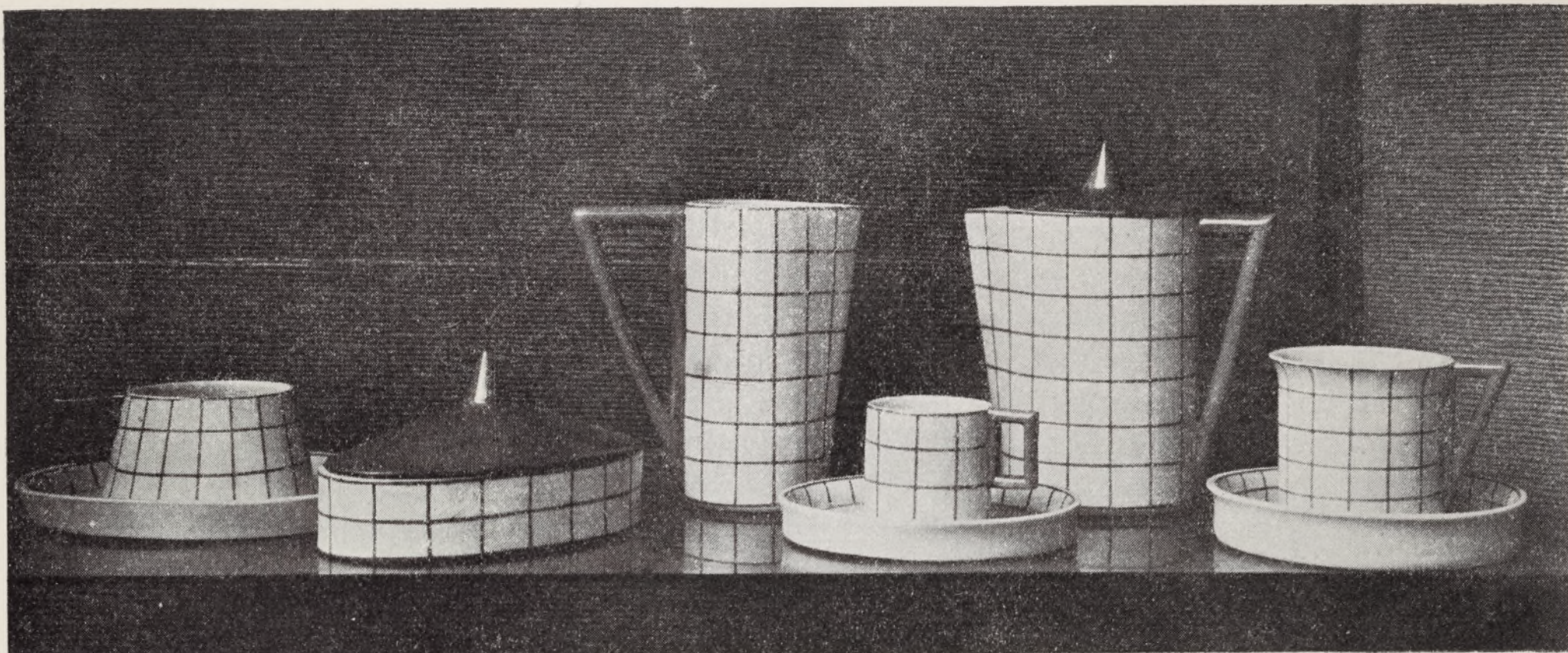
Skutečnost, do které mne ruský autor uvádí, je líčena v bídě a nedokonalosti, v trampotě a ponížení; a já, který se musím účastnit, nalézám totéž těžké a ubohé v sobě samotném; také já jsem nízký, ztrápený a plný neduhů. I trpím tím vším a toužím, abych se vysvobodil, abych se vykoupil ze své tísně a ošklivosti a povzněl se nad sebe sama a svůj vlastní život; a toto vysvobození a vzejití nad sebe sama nalézám v soucitu se sebou, s ostatními členy románu a se vším lidským.

Nyní chci říci, že takový altruismus je citem izolujícím, neboť vždy jasně odděluje mé já od ostatních lidí, jež já miluji a chápu; za druhé však jako pocit mého já je negativní, neboť mne nabádá, abych se zmenšoval, jsa nedokonalý a ponížený, a abych se rozplynul v lidstvu svým chápáním a svým soucitem. A tento souladný směr k člověčenstvu, který ve mně je, znamená gravitaci k nejvyššímu možnému pomyslu umění: k člověkem zřízené a z člověka vzešlé harmonii světa.

★

Po tomto příkladu ruského románu je nutno opakovati, že lidskost v literatuře neznamená nějakou dobrodějnou lidskost humanitní; její základní funkce lze rekapitulovati takto: Velké básně vymaňují mne z kruhu osobního já, rozšiřují mne do výše a vyzdvihují mne nad můj životní stav, nad můj podmíněný život nebo nade mne sama. Za druhé velké básně ruší mou individuálnost a osobní samotu, přibližují mne k všeobecnému lidství a spojují mne s veškerým kolektivem lidí pod jednotícím pomyslem všelidské výsosti a rovnosti. Za třetí tímto připojením a přiřazením kteréhokoliv já k lidskému celku směřují věčně k tomu, aby zřídily a daly lidskou, z bytí člověka stvořenou harmonii světa. Zde míním velké básně druhé skupiny, řekněme antickou tragedií.

Člověk spoutaný ve starostech a tísní života, podmíněný náhodou, okolím i zvykem,



Vlast. Hofman

Keramika. Kávové a čajové příbory. Provedla firma Rydl a Thon, Svijany-Podolí.

sklíčený svými chybami, nesvobodný a omezený, prožívá jen to, co se mu k prožití naskytne, a prožívá to tak, jak mu dovolují anebo káží dané okolnosti, jeho vlastní chyby nebo nedostatky jeho okolí; ale při tom jsou v něm stlačeny jiné možnosti a schopnosti nebo uzavřeny snahy a celé potenciální životy, jež mu skutečnost k prožití nedala. Proto velké básně postavují před něj obraz člověka svobodného, vyňatého z tísně a nutkavosti života, zbaveného chyb slabosti a ošklivosti, oslaveného a nepodmíněného; a člověk spontánní, poznává v něm svůj obraz, poznává a požívá v něm svou vlastní neprožitou velikost, svobodu a nepodmíněnost i slávu. Anebo básník staví před nás člověka nebo hrdinu nebo boha stvořeného k obrazu a podobenství lidskému; je to člověk integrovaný, jehož vášně i snahy jsou pokud možno vysvobozeny z neúplnosti, nestálosti a podurče-

nosti života; tím vším je učiněn velikým nad naše rozměry; v něm jeví se zvýšená potenciálnost člověka, ode vsí náhodnosti a rmutu očistěné bytí lidské a absolutní směry lidskosti vyzdvížené ze zmatku plného složek a relací. Veškeren tvor umění pak žádá na mně požívateli umění, abych s ním splynul a vložil se do něj se svým já, abych se s ním vnitřně stotožnil. Když tedy se stotožňuji s tímto svobodným a velikým, oprosťuji se především a vykupuji se ze své osobní podmíněnosti, vztažnosti a tísně. Za druhé pak vkládaje se do větší lidské kvantity než jsem já sám, cítím tlak a touhu, abych svým nitrem zaujal a naplnil veškeru jeho velikost a vyrovnal se do jeho rozměrů; tak já expansivně rostu a větším se a vyvyšuji se nad sebe sama. Za třetí pak prožívám něco, co je krásnější, úhrnnější a úplnější než má skutečnost; prožívám absolutní směry lidskosti čili integrální lidskou kvalitu; rozsah mého života se extensivně šíří o neosobní, čistě nesobecké snahy, na kterých se účastním v této básni.

V pravdě však neexistuje nad životem vysněná oblast, do které by básníci vkládali své pomysly o dokonalosti člověka, a ani takové pomysly neexistují. Básníci nemohou znáti žádného řádu mimo tento svět, kterýžto svět člověčenstvo od svého počátku celou svou činností technickou i duchovní předělává, mění a chce zlepšiti. Tak také básníci po svém mění a zdokonalují tento svět, jakoby mu chtěli uložit novou, lidskou harmonii; proto také vybavují člověka z těsného tkaní života, vyjímají ho z podmínek, relací a jiných takových nutkavých momentů skutečnosti; ale je to právě vyjímání a vybavování, tedy silné snažení a úsilovná tendence k velikému, a nikoliv pouhý povzlet fantasmie a krásné snění o nadpozemských končinách dokonalosti a velikosti. Literatura tohoto druhého způsobu nazývá se pathetická a postrádá vsí velikosti, o které mluvíme.

Velké básně, jež mne vyvyšují nade mne sama a přenášejí mne přes hranice osobního života, uvádějí mne také v určitý poměr, ne k bližnímu nebo k druhým lidem, neboť neucí mne chápat a milovat je, nýbrž k celku lidí, k lidství samotnému. Má praktická existence, mé sebezachování a jeho všechny prostředky oddělují mne od lidstva a pudí mne z jeho celistvosti; můj odlišný charakter a všechny zvláštnosti mého života způsobují mou individuální samotu. Avšak stává se účastníkem velkých básní, směřuji svým účastenstvím k jakémusi pomyslu lidství. V tomto pomyslu spojují se snahy jakoby všech lidí po výsosti a svobodě, slávě, kráse a dokonalosti člověka. Představme si ty snahy jako věčné a neukončitelné směřování k dalekému středu, v němž stojí ten dokonalý prvovzor člověka vykoupeného ze zmaru a nedokonalosti života; v tomto tíhnutí pak a směřování se já opět setkávám a spojuji s celkem, jemuž jsem se odcizil jako ztracený atom. A v tomto souladném spojení je jakoby odlesk nebo podobenství té harmonie, k níž lidstvo směřuje od svého prvopočátku, ale k níž se nepřiblíží a nedojde až do svého konce, a nikdy dojít nemůže; neboť ve všem světovém i lidském řádu působí ne jedna síla, nýbrž dvojice sil: život a smrt, gravitace k slunci a gravitace do nicoty, touha po dokonalosti a zmar.

Řekl jsem, že druhé skupině se dává jméno klassicismu. Klassicismus obyčejně znamená hladkost forem, úměrnost, pravidelnost a zevní dokonalost; podle toho tedy každý nový klassicismus by byl hnutím formalistním. Nejnovější literatuře, která nyní pomalu začíná vystřídávati realismus a básnictví subjektivní, se říká často novoklassicismus; tento název však je falešný, neboť nevím a nevěřím, že by smysl této literatury byl obsažen jen ve formalistních snahách; kdyby tomu tak bylo, pak by tato literatura nebyla vážnou snahou, nýbrž jen kulturní reakcí a článkem v dlouhé řadě přešlých a přechodných reakcí jiných.



Vlast. Hofman

Kávové a čajové příbory. Provedla firma Rydl a Thon, Svijany-Podolí.

K r o n i k a a p o z n á m k y

Gotické kachle v Museu města Prahy.

Stanovisko, jaké zaujímáme dnes k lidovému umění, liší se podstatně od stanoviska, s kterého bývalo posuzováno od generací předchozích. Nehájíme naprostou původnost lidového umění a jeho prvků, nýbrž hledáme spíše způsob, jakým chápal umělec formovou mluvu určitého slohu a co z ní stvořil; nacházíme velikost českého lidového umění spíše v dokonalosti, k jaké po svém přivedl jednotlivá slohová období, a ještě více v hlubokém citu, který se projevuje i na traktování každého detailu. Je to cit jak pro zobrazený předmět, tak i pro dílo jako uměleckou věc o sobě.

Pro stanovení ducha národa je důležité uvědomiti si, které slohy byly českému člověku nejbližší; díváme-li se na historický sloh jako na projev citění a světového názoru

epochy, můžeme dobře vyvoditi z poměru, jakým se náš člověk stavěl k určitým slohům a slohovým obdobím, jeho založení a jeho myšlenkový vývoj. A tu vidíme, jak nejprve silně tíhnul celým svým názorem k citění gotickému. Myšlenka gotická se svou abstraktní formou vycházející z výrazu a podporující dramatickou akci fabule dobře odpovídala přemítavému a nábožensky zanícenému duchu českého člověka až do šestnáctého století. Vedle toho výrazové prostředky gotiky vyhovovaly vypravovací vášni primitiva. Je to až stupeň jisté žvavosti, s jakou vypravuje s největší obrazotvorností nej-různější oblíbené příběhy. Renaissance u nás jinak vykazuje sice prvky specificky české, ale neznamená v umění lidovém, kde umělec byl opravdu představitelem lidového citění, pro vzestupný vývoj celkové myšlenky renaissanční vlastně ničeho. Byl to spíše zase

barok, který svým pathosem a vzrušenou posou alespoň předstíral náboženské zánícení a který proto byl chápán.

Kachle zde reprodukované pocházejí z Muzea města Prahy, kde je celá sbírka podobných destiček s tematikou náboženskými i profanními, jako je Navštívení Panny Marie, Zvěstování, postavy svatých, Herkules a Omphala, Adam a Eva, tři Husité, klání atd.

Na kachlíku pražském, zde vyobrazeném, lze sledovat, jak suverenně umělec ovládal vyjadřovací prostředky gotiky; je to důkazem úplného vžití se do ducha slohu, když výraz plně odpovídá vyjadřovacím prostředkům a tvoří s nimi nerozlučitelný celek. Tak je tomu i zde, ačkoliv čistě plastickou hodnotou tyto kachlíky nijak nevynikají, což lze omluviti způsobem rozmnožování, totiž formováním z primitivních hliněných kadlubů, tedy způsobem, který nepřipouští užívání velikých výškových kontrastů.

Tvárným elementem je zde v první řadě linie, plastika má úlohu spíše jen popisnou. Postavy nejsou myšleny v prostoru, přes to ale prostorově, to jest, každá jednotlivá figura představuje objem — ne tedy plochu — který ale není ničím vázán k ostatnímu prostoru. Tyto objemy nejsou vytvářeny plastikou, nýbrž obrysovou linií, která vzájemným překrajováním a ubíháním ze předu do zadu naznačuje kulatost objektů. Kompozice je držena v ploše reliefu, pohyb, který souvisí na konec přece jen s cítěním prostoru, je převeden do plochy rovnoběžné s plochou pozadí. Nejpatrnější je toto svedení pohybu z několika výškových vrstev do jedné na reliefu svatého Jiří, kde rytíř zabodávající kopí do draka nenaklání se ku předu, tedy ve směru pohybu, ale na stranu — do plochy. Toto plošné řešení a zákony, jež z něho vyplývají, jsou dány technikou výroby, a bylo by snad poněkud odvážné, mluvit zde o vyspělé vůli vytvořiti ze stylových formálních důvodů tvar abstrahující od skutečnosti.

Srovnáme-li ale tyto destičky s reliefy renaissančními (českými), vidíme, jak se později zákony formy uvolnily a umění reliefu klesalo dvěma směry. Buď se zachoval zákon o udržení reliefní plochy na úkor představy prostorovosti, nebo snaha o prostor a představu skutečných objemů — zapomínajíc, že se zde jedná o prostor a plastiku z dávnou — zničila představu plochy, která je podstatou reliefu.

O. Gutfreund.

K vyobrazeným emailům.

Dva emaily, jež dnes v přílohách reprodukuje, byly ve sbírkách barona Vojtěcha Lanny a byly prodány dražbou roku 1909 u Rud. Zepka v Berlíně za neobyčejné sumy. Jsou dobově i technicky od sebe velmi vzdáleny. Skříňka reliquiová jest ze XII. až XIII. století a výrobek limogeský. Je zhotovena ze dřeva a obložena měděnými deskami, zdobenými barevným jamkovým emailem; tělo Kristovo, hlavy P. Marie a Jana, hlavy andělů a postava světice na víčku jsou plně modelovány a nasazeny. Barevná škála: pozadí tmavomodré, oživené pestrými rosetami, kruhy a rozvilinami v bledé modři, zeleni, červeni a žlutí; na okrajích zelené vlnovky s červenými body. Architektura a roucha postav jsou jemně ryty. Skříňka byla nalezena v Praze (podle tradice na Betlémském náměstí) a do sbírky Lannovy dostala se z pozůstalosti rytíře Neuberga. Skříňka je 32 cm. vysoká a 16 cm. široká. Druhý email, Jidášův polibek, je malba smaltová na mědi, původu též francouzského, z 2. polovice XV. století (rozměry 25,5 × 23,5 cm.) a je připisována markýzem de Vasselot, jenž zpracoval zejména emaily v Louvru a ve sbírce Dutuitově, neznámému jinak mistru Monvaerni. Barvy neobyčejně zářivé jsou: hluboká modř, purpurová, fialová, zelená a sytá okrová žluť.

J. S. Machar: Barbaři, Pohanské plameny, Apoštolové.

(Dokončení.)

Obsahy Macharových básní jsou jakési kresby dějů a postav. Methoda, kterou se předvádějí, jest co možno nejexaktnější (jeví se zejména ve zmíněných již přídavných částech, psychologických, popisech atd.), zajisté vlastnost, která by měla velikou cenu v historické vědě, ne však v básni. Místo po exaktnosti toužili bychom při básníkovi po objektivnosti. Aby z dějů a existencí nečinil záznamy pro chvíli, ale nalézal v nich vlastnosti platné pro všechny čas a prostor, určené k nezahynutí a nezmizení, a z nich stvořil objekt znovu, nadřazený, snad absolutní. Aby tvořil heroické postavy a činy, mythy, božstva a náboženství; aby tvořil trvalé pocity daleké nálad, rozmarů a osobních stavů. Báseň jest přílišnou abstrakcí lidské mluvy, než aby snesla zatížení pouhou syrovou hmotou. — Machar působí jedině obsahem. Jedině tím, že předvedený fakt začíná a končí, že roste nebo klesá jeho síla, také začíná, končí, stoupá, svažuje se — ale bez nejmenší součinnosti vyprávěče — napětí básně. Autor přenechává svůj jazyk mluvě fakt, obsahů, dává se do jejich služeb, nevládne jimi. Jeho činností jest jen, že je vybral a zveršoval. Stejně tomu tak jest při tvoření nadřazených celků: knih, cyklu. Jednotlivé básně jsou řazeny prostě vedle sebe. Octnou-li se události k sobě v nějakých vztazích, octnou se tak svou podstatou, ne zásluhou zapisevatele. Vznikne-li pak jako konečný výsledek v mysli čtenářově vědomí prostičké historické kausality nebo nějaké tušení osudovosti, pak jest to opět zásluha historií, ne však autorova umění. Básníková spolupráce jest všude minimální. Tak se rozpadá celá myšlenka velkého díla v jednotlivé neumělecké částčky. Neboť, nestvořil-li autor umělecká díla v jeho prvcích, o čemž jsme ihned pronesli pochyby, nestvořil dílo ani zamý-

šleným celkem. Neuvedl prvky, jedince, vpevný dramatický poměr, nenechal je růsti ze sebe, rozvíjet se, klesat, nedal jim společného ústředí ani vrcholu. Nestvořil oně komposice, jež by je ovládla, spojila v jedno, podškrtnula veliké, zatlačila malicherné, jež by napiala všechny síly a to, co ve všech jednotlivostech zdálo se zbytečným, ukázala nutným, co zanikalo jako málo patrné, vyzvedla monumentálností celku. Jediné pojítko těchto veršů, jak řečeno, jest obsah. Ale jaký obsah by to musel býti, aby nahradil všechny umělecké nedostatky díla, nebo bychom na ně aspoň zapomněli! Jak by nás musel zcela strhnouti, nadchnouti, naplniti. Avšak obsahem Macharových děl jest pouhý úmysl, vzdělávací tendence, upozorňování na jakási fakta, obrana jedněch, útočení na druhé, vše, co nám jest nebo může býti odlehlé, ba i cizí.

Plyne tedy z druhé části našeho soudu, že básně chtějí působiti jedině svými obsahy, že činnost umělcova jest v nich podružná. Dále, že neexistuje žádná komposice celku, nějaká snaha o monumentalitu. Dílo tedy může býti veliké pouze svým rozsahem. Ale tímto, ať bude sebe větší, nebude přece dílem uměleckým.

Jest snad někomu podivno, že se neobírám obsahem Macharova díla. Mohlo by býti namítnuto, že uměleckost jeho díla spočívá právě v tomto dějovém obsahu a všechno ostatní jsou maličkosti. Většina kritik se asi bude zabývatí jen tímto obsahem. Avšak: Tvůrčí činnost v slovesném umění spočívá v činnosti báživé, v tom, že umělec vymýšlí a vytváří děj. Děj pak sám o sobě, jakmile jest hotov, projeví se zároveň již jako forma vytvořená genetickými zákony. Není hranic ve zrození děje a formy. Ale u Machara vidíme, že na dějích nepracoval, pouze je sbíral. Děj sám vždy existuje bez něho, má také již svůj zákonitý výraz, formu, byť nebyla literární (může na př. se jevití jako anekdota, historický záznam, obraz a pod.)

Děje také nikterak nejsou dílem Macharovým ani jeho majetkem, jsou nenové a obecně známé. Machar dodává jim pouze novou formu. A dokázati, že nikoli dobrou, bylo úkolem tohoto článku. Frant. Langer.

Miloš Marten: Cortigiana.

(Vydala Kamilla Neumannová.)

Miloš Marten vydává po několika letech uplynulých od první knihy povídku zvanou Cortigiana. Pokud nám dovoluje tato knížka a vzpomínky na dřívější prosy, jakož i kritiky autorovy, učiníme si obraz o Martenovi takovýto: Marten jest předně a jediné milovníkem podivnůstek, ať již obsahových či slovních. Přítomná povídka dokumentuje tuto podivínskou náklonnost vším, od vypravovaného příběhu až po ornamenty epithet. Tato náklonnost hraničí pak již se sběratelskou vášní kuriosních obrátů, úsloví atd. (nervosní plastika boků, rudé svačce rtů). Celá povídka jest napsána pro podivnou obrazovou situaci, i jednotlivé postavy a význam jejich v povídce jsou určeny a vyměřeny jejich zvláštností.

Proti takovéto literatuře — neboť p. Marten jest pouze částí celé družiny — lze pronést řadu námitek. Předně neběře na sebe žádnou uměleckou zodpovědnost. Nemá pro sebe žádných vnitřních měřítek ani relativních ani absolutních. Jakožto měřítko vnější klade pouze výlučnost, simulujíc tak ve vztahu k vnějšku každému soudu se vymykající aristokratismus. Její působení děje se sugescí vzniklou sektářskými znameními a symboly, tajemností, kuriosností a obřadností. Vše to děje se v kruhu mystiky ve směrech nahoru i dolů, opět na půdě, která postrádá vší kontroly nutnosti a oprávněnosti. Avšak tato literatura jest i po stránce mravní úplně negativní. Nemiluje zdravé a silné, nemajíc zájmu pro jakýkoliv klad životní, nalézá největší zálibu v tom, co jest ve stadiu ničení, zničení i sebeničení a co se chýlí

k rozpadu. Staví podivné místo přirozeného, nesrozumitelné místo harmonického. Nevytváří konečně nic, co by mohlo býti touhou, snem, radostí člověka. Frant. Langer.

J. Karáska ze Lvovic Posvátné ohně.

(Moderní bibliotéka, F. Adámek, Král. Vinohrady.)

Když před lety u nás vystoupila tak zvaná dekadence, zdála se být proklamací hesla modernosti, jakoby do sebe pojala všechnu hloubku a složitost moderní doby; našla se moderní psyche, moderní pohlaví, zlo a pád lidstva, raffinement kultury, morální únava, a vše to platilo za moderní obsah života. Později přešla z ní již jen zvýšená citlivost, útěk ze života, jen marnost, odříkání se světa, osamělost, výlučnost a nicota. Tvářnost této literatury se tedy během let pod vnějšími vlivy příbuzné kulturní literatury častěji obměnila; ale i přes tyto modifikace mystiky, magických elementů, hnusu z pohlaví a p., zůstala její myšlenková povaha vzhledem k současnému životu stále negativní. Vážné a pravé umění stojí vždy k životním a myšlenkovým obsahům své doby v poměru kladném, jsouc schopno je zmáhati a potencialisovati. Umění, jež před životem prchá a jež celým svým založením k němu stojí v negativním poměru, vyznačuje se tak svou slabostí a naprostým nedostatkem slohotvorné síly; a právě v této základní negativní složce dekadentní literatury leží příčina jejího dohledného zániku. Její život může být jen uměle prodlužován injekcemi dráždivých výtažků, vytěžených z nánosů uměleckých kultur, avšak tato omlazovací činnost je přece jen konečná. Pokud vychází z volného vkusového výběru, z estetického manipulování s vhodnými obsahy minulých kultur, zdají se být její možnosti dosti široké; jakmile však při tom narazí na požadavky slohového vytváření formy, stane se takový náraz churavému organismu tohoto umění smrtelným. Tak zrovna v nedávné době ho-

vělo si jedno období v dráždivé hře s morálními pojmy; toto období však rychle přešlo a po něm zůstala jen literatura, jež se nápíjala k jisté klasičnosti; a v tom okamžiku se dekadentní literatura, která před tím byla ještě živým, dobově mravním symptomem, stala literaturou mrtvou.

Dobrym příkladem takového rozkladu je i kniha Karáskových novel. Není to už perversní kvásek prvních básní, ani estétsky neplodný kult krásy, ani okázalá zrůdnost magie a mystika pozdějších románů; vše se zde ztrácí v nejistotách a bezúčelnosti: autor bloudí po mrtvé historii a chápe se starých legend, poskvrní je zkaženou fantasií a opět je opouští nepřemyslené, jalové a prázdné. Tuto prázdnotu pocítíme tím silněji, když si uvědomíme metodu práce, jež je vlastně nedočkavým spěchem vzbuditi u čtenáře dojem formové síly. Děj je halen do luxusní složité dekorace destruktivní nalíčené plastiky vášní, magických elementů a předstírané mystiky. Takové veliké rozmachy jsou ale v nepoměru s bájnou a tvořivou hodnotou docílených výsledků; tato je vzhledem k dnešním předpokladům myšlenkového stavu doby naprosto neživotná a bez vnitřní pravdivosti. Osobní citový poměr autorův k některým úkazům minulých kultur zde nic nezachrání, tím méně když je zase zapřen nedobovou passionální psychologií. Tak i všechny silné námahy neskromného přepychu jazykové výpravy vyzní na prázdno a falešně a nezakryjí základní nedostatek těchto příběhů: našemu dnešnímu citění vzdálenou libovůli, jež popírá vůli k upřímnému obsahu a výrazu, který by nám byl tak blízký, že bychom se s ním mohli stožiti a že bychom mu uvěřili.

Snaha po zdání formové síly a plnosti nevychází z nijakých podnětů ideových, nýbrž čistě praktických a technických; dostavuje se vždy u případů takové literatury, jež je odkloněna době z důvodů kulturně eklektických. Takový odklon nastává tehdy, kdy

následkem negativního poměru k životním a myšlenkovým obsahům doby fabulační slohotvorná činnost je v stavu naprosté pasivity. Čistá fabulace nese v sobě vždy tvárné schopnosti a předpoklady jisté myšlenkové konstrukce, jež je podstatnou složkou formy a jež se projevuje v uměleckém díle jakožto princip pohybový. V opačném případě tento pohybový princip schází a je z důvodů artistních technicky nahražován třeba stylistikou a hlavně zevním pohybem děje a umělou vášnivostí.

Josef Čapek.

U příležitosti dostavby Obecního domu.

Novostavba tato vyrůstala po několik let před očima mladší, školou se vzdělávající generace architektů, kteří pojali předsevzetí hledati příklady moderních staveb a dospěti tím nejen se stanoviska odborné techniky a dovednosti (či lépe řečeno zručnosti, jež vždy omamuje), ale též se stanoviska uměleckého k jistému názoru. Toto umělecké stanovisko, zprvu trochu nezvyklý pojem u porovnání s odbornými a cechovními výrazy staré generace architektů, vyšlých z akademické školy pseudoklassické, jejíž jedině možným důsledkem mohla být náhoda plané zručnosti a překotné machinace s architektskými stále opakovanými formami, toto stanovisko tedy zdálo se vždy býti jen soukromou záležitostí jednotlivce, odlehlou částí vlastního způsobu provádění a navrhování, tedy metody. Pro dnešní mladou generaci leží však pojem uměleckého původu, tvoření ve složkách naprosto jiných než t. zv. kombinálních, kde prostě sestavují se přejaté architektonické formy jen proto, aby posloužily k výzdobě stavby, vyrostlé nad půdorysem jakkoliv vzniklým. Takové příklady neobsahují formové jednotné zásady jak v půdorysu tak ve vnějšku, i vyciřovali jsme tento nedostatek tím silněji, když byly již dokonce pomíchány slohově, což se nám zdálo

být vždy největším hříchem. Tak když se pomalu počala usazovati na stavbách pseudo-barokních zásad nákaza secessních detailů (třeba mezi mnohými jinými stylisované listí), divili jsme se, jak je možno, aby nějaký velice zručný a obratný architekt stavěl budovy, jež mají tolik architektonických chyb a jež jsou při tom všem velice nákladné a bohatě ozdobné, což je ovšem předností pro první dojem laika pozorovatele, ve skutečnosti však jen t. zv. „chytákem“. Čím je to, že některá budova třeba nemoderní je dobrým uměleckým dílem i přes to, že i tu bylo bráno v pochybnost, může-li dílo nemoderních prostředků býti ještě v pravdě uměleckým, a proč vedle toho zase jiná budova s modernistickými detaily přímo se hnusí? Je to právě pocit, že jim schází cosi z umělecké povahy architektů pseudoklassické školy, jako byli třeba Zítek a Wiehl.

Někteří z těch, kteří patří do předchozí generace, jsou dnes oficielní, neodolali špatným stránkám secese, staví nádherné budovy (nádherné ovšem jen co do počtu ozdobností), nestaví však nikdy díla v pravdě architektonická, upřímného výrazu a samostatného původu. Generace starší, jež této předcházela, jest prosycena aspoň jakýmsi pevným názorem eklektismu klassických slohů. Základní a zásadní příklady dobré architektury, jež hledala v Itálii, stávají se však přece jenom v rukou těchto učitelů mrtvým a nevžitým materiálem. Pocit toho nevžití právě přiváděl mladou generaci k poznání, že existuje cosi, co je nutno kontrolovati: totiž poměr jednotlivce nebo jedné generace k příkladům, jež se jí v mládí podávají, tedy umělecký vzta h, vžití, z něhož postupně bylo by možno a je nutno dospěti k uměleckému názoru kontra názoru kombinačnímu, kde umění má býti jen opakující zručností a virtuositou, kde však naprosto postrádá tvůrčích předčinů.

Příkladů, jež by měly na názor nové architektské generace vliv a účinek, však v Praze

nebylo; byly tu spíše příklady odstrašující ve stavbách předchozí generace: Repraesentační dům, Novostavba radniční, domy v Mikulášské třídě (hlavně onen sousedící se Synagogou), Vinohradské divadlo, Strojovna na výstavišti atd. Jsou to budovy založené na naučených zásadách třeba barokních dispozicí; neostýchají se bojovati proti moderně, ale kde již přijímají vnější slupku moderny, přijímají většinou vše nepotřebné a nepátečné, co nespolutpůsobí na kostře budovy a její formy; kostra zůstává pseudobarokní, moderna, vlastně secesse pochybného původu je neorganicky přilepena na povrch. Bývá to hlavně baroková secesse Ohmanova. Celkový dojem stavby pak je nedůslednost a nevážnost.

Větší důslednost ve svém eklektickém názoru jeví generace této starší, ze které vyšlo Národní Divadlo, Zemské Museum atd., zde bylo možno držeti se pevných svazků architektonické vědy, jež učila přejímaných forem aspoň správně a zákonně používat. Po rozruchu českorenaissančním, kdy hraní si s národopisným materiálem zdálo se být něčím velice důležitým a podstatným, nastává právě vliv poloviční moderny. Avšak tento rozruch panuje ještě skoro dnes; pěkným příkladem je Repraesentační dům, který byl v konkurenčním návrhu luštěn ve slohu českorenaissančním, jakožto národním, který však byl dokončen v Ohmanovské barokní secessi.

Je tu největší nejistota tvoření, protože naprosto tu schází umělecký názor jednotící prvky počinů tvoření, schází logické vymýšlení a citové ovládnutí nových forem. Tak povstává za prvé směs všeho možného formálně přejatého z příkladů starých i moderních (ovšem jen relativně, jako třeba z umění Ohmanova); za druhé neupřímnost samostatného projevu, jenž má vždy být podmíněn uměleckým pojetím jednotné tvorby; za třetí schází skromnost výrazu, jež se vždy v kladných příkladech projevuje formovou



Fronta Repreentačního domu města Prahy.



Stará Celnice (bývalý klášter Hybernů).

ekonomií. Vzniká opak, přecpání, neurované hromadění dekoračních detailů a burleskní, nevážná, nejednotná a nemonumentální architektura. Takovéto hromadění detailů povstává nejčastěji neorganickým ověšováním jich na hlavní složky budovy; přichází ponejvíce v řešení interieurů, kde se pak stýkají různé materiály nečláňkované, formově nedořešené, jež za často slouží jako záplata několika motivy stylisované zeleně, destiček atd. Bezkosterné kupení detailů bývá vždy příznakem díla, jež nemá jednotícího názoru, který by ovládl a nepřipustil náhodnosti nápadů a vtipů zbylých z kreslířské praxe. Tento systém třpytnatého illusionismu odpovídá ovšem dobře úmyslu překvapovati množstvím, bombastickou bohatostí en gros, která nejsnáze může odvrátiti pozornost divákovu od celkové formy a umělecké idee budovy, již jest onen v podstatě holý organismus, jevící se na zevnějšek jednoduchou

jasností i při nejbohatší členitosti, jak dokazuje množství historických příkladů.

Mluvíme-li o pocitu, jakým na nás působí budova Repraesentačního domu, je nutno nejprve zmíniti se o dojmu zvláštní neklidnosti, který v nás vzniká, porovnáváme-li tuto stavbu s jejím okolím; překvapuje, jak přímo demonstuje svou lehkověrnou nápadností a jak mnoho obsahuje vtipů a nápadů kancelářské práce. Je to hotová kulturní mýlka v prostředí dvou znamenitých budov na Josefském náměstí, jež jsou samy o sobě slohovými kontrasty, ale jež se plně jednotí ve svém monumentálním výrazu. Jednou z nich je gotická Prašná brána, příklad nákladně a bohatě zdobených ploch, druhou je empirová Celnice, bývalý klášter Hybernů, s fačadou naprosté jednoduchosti a s ušlechtilou prostotou architektonického článkování.

Mladá generace, jež vyrůstala, když se

u nás v Praze rozvíjela efemérnost staveb posledního desetiletí, po zkušenostech a prozkoumávání těchto prací, jež měly by vývojově vlastně býti příkladem, vrací se ku stadiu vůle poznávací zásadnosti, jež je společná a konstantní všem slohům a je pokud možno zjiřitelná a příbuzná tušenému pocitu a názoru moderní architektury, jež zůstává ideálem. Takto je nucena samostatně a bez domácích vlivů počítí s problémem jakéhosi očištného a korigujícího poznávání, jež by aspoň dočasně nahradilo onu teorii Semperovského klasicismu, vykládaného na technické škole. Poznatky Wagnerových předpokladů, jež kdysi nacházely dosti stoupenců, mladých českých žáků moderní architektury, kteří studovali ve Vídni, mají-li již podružný význam, přece aspoň přinesly sklonnost k očištění od pseudoklasicistního a secesního bezvládní. Umělecký názor a z něho vzniklé předpoklady smyslu moderní architektury jsou nutny tou měrou, jako jsou zbytečny příklady pražské oficiální architektury. Nové generaci architektů moderních snah může býti výhodou alespoň to, že měla v době a v prostředí modernistního hnutí příležitost ztrávití a zkontrolovatí některé výsledky, učiti se z bezvládnosti secesního období skromnosti výrazu, ekonomii a poměru dekorace k organismu architektury. Jinak ale pseudoklasicistní skupina architektů dotčených pseudosecesními vlivy rozhodně nemá významu pro moderní architekturu a nemá rovněž tak žádných žáků.

V. H.

Užitečnost uměleckého průmyslu.

Bylo zajisté pozorováno, že směr Uměleckého Měsíčníku, který obrací se pronikavě k samotným a nejprímějším důvodům umění, věnuje dosti sil i místa t. zv. uměleckému průmyslu; protože pak umělecký průmysl je dle dosavadní jeho povahy jistým luxem, který si denní život z umění pořizuje a který je jakýmsi vedlejším zaměstnáním umění,

zdálo by se, že mezi výbojnou cestou Měsíčníku a mezi zabýváním se drobnou keramikou zeje velká nesrovnatelná vzdálenost. Skutečně umělecký průmysl a umělecké řemeslo je ve srovnání s druhými výtvarnými uměními mnohem více zatížen světským a materiálním podílem ze všedního života než malířství, sochařství i architektura; architektura, která je mu nejbližší, neboť je s ní téhož rodu, vázána je sice také k podnětům života, ale vychází z jeho větších, trvalejších a i duchovnějších souhrnů (na př. z náboženského kultu, z bydlení jedinců a národů, z oslavy činů), kdežto umělecký průmysl souvisí s významem menšími a jaksi hmotnějšími okamžiky života (nádoby, šperk, hračky).

Z tohoto stanoviska pak jsou tedy umělecký průmysl a předcházející mu umělecké řemeslo vůbec kdykoli a kdekoli duchově méně svobodným a materiálně více zatíženým uměním; proto trvale nebyl nikdy vlastním polem a cestou pro myšlenkové pohyby umění, ale spíše vždy žil z hotových zásob umění. Novodobý a vlastní umělecký průmysl, který byl teprve v posledním století stvořen a vystřídal rozptýlené a zvláštní cechovní celek netvořící umělecké řemeslo předcházejících století, má ještě další povahový rys, který svobodnost jeho umění zatěžuje. Jestliže dříve umělecké řemeslo žilo jako nezávazné dobrovolné umělecké zaměstnávání se účelovými podněty, postavilo 19. století současnému umění přímý kladný požadavek, že musí se drobnými potřebami denního života, a sice všemi, nikoli dle vlastního výběru a záliby, zabývat a je tvořit. Mateční příčina, z níž umělecký průmysl 19. století se zrodil, není tedy vnitřní a umělecká, že by umění se rozrůstalo v novou větev umění, ale spíše sociálně kulturní povahy, idea reformy bydlení, kterou demokracie osvěty a humanita přinesla a k ostatním novodobým ochranným a lidumilným sociálním opatřením připojila; není

zde skutečně omylu: vkusné bydlení jest spíše požadavkem, předpisem, radou, názorem kulturní hygieny než posunem umění 19. století, jest spíše žádaným konsumem života než výsledkem umění. Umění však nevzniká, i kdyby bylo sebe více žádáno, není-li v něm samém pudu a příčin k růstu, jako naopak roste v nové větve i proti vůli poměrů, má-li jen obsahy, jež chtějí být vysloveny. Tyto zde pronesené výroky nechťejí nikterak směřovati proti dobrotě a sociální blahodárnosti, o niž se myšlenka uměleckého průmyslu opírá; nechťejí bráti také v pochybnost povzbuzující význam objednávky dávané výtvarnému umění; má jimi skutečně býti jen charakterisována povaha a poloha uměleckého průmyslu v uměních. Jsou tím dobře vysvětlitelny dosavadní výsledky uměleckého průmyslu: poněvadž v jeho vzniku především byla úloha, a to ještě dříve než umění pocítilo potřebu vyjádřiti se na ní, kdežto úvahy, jak vytvářeti, dostavovaly se teprve mezi započatou již prací. Proto hlavním rysem děl uměleckého průmyslu z dob jeho počátků (před 15 lety i později) jest — dekorování: nebylo tehdy ještě ani zásob forem ani zkušeností o vytváření, t. j. slohu, který by byl dovedl dané úlohy rozřešiti, a tak umění nezmáhalo trojrozměrně hmotu ani funkci předmětů, nýbrž rozvíjelo se namnoze jen jako dvojrozměrné zdobení ornamentální na povrchu předmětů (přírodní stylisace, Olbrich, Christiansen); za to obíralo se toto dekorující umění všemi úlohami se stejným zájmem a stejně snadně. Lze však pozorovati, že toto rozšířené zaměstnání umění již záhy přineslo jakési užitky: hromadily se zkušenosti a zásoba výrazových prostředků, rostl podíl umělecké činnosti, která ze své podřazenosti víc a více vyrůstala na činnost vlastních pohybů; možno mluviti pak již (u vídeňské skupiny J. Hofmanovy) o dekorativním slohu, tedy o jisté logice a zásadách třeba velmi skromných a nehlubokých, ale existujících již proti dřívějšímu pou-

hému zdobení. Náš zájem k uměleckému průmyslu jde ještě dále v tomto směru: výtvarná stránka předmětu má pro nás převahu nad stránkou účelu a podnětu předmětu. Aby bylo jasno: přesunutí zájmu k výtvarné stránce neznamená negaci účelu a neznamená snahu tvořiti věci neúčelné, nýbrž značí, že umělecký zájem vyrostl o tolik, že nechce již uměleckému průmyslu jen sloužiti a z povinnosti tvořiti lampy, šperky, kalamáře, protože to chce potřeba života, ale že z vlastní a vnitřní potřeby tvoření, nikoli jen pro sociální dobro a příkaz, roste drobné umění v doplňku a souvislosti s ostatním uměním. Dříve tedy používalo se umění k vytvoření polštáře, šperku atd., nyní tvořící umění používá příležitosti koflíku, podnosu atd., aby se vyjádřilo. Jest totiž třeba umění, které vedeno jest vědomě vůlí k tvaru, aby nové objevivší se pocity tvarů a poměrů co nejširše uskutečnilo a vyzkoušelo v řadě skutečností a ve všech obměnách, aby byla zjištěna hodnota a pravdivost tvaru; také nestačí uskutečnění v jednom materiálu: tvar, má-li být podstatnou součástí pro slohovou skladbu, musí býti zčištěn až do abstrakce, t. j. až do poslední jeho podstaty, která platí ve všech materiálech (dřevě, skle, kameni atd.) a má schopnost odolávati a zdolati formově všechny tyto materiály bez výjimky. Tak staví se tato výtvarná činnost v drobném umění na pomoc architektuře: předpracovává ji a doplňuje její zkušenosti; jestliže architektura vyjadřuje plasticky jisté velké celky a složitější setkání sil, poskytuje svícen, mísa, konvice příležitosti jednoduchých dramatických situací, akcí a objemů, na př. obsahování, objímání atd., jež vesměs podávají možnost uskutečnění náš kubický názor o hmotě a objemu hmoty. Proto nebude se toto drobné umění, které tvoří drobné umění pro umění, obírat vším a zajímat se o všechny úlohy, jež dřívější umělecký průmysl přijímal poslušně za povinnost rozřešiti. Jeho tvoření obrací se

tam, kde umění cítí potřebu tvořiti a kde umělecký průmysl může býti jemu užitečným. Snad celá řada úkolů zůstane — třeba jen dočasně — tímto drobným uměním nepovšimnuta; naopak zvýšený interest obrátí se dočasně spíše vždy k určité oblasti, která může býti pro poznání umění nejužitečnější. V tomto ohledu bude se řaditi k svobodě počínání malířství a sochařství: bude tvořiti si tvary dle nových představ, nikoli dle požadavky trhu, jak je založen umělecký průmysl, a bude přicházeti obchodem v majetek kupců především pro svoji výtvarnou stránku jako obrazy a sochy.

Pavel Janák.

Výstava spolku Verein deutscher Künstler in Böhmen.

(Rudolfinum.)

Pro německé umělce z Čech je velice příznačná jistá hravost, nevážnost, a hlavně bázeň, s jakou obcházejí a utíkají se přede všemi naléhavými otázkami a vážnými úkoly, jež přineslo nové umění; také tato výstava nevykazuje mnoho kladného, kde by bylo možno zjistit aspoň nějaké, byť prozatím třeba jen nedokonalé, ale přece pozitivní výsledky hlubšího pochopení a opravdového přimknutí k těmto těžkým a pro umělce tak důležitým a významným úkolům, jež na ně, nechtějí-li již zůstat stranou od všehopřirozeného vývoje, klade nové umění.

Jeden z deseti sálů této výstavy je věnován třem z nejpokrokovějších: A. Ascherovi, E. Adlerovi a V. Hablikovi; přihlídneme-li k nim blíže, shledáme, že i přes značné individuální rozdíly mají cosi společného; totiž opět onu základní chybu společnou jejich ostatním krajanům, účastněným na této výstavě. Je to zase nedostatečné pochopení a uvědomění si úloh, které se podjali řešiti, a z toho vyplývající nedůslednosti, vědomé okliky a naprostá komplexnost a nejasnost v nazírání i ve vytvořeném díle. Nejdále z nich je Ascher, který nejvíce těží z nových

malířských vymožeností a částečně i z Greca, což se mu ale nedosti podařilo. Je to úkolem nad jiné těžkým, užiti nového uměleckého úsilí po formě právě u portrétu, když je ještě, jak je tomu u Aschera, neseno způsobem experimentálním; proto není dobře možno, když řeší hlavní části plochy tvarově a s jistou snahou po odhmotnění, dojíti logicky k hmotné červení rtů a k naturalistickému promodelování třeba očí nebo nosu. Jeho nemístná detailnost škodí také i vystavenému Zátiší. E. Adler není ucelen a dosti soustředěn; do obrazu Susanny vkládá mnoho prvků Teschnerovských, jakýchsi libivých sentimentalit, kdežto vlastní děj není naprosto vyřešen, ani zdůrazněn v celkovém rozvrhu; výjevu schází drastičnost, kontrastování a dramatický děj rozvinutý v přehlednou a jasnou kompozici. Stejně tak je tomu i v obraze Ukřižování; u obraze Blázen je nápadnou jistá německá sensuelnost a sklon k symbolisování, která tento obraz zařazuje kamsi jinam než oba předešlé. Jakousi symbolickou náladu vykazují také obrazy V. Hablika; mají vyjadřovati cosi jako zasnoubení a sblížení umělcovo s přírodou, ale dosud se mu naprosto nezdařilo nalézt pro jeho pocity, jako je nadšení, bázeň a zbožnění, také vhodnou formu. Takováto zdánlivá virtuosita širokých barevných skvrn, ve kterých je mnoho zbytečného a vše libovolné, prozrazuje hned, že mu dostačuje dosud volná, nedomyšlená improvisace, první nadšení dilettanta.

Kars vystavuje kresby nejrůznějšího uměleckého původu, jež dokumentují co nejsilněji zmatenost a složitost jeho úmyslů, neboť se pohybují od Rodina k Dongenovi a zase ke karikatuře, takže nikdy nevíme, co jimi chtěl vyjádřiti.

L. Šíma.

Přednáška Alfonse Muchy.

Rostoucí význam p. Muchy nutí nás zabývat se vedle jeho umění také blíže jeho názory, jež předpřeny byly v tomto případě zvláště také autoritou U-

mělecko-průmyslového musea, jež takto dělá k jeho cyklu přednášek cosi jako odborné pozadí. Již z první části tohoto cyklu, z přednášky „O harmonii v uměních dekorativních“ můžeme dostatečně poznati theoretické zásady p. Muchovy a přidružit je k jeho umělecké praxi, a tu vidíme, že co do nebezpečnosti theoretické zásady p. Muchovy důsledně odpovídají jeho výtvarné tvorbě.

Obsah a smysl přednášky byl asi tento: Umění jest mohutnost sdělit s někým prostřednictvím vhodného gesta své pocity. Hodnota díla uměleckého závisí na hodnotě gesta a na hodnotě myšlenky, již umělec vyjádřil. Hodnota gesta tkví v jeho důkladnosti, hodnota pocitu v trvanlivosti. Pocit optického orgánu divákova ochabuje, ale pocit duševní zůstává a znovu a znovu se probouzí a působí. Jsou tedy dva druhy děl uměleckých: v prvních snaží se umělec působiti na duši, v druhých touží rozechvěti jen smyslové orgány člověka. V tendenčním malířství oko je nástrojem, jímž umělec účinkuje na nitro; v malířství dekorativním příjemné podráždění sítnice a zrakového nervu jest posledním cílem umělce. Umění není volné, nýbrž jest řízeno zákony, řadou harmonií, ale umělec necítí jich tíhu, stejně jako pták neuvědomuje si spletné zákony mechanické, jež podmiňují a určují jeho let. Umělec neučí se jím, příroda sama vychovává v duchu vnímaném smysl pro harmonický poměr. Náš zrak přírodou vycvičený zvykl si na její proporci 2 : 3, a dáme-li předmětům jiný poměr, jsme znepokojeni. Každý umělec podléhá tomuto přirozenému zákonu. Harmonií v umění jest celá řada. Pro harmonii bodů jest důležité, aby nebyly seřaděny v horizontále nebo ve vertikále: horizontálu určuje poloha očí, vertikálu tížnice našeho těla, momenty, jež zevšedňují každou analogickou úpravu. Dekorační střed zdobeného obrazce netkví ve středu geometrickém, nýbrž ve středu optickém, jenž odchyluje se od prvního v poměru 2 : 3. Proto též v harmonii hmot jest třeba řídit se zásadou, aby massy nebyly souměrné, nýbrž aby prostor vyvážen byl proporcí dvouřetivovou. V umění dekorativním žádá se v první řadě zřetel k vlastnostem oka, k jeho nazíracímu systému a proto též ke všem optickým klamům. Cíl umění dekorativního jest zdokonalovati, povýšiti materiál přírody v jeho stupni, povznášeti kámen formou rostliny, rostlinu formou květu, květ formou života. — Tolik asi pan Mucha. Jeho názory jsou jasné. Jsou to zásady naturalismu, myšlenky 30 let již staré. Naturalismus bojoval proti každé skladbě a kompozici nazývaje je strojeností a akademismem, a žádal návrat k přírodě, k její malebnosti a k půvabnému zevnějšku bytostí a věcí. Proto sousoším propůjčoval tvary rostlin, domům tvary zvířat atd. Vnímal přírodu jen zrakem, chápal jen optickou stránku předmětů, dbal jen o sítnicový dojem a pomíjel práci ostatních smyslů. V touze po vybědnutí z náhody a libovůle přejal zákony optické v theorii uměleckou a prohlásil

je zákony výtvarnými. Pan Mucha nedospěl theoreticky ani ještě po tuto mez. Po jeho názoru umělec, od mládí obklíčený přírodou, ssaje do sebe nepozorovaně její zásady proporční i kompoziční, ale všechny tyto axiomy zůstávají pod prahem vědomí každého tvůrce. Pracuje s poměrovým zákonem 2 : 3, aniž by si ho uvědomil; bezvědomě podřizuje se mu, prostě proto, že nemůže jinak. Nemylme se, že snad pan Mucha žádá konstruktivní zákonitost a jednotnost v díle uměleckém; jinak by nehlásal podvědomou tvorbu. Pan Mucha hledá z a j í m a v o s t. Jen čistě subjektivní náladový rozmar může prohlásiti proporci 2 : 3 za samospasitelný poměrový zákon. Pan Mucha nezná jiného poměru a pomíjí tak nejen celé dějiny umění, ale i možnost zjistiti libovolný poměr v přírodě. Existuje spis jakéhosi Dra Goeringera o zlatém řezu, kterážto kniha skutečně znamenitě uvádí ad absurdum každou takovou snahu omeziti celou přírodu a umělecká díla do zákona jedině libovolně zvolené proporce. (Dr. Goeringer zjistil zlatý řez na lidském těle, na zvířatech, v architektuře i v botanice, v mineralogii i v hudbě, v barvách i v obrazech, v poesii i v astronomii a dokonce i v lidské řeči: množství vody, jež vyteče z úst při vyslovení samohlásek, je prý též v poměru zlatého řezu). Podobným případem nesmyslné umíněnosti je p. Muchův generální poměrový zákon 2 : 3. Názory páně Muchovy znamenají úplnou destrukci všech pravých zásad dekorativních. Mucha liší dekorativnost spiatou s architekturou od dekorativnosti od ní neodvislé. Pro druhý způsob dekorace vylučuje veškeru souměrnost, centrální kompozici a všechna pravidla, jež od věků užita byla v dekorativních skladbách uměleckých děl. Pan Mucha příliš se opozdil za vývojem. Dnes chceme vytvořiti z umění t. zv. svobodných umění vázaná, snažíme se, aby tak jako v dobách umělecky organisovaných malířství i sochařství vstoupilo zase pod jeho architektury, aby oddaně sloužilo odvěkým zásadám organické nutnosti. Neznáme jiné dekorativnosti.

Umění i názory Muchovy jsou vyspělým kulturním nebezpečím, tím hůře, že theoretické i praktické hříčky a skládanky Muchovy jsou českými oficiálními kruhy povýšeny na umění prvního řádu. Bulletin městské rady pražské ze dne 10. listopadu m. r. oznamuje: Malíř Alf. Mucha, jenž pracuje na Slovanské epopeji, upozornil, že by se mělo pamatovati na budovu pro ni při úpravě Malé Strany nebo Letné. Stavebnímu úřadu uloženo, aby společně s autorem našel vhodné místo.“ — Umění Muchovo rozhodně nezasluhuje pozornosti jež odepřena jest uměleckým duchům mnohem větším. Též Umělecko-průmyslové museum vyšlo vsříc p. Muchovi a pořádá ve svém obvyklém zimním cyklu jeho přednášky, čímž snížilo odborný ráz svých podniků na úroveň podprůměrného diletanismu.

Vilém Dvořák.

Skupina Výtvarných Umělců pořádala dne 28. ledna v Obecním domě města Prahy přednášku dra V. V. Štecha „O novém názoru ve výtvarném umění“. Přednášku navštívilo 250 osob.

Nová Secesse

pořádá v březnu grafickou výstavu spojenou s výstavou sochařských prací. Práce mohou býti zaslány nejdéle do 18. února na zasílatele Nové Secesse Marzilliera & Comp., Schöneberg. Jednatelství Nové Secesse, Berlin-Steglitz, Miquelstrasse 7a. Telefonní úřad Stegl. 2699.

Vyobrazená Keramika byla dle návrhu Pavla Janáka a Vlastislava Hofmana provedena firmou Rydl a Thon, Svijany-Podolí.

★

Knihy redakci zaslané.

Nákl. K. Neumannové: W. Pater, Dojmy a myšlenky Maria Epikurejce. — G. Flaubert, Paměti bláznovy. — F. Adámek, Kr. Vinohrady: Jiří Karásek ze Lvovic, Posvátné ohně. — H. Rebell: Dábel u tabule. Díl II. — Eherchts-Bibliothek, Budapest: Dr. Ernest Gerö, Freie Civilehe geschiedener Österreicher in Ungarn.

Továrny koberců a látek nábytkových
Filip

Haas a synové
PRAHA, NA PŘÍKOPĚ ČÍSLO 4

Moderní koberce,
nábytkové látky, čalouny, linkrusta.

V. J. HAVLÍČEK
TOVÁRNA NA ZPRACOVÁNÍ DŘEVA
PETROHRAD V ČECHÁCH.

Dodává pro veškerá odvětví stavebního truhlářství: dveře, okna, portály, lamberie, parkety, měkké podlahy atd. Výhradná licence pro Čechy: Mayerova patentní okna, 30% úspory.

PRAŽSKÁ KANCELÁŘ KARLÍN,
KRÁLOVSKÁ TR. 88. TELEFON 4310.

VÁCLAV FIŠNA
PRAHA II., PURKYŇOVA 5
ODBORNÝ ZÁVOD ČALOUNICKÝ.
SPECIELNÍ VÝROBA KOŽENÉHO NÁBYTKU. ZAŘÍZOVÁNÍ BYTŮ. ZAVĚŠOVÁNÍ ZÁCLON, DEKOROVÁNÍ A OPRAVY NÁBYTKU.

Kancelář kamenných lomů

Džbán, Podbaba, Bulovka, Ladví a Dáblice. - Nejtvrdší material nejlepší jakosti pro stavby betonové a šterkování

Schneiderová-Polnerová,
Praha VII, Bělského tr. čís. 696; II. patro

Zbraslavské šamotárny - mimo kartel

Kancelář a sklady: Praha, Havlíčkovo nám. č. 6. - Telefon č. 5122

Dne 22. ledna 1912.

Č. J. 247-XIV. 12.

V Y H L Á Š K A

Obec Pražská vypisuje
**veřejnou soutěž na podání návrhů pro
zřízení nového obecního hřbitova**

na pozemcích v katastru obcí Hostivaře, Malešic a Štěrbohol k cíli tomu zakoupených. Soutěže mohou se účastniti pouze příslušníci národností slovanských. Podmínky soutěže, stavební program a další pomůcky vydány budou soutěžícím za mírný poplatek na požádání městským úřadem stavebním, odb. I. v nové radniční budově na Linhartském náměstí, IV. poschodí, v Praze. Návrhy buďtež podány do hlavního protokolu na radnici Staroměstské v Praze nejdéle do

15. června 1912

do 12. hodiny dopolední, nebo nejdéle toho dne na poštu dány. Později došlé návrhy nebudou přijaty.

K rozhodnutí v soutěži povolána jest porota, jejímiž členy jsou pánové: inženýr Čížek Ludvík, městský stavební rada a profesor na technice, inženýr Dvořák Vilém, městský stavební rada, Havlíček Ferdinand, c. k. místodržitelský stavební rada, Hilbert Kamil, architekt a stavitel domu, Hodek František, architekt a obecní starší, Jánský Josef, architekt a obecní starší, Kotěra Jan, c. k. vrchní stavební rada a profesor na akademii umění, MUDr. Procházka Ladislav, městský fysik, MUDr. a CHDr. Reinsberg Josef, c. k. dvorní rada a profesor university, Stibral Jiří, c. k. vládní rada a ředitel umělecko - průmyslové školy, Schulz Josef, c. k. dvorní rada a profesor na technice, Vlček Karel, c. k. stavební rada a obecní starší.

Rada král. hlav. města Prahy.

PETR NEDVĚD

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

ČINNÝMI ČLENY SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ
jsou: V. Beneš, Dr. J. Borovička, V. H. Brunner, Josef
Čapek, Karel Čapek, Vilém Dvořák, Emil Filla, Józsa
Gočár, O. Gutfreund, Vlastimil Hofman, Josef Cho-
chol, Pavel Janák, Zdeněk Kratochvíl, František Ky-
sela, Frant. Langer, A. Procházka, Josef Rosípal, Stan.
Sochor, 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,
stanovené výborem na 100 K.

JOSEF BOUČEK

MISTR TESAŘSKÝ PRO-
VÁDÍ VEŠKERÉ STA-
VEBNÍ PRÁCE
V PRAZE I. ČÍSLO 867

TELEFON 561-II.

POŠT. SPOR. 29.976

ALOIS WEYROSTEK

MISTR DLAŽDIČSKÝ
PROVÁDÍ BEZVADNĚ
VEŠKERÉ DRUHY DLAŽEB
ZA CENY VELMI MÍRNÉ.
PRAHA II., ČÍS. 1219.

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.





NOVÁ EDICE

Svazek XI.:

RODINNÉ LISTY KARLA SABINY.

23 neznámé dopisy dceři a zeti. Vydal Jan Thon. Se čtyřmi reprodukcemi světlotiskem podle starých fotografií.

Upraví F. Kysela.

Tištěno bude v Dělnické tiskárně.

Svazek XII.:

NICCOLO MACCHIAVELLI : MANDRAGORA.

(V tisku.)

Posledně vyšlo:

DOPISY JOSEFA MANESA JINDŘIŠCE SLAVÍNSKÉ.

Prospekty knih vydaných i chystaných
zašle

NOVÁ EDICE
PRAHA II.,
MYSLÍKOVA ULICE 15.

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

VYZNAMENÁN ČESTNÝM DIPLOMEM NA
VÝSTAVĚ ARCHIT. A INŽENÝRSTVÍ 1897.

Betonové a železobeto-
nové práce všech druhů
dle vlastních soustav

provádí strojním po-
honem speciální firma

**F. Faifar
& Spol.**
Praha ** Plzeň

PRAŽSKÉ NÁŘADÍ TĚLOCVI-
ČNÉ, POTŘEBY HASIČSKÉ A
HADICE DODÁVÁ

ÚSTŘEDNÍ PRODEJNA

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

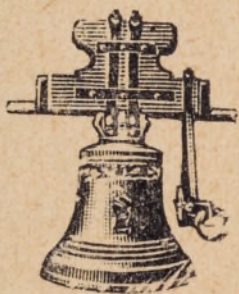
V. V. ŠTECH:
O PROJEVU
VÝTVARNOU FORMOU

KNIHOVNA UMĚLECKÉHO
MĚSÍČNÍKU / VEDE A VYDÁVÁ
SKUPINA VÝTVAR. UMĚLCŮ
SVAZEK I.

CENA 3 K

V Y J D E
DNE 15. BŘEZNA
1 9 1 2

Arnošt Diepold



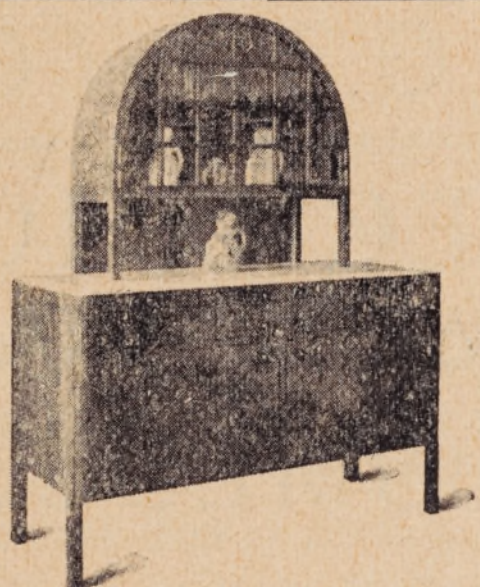
zvonař v Praze-I.,
Anežská ul. č. 12 n.

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

ZÁVODY PRO UMĚLECKO-PRŮ-
MYSLOVÉ PRÁCE KOVOVÉ

FRANTA ANÝŽ
PRAHA-VII.
U PRŮHONU.

✠
VLASTNÍ NOVÉ MODER. ZAŘÍZ. TOVÁRNY.



PROVEDENO DLE NÁVRHU

NÁBYTEK

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

F. GLAZAR
K. VINOHRADY, BARÁKOVA 3

ČESKÁ MYSL

ČASOPIS FILOSOFICKÝ. ORGÁN
FILOSOFICKÉ JEDNOTY V PRAZE

PŘEDPLATNÉ PRO TUZEMSKO 8 K ROČ.

Redakční adresa: Prof. Dr.
Fr. Krejčí, Král. Vinohrady,
Kollárova ulice
č. p. 1106.



JOSEF CHROUST

městský mistr tesařský provádí veškeré
práce stavební. Specialita: Zahradní per-
goly, altány, laťové zahradní stěny, la-
vičky, stavby věží atd.

PRAHA I. ČÍS. 885.

Telefon č. 62. Plány a rozpočty zdarma.

GRANOLIT

Priv., celistvá, houbě a ohni vzdorující podlaha,
podložka pod linoleum, podložka pod parkety na
železobeton místo asfaltu, neprozvučná izolace,
terrazzo, beton, provádí

STANISLAV VAŠÁK, GRANOLIT
PRAHA, MIKULÁŠSKÁ TRŽIŠTĚ
ČÍSLO 22. TELEFON 305/IV.



Jedině patent. Pešoutova

pérová zíněnka

činí lůžko pohodlné, udrží postel v čistotě, uchrání ložnici od prachu (vítaným to útočištěm hmyzu), jest mnohem trvalejší, pěknější a při tom o polovic levnější než jakékoli matrace dosavadní. Vyrábí

jedině

J. A. PEŠOUT,

umělecký závod

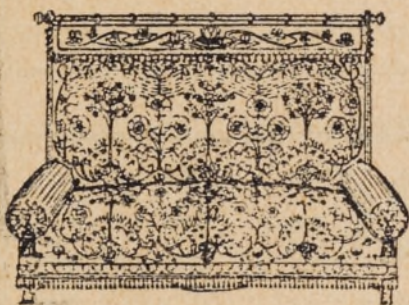
v G. Jeníkově.

Pěkné pohovky v téže úpravě pér.

Obrázkový ceník franko.

Vývoz do všech zemí.

— Padělání se stihá! —



STREJC

PRAHA

**RÝSO-
VADLA**



NÁBYTEK

V PROVEDENÍ SOLIDNÍM
ZA CENY LEVNÉ NABÍZÍ

JOSEF FUCHS

TRUHLÁŘ

PRAHA-I., UL. KAROLINY SVĚTLÉ Č. 15.

Práce malířské
pro skupinu výtvar-
ných umělců

provádí

FRANTIŠEK ZATOČIL,

malíř,

Praha-Kr. Vinohrady,

Kollárova ulice č. 15.

KLUB ZA STAROU PRAHU

směřuje vši svou činností k ochraně domácích památek uměleckých, kulturních i přírodních. Usiluje, aby v době dobového přerodu a rozvoje moderního života, které vnáší v dobu nové potřeby a požadavky o uplatnění, neutrpělo naše prostředí, v němž žijeme, nenuťných ztrát na svém zevnějšku. Povahou nových objevujících se kulturních, sociálních, hospodářských, zdravotních hodnot není přece naprosto požadováno zničení starých, uměleckých památek; byly by, kdyby to požadovaly, úbytkem kulturního majetku. Lze najít způsob, aby rozvoj doby postupoval bez ztrát; ochranné snahy, které v Praze sleduje „Klub Za Starou Prahu“, nacházejí jinde již obecného a nejširšího uznání, neboť přinášejí způsoby a metody pro technické, vědecké a hospodářské zachování památek pro národní majetek. Tato ochrana vychází i ze širší potřeby, aby nově vznikající města a sídliště byla esteticky stejně cenná a byla novým obohacením ve smyslu celkové krásy.

:ZA STAROU PRAHU: VĚSTNÍK KLUBU ZA STAROU PRAHU

informuje podrobně a konkrétně o těchto snahách; uveřejňuje všechny akce a počiny k zachování památek směřující a Klubem podniknuté. Názorně na příkladech a protipříkladech, plánech a fotografiích, tedy v nejjasnějším ilustrování, podává vyčerpávající přehled těchto snah v Praze a v království. Vychází měsíčně v rozsahu 8 stran bohatě ilustrovaného textu. Členové Klubu za roční příspěvek (činní 6 K, přispívající 10 K) dostávají Věstník zdarma. Přihlášky do kanceláře Klubu (denně 3—6 hod. odpo.) Praha I., „U Vejvodů“. Telefon 384-IV. Klub udržuje rozsáhlou čítárnu odborných časopisů, jedinou toho druhu v Praze, pořádá každou neděli vycházky po Praze a památkách českého venkova.

Kreslicí papíry. Pausovací papíry a plátna. Světlotiskové papíry. Barvy a veškeré malířské potřeby doporučuje levně

Bělský & Jeschek
v Praze, Václavské nám. 772.

Račte žádat cenníky!

C. k. soudní znalec
**FRANTIŠEK
KRATOCHVÍL.**

Vlastní výroba hliněných a šamotových kamen. — Sklad všech druhů kamen a sporáků. Opravy provádí solidně a levně.

PRAHA I.,
Ul. Karoliny Světlé 5.

ŽENSKÝ LÉKAŘ

MUDr.
AD. LUKL

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

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

ATELIERY

uměl. prům. a závod

štukatérský

KRAUMAN,

PICCARDT,

ŠIMONOVSKÝ,

Praha III., Řiční 539.

Veškeré práce staveb.

Umělý kámen 30 dru-

hů. Veškeré práce

architektonické.

?? 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 ceník 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. Srovnajte 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.

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.

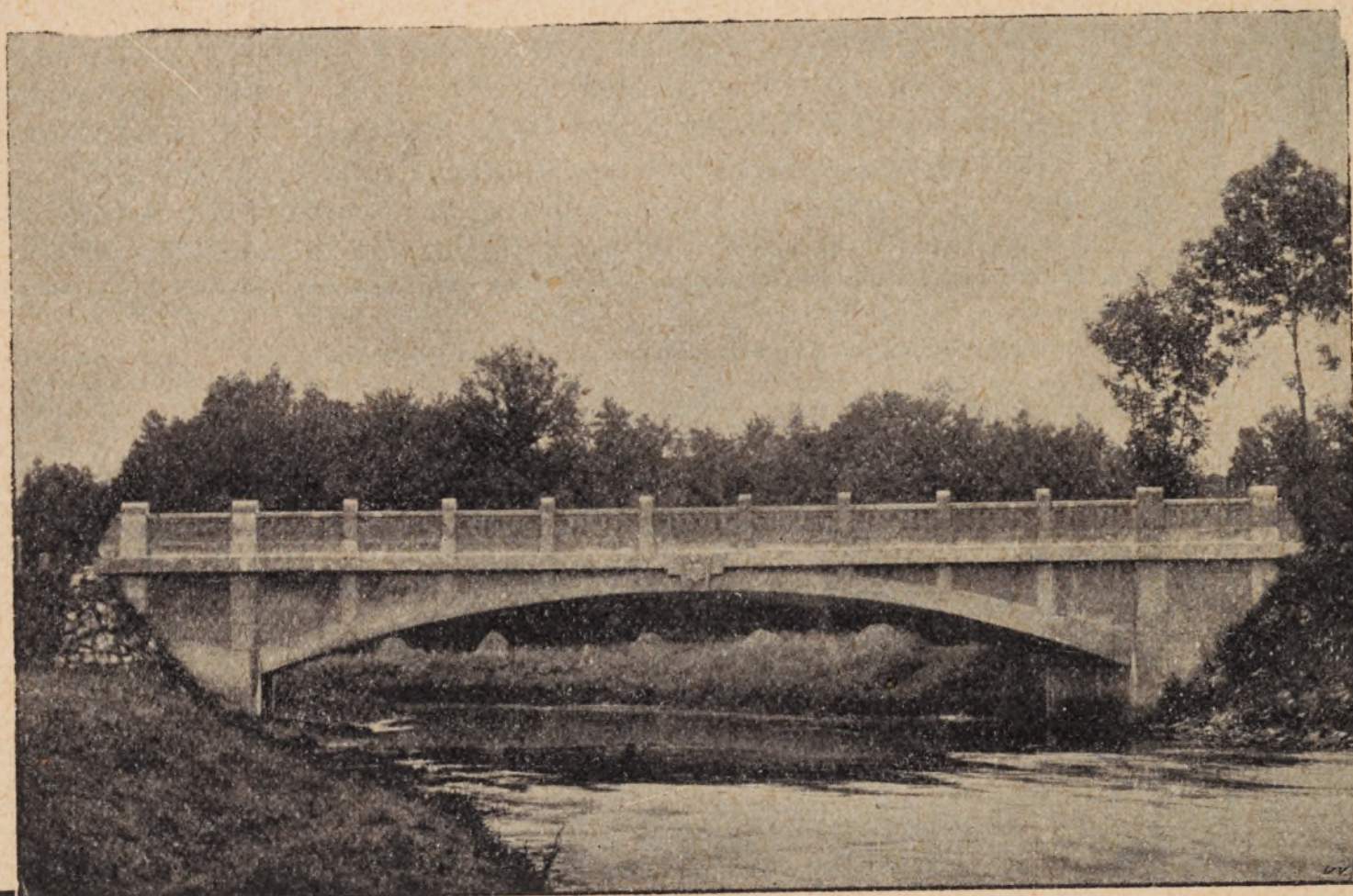
HRŮZA A ROSENBERG

PRAHA

TELEFON 1732

OLOMOUC

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



PODNIKATELSTVÍ BETONOVÝCH STAVEB
A TOVÁRNÝ STAVEBNÍCH VÝROBKŮ.
PRÁCE ŽELEZOBETONOVÉ A BETONOVÉ