

# UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK

Časopis Skupiny Výtvarných Umělců.

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

Redakce a administrace Uměleckého Měsíčníku a kancelář Skupiny Výtvarných Umělců v Praze I., Františkovo nábřeží 20, II. patro, denně od 9–1, 3–7 hod.

Roční předplatné 12 K, do ciziny 15 K, jednotlivá čísla 1 K 70 h. Účet Záložního a Úvěrního Ústavu v Hradci Král., filiálka v Praze.

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

Rédaction et administration: Prague I., Františkovo nábřeží 20.

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

Abonnement frs. 15.— pour an; un numéro fr. 1'80.

Za náklad a vydávání odpovídá zodpovědný redaktor Pavel Janák, Praha 51-I. — Reprodukce grafického ústavu Jana Štence, Praha I., Salvatorská čis. 8. — Tiskem „Grafie“, dělnické knihtiskárny v Praze II., Myslíkova ulice 1959.

GRAFICKÝ ZÁVOD REPRODUKČNÍ

JAN ŠTENC

PRAHA I., SALVATORSKÁ 8. TEL. 1800.

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

HELIOGRAVURA, TISK LEPTŮ.

**Pojistěte se na život!**

Osoby od jiných ústavů pojišťovacích zamítnuté nebo s pojištěním odročeným pojištěny budou za velmi příznivých podmínek u ústavu prvního řádu. Nab. od samotných ucha-zečů vyprošují se pod zn. „Risiko 99“ na kancelář t. l.



## Text:

|                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| Rudolf Procházka: O podstatné proměně ducho-<br>vé povahy naší doby . . . . . | 80 |
| Pavel Janák: Obnova průčelí . . . . .                                         | 85 |

## Kronika:

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| K technice verše . . . . .                    | 98  |
| Šibalství Skapinova v Divadle Umění . . . . . | 99  |
| Maillolův vliv . . . . .                      | 100 |
| Japonský dřevoryt . . . . .                   | 101 |

## V y o b r a z e n í:

|                                            |        |
|--------------------------------------------|--------|
| Frant. Kysela, dřevoryt . . . . .          | 69     |
| Madonna, tab. obraz byz.-ital. . . . .     | 71     |
| Skalní hrob, Petra . . . . .               | 72     |
| Průčelí Badie, Fiesole . . . . .           | 73     |
| S. Michele, Lucca . . . . .                | 74     |
| S. Marco, Benátky . . . . .                | 75     |
| Děkanství, Sušice . . . . .                | 76     |
| Michelangelo, Porta Pia . . . . .          | 77     |
| Vincenc Beneš, oleje . . . . .             | 78, 79 |
| Borromini, S. Carlino . . . . .            | 84     |
| Rainaldi, S. Maria in Campitelli . . . . . | 84     |
| Hlavice, Ravenna . . . . .                 | 85     |
| Hlavice, Luxor . . . . .                   | 85     |
| Skalní chrám, Karli . . . . .              | 92     |
| Fischer z Erlachu, Sv. Karel Bor. . . . .  | 93     |
| Pavel Janák, náčrty, návrh . . . . .       | 94, 95 |
| „ „ nábytek . . . . .                      | 96, 97 |

## Texte:

|                                                                                                 |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Rudolf Procházka: Le changement essentiel de la<br>base intellectuelle de notre temps . . . . . | 80 |
| Pavel Janák: La renaissance de la façade . . . . .                                              | 85 |

## Chronique:

|                                                 |     |
|-------------------------------------------------|-----|
| De la versification . . . . .                   | 98  |
| Fourberies de Scapin au Théâtre d'art . . . . . | 99  |
| L'influence du Maillol . . . . .                | 100 |
| Gravure sur bois japonaise . . . . .            | 101 |

## Illustrations:

|                                                  |        |
|--------------------------------------------------|--------|
| F. Kysela, Gravure sur bois . . . . .            | 69     |
| Madonna, tableau byz.-ital. . . . .              | 71     |
| Tombeau de roche à Petra . . . . .               | 72     |
| La façade de Badia à Fiesole . . . . .           | 73     |
| S. Michele à Lucca . . . . .                     | 74     |
| S. Marco à Venise . . . . .                      | 75     |
| Le doyenné à Sušice (Bohême) . . . . .           | 76     |
| Michelangelo, Porta Pia . . . . .                | 77     |
| V. Beneš, huiles . . . . .                       | 78, 79 |
| Borromini, S. Carlino . . . . .                  | 84     |
| Rainaldi, S. Maria in Campitelli . . . . .       | 84     |
| Chapiteau de Ravenna . . . . .                   | 85     |
| Chapiteau de Luxore . . . . .                    | 85     |
| Un temple dans les roches à Karli . . . . .      | 92     |
| Fischer de Erlach, S. Charles Borromée . . . . . | 93     |
| Pavel Janák, Esquisses, projet . . . . .         | 94, 95 |
| „ „ meubles . . . . .                            | 96, 97 |

## GRAFIA

DĚLNICKÁ KNIHTISKÁRNA A NAKLADATELSTVÍ  
V PRAZE, MYSLÍKOVA ULICE 1959

doporučuje se

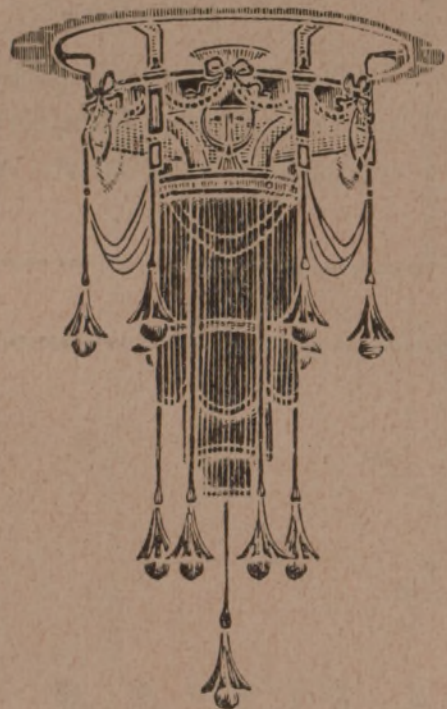
ku provedení veškerých obchodních i společenských tiskopisů v úpravě vzorné  
a v čase pokud možno nejkratším.

TELEFON 2134.



# MOREL A SPOL.

PRAHA, HAVÍŘSKÁ UL. 1



Továrna  
pro výrobu lustrů  
a bronzového zbo-  
ží pro elektrické  
světlo, plyn, líh,  
petrolej, gasolin.

OBROVSKÝ SKLAD.

# TESAŘSKÁ DÍLNA ANT. KUBEŠE

VPRAZE VII.,  
LIBEŇSKÁ TŘÍDA,

ZALOŽ. R. 1860,

doporučuje se kromě veškerých prací tesařských  
při stavbách pozemních a vodních, ku provádění  
architektonických konstrukcí dřevěných,  
jako besídek zahradních, arkýřů, pergol, dře-  
věných schodišť, kasetových stropů, obkládání  
stěn, výstavních interieurů a pavillonů a vůbec  
pro veškeré jemnější práce tesařské.

Rozsáhlé a kryté dílny se strojním zařízením a  
sušírny ve vlastním domě. Zaručuje bezvadné  
a rychlé provedení.

Vyznamenán na lovecké výstavě 1910  
ve Vídni za český pavillon.  
Telefon 866.

# FILIP KAUFMANN

TOVÁRNÍ SKLAD

KOBERCŮ, ZÁCLON, LÁTEK NÁBYTKOVÝCH, CVILINKŮ NA ŽÍNĚNKY, VEŠKE-  
RÝCH PŘEDMĚTŮ A POTŘEB PRO ČALOUNÍKY A TOVÁRNY NABÝTKU

PRAHA II., JINDŘIŠSKÁ 3, PALÁC GENERALI TELEFON 2565

## *Kancelář kamenných lomů*

*Džbán, Podbaba, Bulovka, Ládví a Ďáblice. - Nejtvrdší materiál nejlepší jakosti  
pro stavby betonové a štěrkování*

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

## 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.



Hotel  
**Arcivévoda**  
**Štěpán**  
**PRAHA,**  
Václavské nám.,  
**velkokavárna.**  
Haunera nást.

Založeno r. 1885. Telefon č. 1994.  
Nejstarší česká továrna na železná kamna a stolové  
sporáky, jakož i ústřední topení a ventilace všech  
soustav

**Horák & Ullmann,**  
V PRAZE V., MAISELOVA UL. 42.  
Jako specialitu vyrábí krby přesně dle slohu od jed-  
noduchého do nejnádhernějšího provedení. Roz-  
počty a ilustrované cenníky zdarma a franko.

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

Výběr dobrých pří-  
rodních vín. Dosta-  
veníčko umělcův a  
literátů.

# *B. T. SRPEK*

## *V BRANDÝSE NAD LABEM*

*speciální umělecká slevárna kovů, atelier pro odlévání  
uměleckých děl všech velikostí, ze všech druhů cenných  
kovů a jich sloučenin.*

### *ZVĚTŠOVÁNÍ A ZMENŠOVÁNÍ MODELŮ A UMĚLECKÁ RAŽEBNA*

ZALOŽENO 1865.  
**OTAKAR SKŘIVAN,**  
TOVÁRNA NA PARKETY  
PRAHA-KR. VINOHRADY

**ZAŘIZOVÁNÍ  
BYTŮ**

PRAHA II.,  
JINDŘIŠSKÁ UL. 1

**STOUPA**

KOBERCE  
ZÁCLONY  
STORY  
PŘÍKRÝVKY  
LINOLEUM  
MOSAZNÝ  
NÁBYTEK





František Kysela:  
Podzim.  
Původní dřevoryt.





Madonna.  
Škola byzantsko-italská. XIII. st.  
Sienna, Gal. Serracini.





Skalní chrám Hazne v Petře (Arabie).  
III.–IV. st. po Kr.





Průčelí Badie ve Fiesole u Florencie.  
XIII. století.





Chrám S. Michele v Lucce.





S. Marco v Benátkách.  
Severní průčelí.





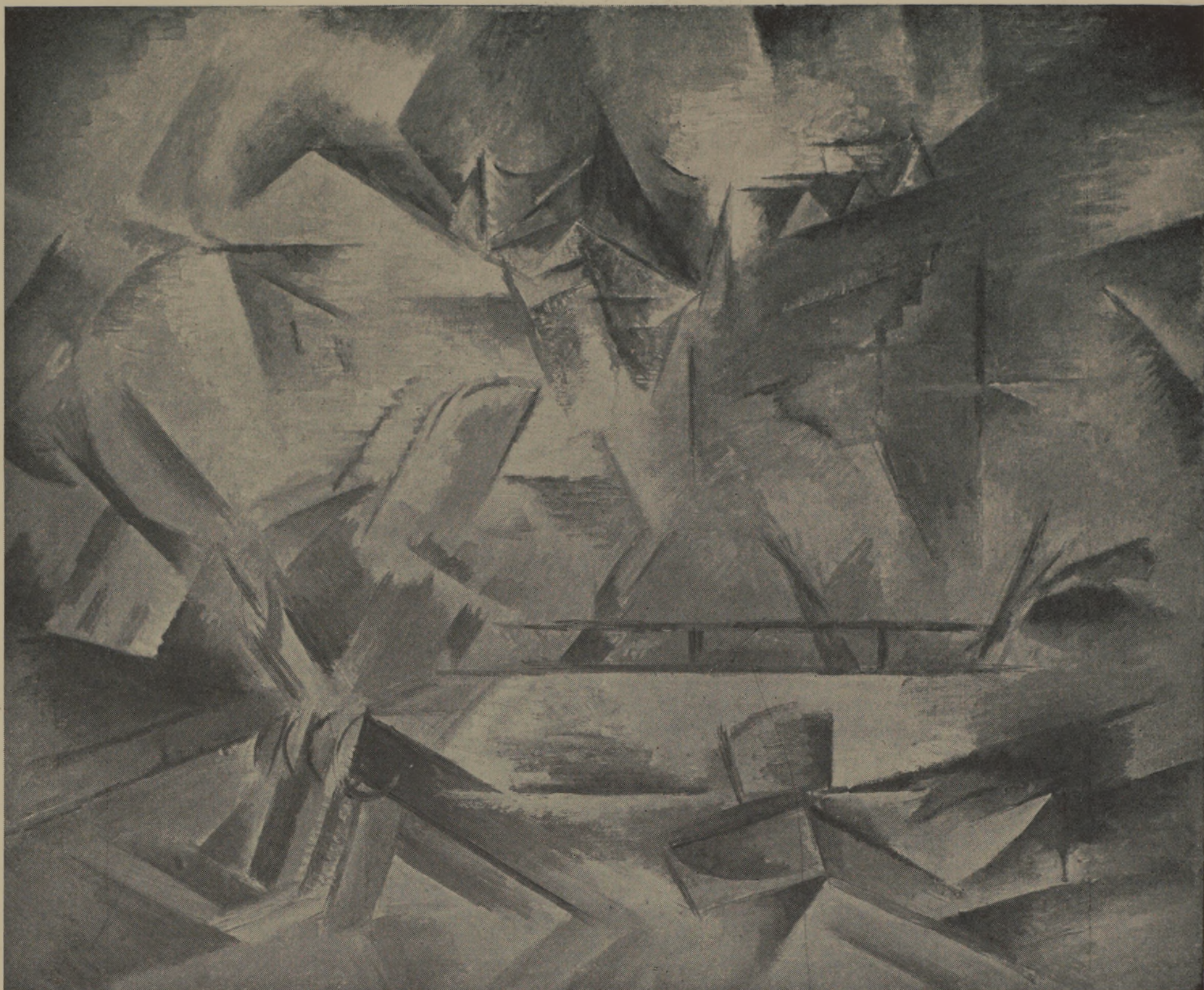
Děkanství v Sušici.  
2. pol. XVI. st.





Michelangelo Buonarroti:  
Porta Pia v Římě.





Vincenc Beneš:  
Nábřeží.  
Olej.





Vincenc Beneš:  
Tanečnice.  
Olej.



## Rudolf Procházka: O podstatné proměně duchové povahy naší doby.

Neobyčejné přepjetí sebedůvěry a pýchy ducha v německém spekulativním idealismu, jež počalo se r. 1794 teleologií Fichteových „Základů veškeré theorie vědy“ (Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre) a zachvátivši Evropu skončilo přírodní filosofií Schellingovou a dialektickou logikou Hegelovou, přivodilo nezbytnou katastrofu kulturní v polovici století, jež Schiller kdysi viděl jako triumfální. Zkušenosti let čtyřicátých rozptýlily optimism neomezených nadějí, jemuž idea pronikala a nesla všechno. Absolutní racionalism nepřipouštěl odporu logické nutnosti triadického rytmu — z kladu protikladem k synthese a výš. Pohyb vzhůru byl nepřetržitý a v hegelovské nenávisti nekonečna viděla se doba již již na vrcholu, u konce, kde všecken pohyb přechází v kruh, kde není již nic než Rozum, jas a klid věčného myšlení — νοῦς νοησεως. — Vše mělo být pohlceno filosofií, jedinou vědou, čirým rozumem; speciální vědy, umění, náboženství, politika, všechna sféra cítění i vůle. Večer kulturní se nížil, kdy sova Athenina mohla počítí svůj let.

Zatím však vše to, co se nového rodilo a rostlo v plodném temnu života, pronikalo znenáhla i do vědomí a kvalifikovalo illusí a lží logicky konstruovanou rozumnost a konečnost skutečného. Nové mládí národů, nové ideje společenské z Francie, nové formy hospodářství z Anglie, nové obory a nové metody badání přírodního, nová studia historická a literární, to vše bylo v rozporu, cítilo těsnou, tíživou a záhy nesnesitelnou tu formu kulturní, jíž svíral je duch a stát Restaurace a jíž svou samolibostí zkonserativnělý racionalistický idealism považoval za zcela adekvatní a definitivní. Proto revoluce, jež stala se nezbytností a rozbila absolutism a svrhla poručnictví státu politicky i hospodářsky, rozbila a svrhla i absolutism a poručnictví rozumu nad všemi živly kultury; jen anarchická nálada a ironie mladší romantiky zbyla ze všeho a sama metoda, jíž logika měla kdysi ovládnouti přírodu i život, použita nyní ku zotročení ducha. (Paradox historického materialismu Marxova.) Neboť identifikace rozumu a ducha vžila se tak, že zklamání rozumem, který sliboval příliš, ztratili důvěru ve vše, co nebylo ověřeno důtklivým svědectvím smyslů, založeno na bezpečné basi hmotného. A tak pessimistně naladěný irracionalism, který ovládl po roce zkoušky, osmačtyřicátém, naprosto, znamenal i pád všeho idealismu a zvrát v čirý materialism. Cítila se příliš bezprostředně beznaděj a bída skutečnosti neproniknutelné a neospravedlnitelné žádnou racionelní instancí, idea i nejkrásnější a nejpovýšenější ukázala se poníženou hrubým faktem, mechanism přírodních, hmotných sil byl tedy spíše motorem dění, nežli dialektický a nutností jeho zákonů pevnější, „železná“, jak zněl termin, než ona logická. Vláda materialistické metafysiky samé byla ovšem jen krátká. Jakmile přešla první vlna rozčarování, vášně ulehly a vědecké myšlení nabylo opět svého centrálního místa, byl to Kant, který přišed díly Fischerovým, Liebmannovým a Langovým znovu ku cti, osvobodil od ní aspoň vrstvy kulturní již na vždy. Leč převrát, který ve všem duchovém životě Evropy způsoben byl katastrofou idealismu, nebyl



tím odčiněn a sama kantovská renaissance nepopře svým rázem jeho důsledky. Neboť její „zpět ku Kantovi“ neznamená jen od Z ü h n e r a a M o l e s c h o t t a, nýbrž i přes H e g e l a a F i c h t e a. Kant sám jest jí pak především zhoubcem vší metafysiky, pojem nepoznatelná „věci o sobě“ je osou pochopení kriticismu u K u n o F i s c h e r a, L i e b m a n n i a L a n g e vykládají „apriori“ psychologicky a anthropologicky, chápou formy nazírání a kategorie jako vlastnosti a výsledky naší psychofysické organisace, omezenost a podmíněnost poznání jest tu akcentována proti ostatním jinam ukazujícím prvkům transcendentalismu, a dokonalá protilehlost niterného vnějšímu, duchového přírodnímu ve vědomí celé epochy jest pak nezbytným důsledkem všech motivů, které změněná kulturní situace v ně přináší. Neboť jako onen rozhodný a naprostý obrát ku konkrétnímu, časnému a pozemskému v celé sféře lidského úsilí, ten výlučný téměř zájem o přírodu a práci všedních dnů byl pochopitelný právě tím strážlivým probuzením z lyrického opojení romantismem, tak opět sama povaha této práce, zaměstnávající všechny mozky, působila zpětným vlivem na utváření celkového chápání a žití života, hnala neodvratně ku vytvoření „přírodovědeckého světového názoru“, naturalismu, vlastní filosofie realistického století devatenáctého. Intenzivní a všeobecné obírání se bezprostřední skutečností, množství drobné, avšak vyčerpávající práce o speciálních úkolech jednotlivých odborných věd, jmenovitě překotně vzrostších věd přírodních, spousta otázek a starostí, jež přinášely nové formy politického a hospodářsko-sociálního soužití, to vše nenalézalo protiváhy ve sféře čistě duchové, tolik zdiskreditované a tolik ve svém sebevědomí zeslabené, nýbrž naopak vlastní metody přírodovědeckého myšlení pronikají i tuto a naturalisují ji. Každý z obou ideových živelů filosofie a všeho duchového života, příroda a kultura má tendenci proměnit svou logickou praevalenci v absolutní vládu vědomím i hodnocením té které doby a směřuje tudíž neodvratně k methodickému monismu a tím i monismu metafysickému. Idealism snažil se podrobit všechny iracionální moci života logice svých ideí a teleogisoval tak přírodu, naturalism nyní naopak stotožňuje pojem vědy s pojmem vědy přírodní, mechanisuje ducha. Methody, jež skvěle se osvědčily v přírodovědě, přenášeny jsou nekriticky i na toto genre se lišící, oblast kulturní a mechanism a genetické hledisko, jež tou dobou uplatňují se Darwinovu theorii a biologii, považovány jsou za stejně s h o d n é principy psychologické, logické, ethické i esthetické. Tak naturalistická psychologie, založená na mathematice a operující indirektními methodami, osvědčenými ve zcela disparátní sféře „jevů světa vnějšího“, ztrácí se stále více v pouhé fyziologii smyslových orgánů, a upírajíc zřetel výhradně na vnější stránku duševního dění, její fysickou podmíněnost, zneuznává specifický charakter „jevů světa vnitřního“ jako subjektivních, individuálních zážitků ve zvláštní nemechanické souvislosti. A tato psychologie, proměněná v jednu z věd přírodních, stává se pak východiskem všeho pochopení života duchového, základnou věd kulturních. Ovládne logiku a promění ji z nauky o pravidlech a formách správného myšlení ve vědu o zákonech lidského myšlení, noetika nepoučuje již o předpokladech a zárukách bezpečnosti, o povaze poznání, nýbrž o původu a podmínkách našeho poznání; ethika přestává vůbec býti vědou, nedovede postaviti objektivní normy správného jednání a stává se uměním zcela subjektivní a indi-



viduelní hry s city a afekty, nebo pouhým archivem historické, nutné moudrosti osobností, dob a národů; právo a státověda, nenalézajíc opory v ethice, stává se buď číře formalistní naukou o historických útvarech společenského řádu, nebo přechází i s touto v biologickou sociologii, novou vědu, stvořenou na místo někdejší filosofie dějin, vykládající vznik a vývoj společnosti a sociální struktury dle analogie života organického; v národním hospodářství ocitá se v popředí zájmu a ovládá diskussi marxism, v politice hospodářský protiklad socialismu a kapitalismu a jím moment materiální proti ideálnímu dob starých, ústavních zápasů; — esthetika zabývá se nyní studiem psychických procesů uměleckého tvoření a cítění, nikoliv problémem formy jako problémem krásy. Kritik jest pak přírodopiscem umění, studuje kausální podmíněnost díla prostředím, historickou souvislostí, temperamentem i osudem autorovým, stává se sociologem i psychopathologem, vše chápe a vyloží — hodnotit však nedovede, vysleduje precisně mozkový pochod, rozloží všecky motivy, určující ten který stav citový, náladu, dojem a v jeho důsledku umělecký produkt; immanentního, objektivního měřítko však nemá, zbývá jen subjektivní osobní zážitek, nebo měřítko cizí, různorodé — pravda, pravděpodobnost, po případě určitá tendence, užitečnost; umělec sám cítí se bezmocným, passivním v poměru ku světu, k látce, cítí se podmíněným, určovaným okolím, stává se otrokem svého poznání, jež neponechává místa tvůrčí svobodě; umění jest tak buď marným opisem vnější skutečnosti nebo prostou reprodukcí nálad a impressí toho kterého individua; náboženství pojmáno je současným badáním jako citový afekt, naivní představa, daná primitivním poměrem člověka na nižším stadiu vývoje ku záhadným mu jevům přírodním; všechno historické vědomí jest porušeno tímto genetickým hlediskem psychologie, jež neutralisuje a relativisuje každý dějinný akt, spínajíc jej lhostejně v nepřetržitou řadu příčinného dění a chápajíc každý stejně jako nutný. Veškero objektivní hodnocení jest zneemožněno pod tímto zorným úhlem mathematické přírodovědy, jež zná jen otázku po původu a podmínce, usiluje jen o zákonný výraz toho co jest a jak se děje, quaestio facti, nikoliv quaestio iuris — otázka vnitřního důvodu, podstaty a hodnoty, toho, co býti má a co jest platné. Vědomí hodnoty, ideje, normy, na němž samostatný systém kulturního vědění jediné může býti založen, jest zničeno tímto relativismem pouhé fakticity determinovaného dění, vědomí osobnosti, charakteru, duševní spontánnosti, aktivity a tím i mravní zodpovědnosti a tvůrčí potence kulturní jest ztraceno, jakmile subjekt lze pojmáti jen jako svazek jednotlivých stavů vědomí a vůli jako pouhou abstrakci. Dějiny mění se takto ve vlnění a víření prosté smyslu, dějiny filosofie speciálně v řadu osobních omylů.

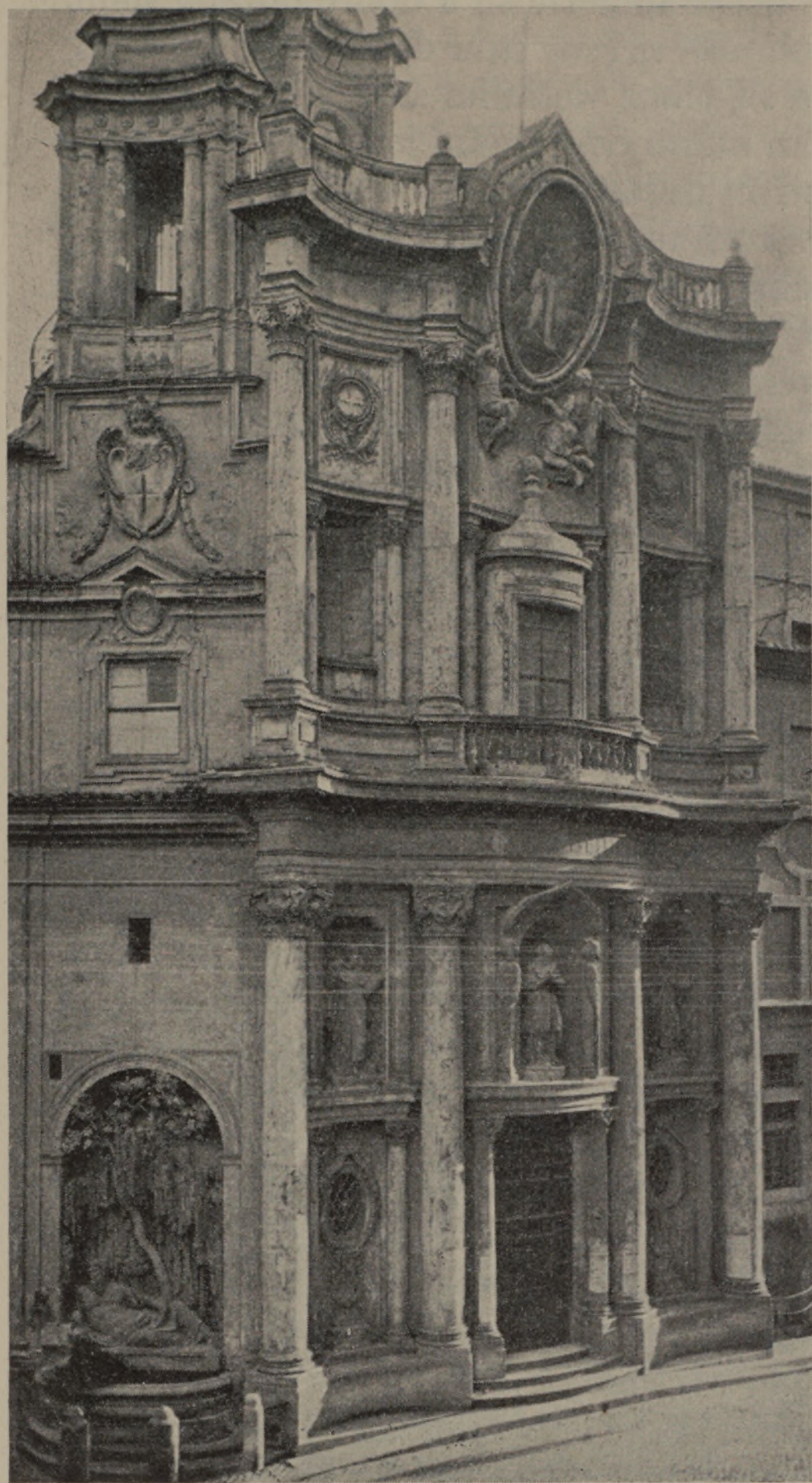
Zatím však stále bohatší a stále překotněji se rozvíjející sféra života praktického absorbuje přemíru inteligencí a energií doby a zaměstnává nejlepší její talenty. Hledisko sociálního užitku, jež svou nadřazeností individuu jediné zdá se poskytovat jistou objektivitu a kategoričnost soudu, aplikuje se i v oblasti theoretické, ve vědě, umění, morálce i náboženství, a stlačuje význam přímo nezužitkovatelných kulturních statků a niterných hodnot osobnosti, mysli a srdce. Odtud převaha přírodních věd, studia jazykového a nauk technických v rádech vyučovacích, rozmach školství reálného a odborného, odtud i vůdčí



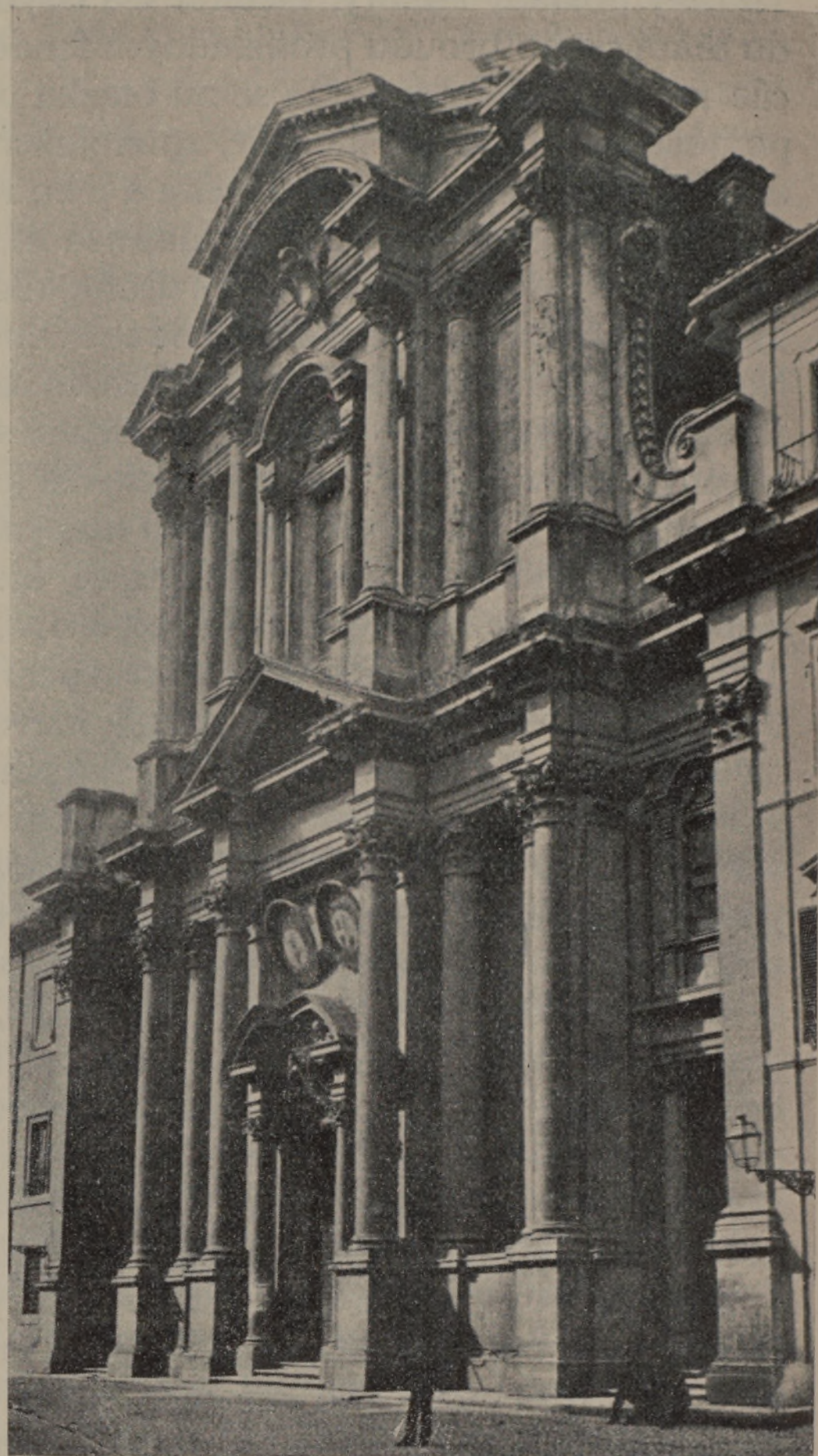
princip paedagogický: vychovávat platné členy lidské společnosti a dobré občany státu. Všechny poklady kultury, všechna síla celých osobností strženy jsou do víru vnějších věcí, do chaotického proudu protikladných tendencí a sil, jehož vlastního smyslu a konečného cíle nelze postřehnouti. Ba samu otázku po něm nutno odmítnouti jako naivní anthropolomorfism. Současná filosofie, spokojující se s rolí pořadatele a přehlížeatele přírodovědeckého poznání vykazuje člověku a jeho rozumu jen to místo, které v celku přírody mu přísluší. Herbert Spencer domnívá se, že objevil pravý a jediný pochopitelný smysl „apriori“, klade-li je jako vědomí druhu, dlouhou zkušeností a vývojem nabyté proti vlastnímu empirickému vědomí individua. Obraz světa jeví se pak nenapravitelně rozlomen. Na jedné straně člověk, vlastně lidstvo jako druh, které nedovede viděti skutečnost než zkaleným sklem svého rozumu, na druhé straně příroda, vnější svět složený neuchylnými zákony, hotový, věčně týž, jemuž člověk jest jen lhostejnou, nepatrnou částí, určenou i ve svém nitru a ve svém díle jeho němým pohybem. A s touto passivitou poznání, tímto duchem malomyslnosti a resignace, který ovládá myšlení doby a všecku její kulturní činnost odsuzuje ku prázdnému epigonství, historismu nebo povrchní technice, bezduché praksi, kontrastuje prudce mocné vzkypění energie v celé oblasti vnějšího žití politického a hospodářského, všechn ten bohatý rozvoj civilizační, pokrok vzdělanostní, šíření obecného vědění do všech vrstev společenských a v souvislosti s tím vším nové srážky a nové těžké otázky života a jeho řádu, problém sociální, jenž ukazuje znovu ze sféry hospodářsko-právní do sféry ethické. Těm, kdož chtějí se udržeti v řadě za všeobecného zápasu o „místo na slunci“, intensivní zaujetí konkrétní otázkou ať theoretickou, u vědce, nebo praktickou, u politika nebo hospodářského činitele, nedovoluje vůbec rozpomenouti se na „poslední věci člověka“, za to těm, kteří octli se nebo dovedli se postavit mimo proud, objevuje se tím patrněji otrocký a člověka nedůstojný ráz moderní práce, snižující ho na osobně lhostejnou jednotku, na prostého oekonomického činitele v nepřehledném a neproniknutelném mechanismu světového dění, vtírá se do mysli tím rozhodněji vědomí marnosti a pustoty všeho kulturního i sociálního snažení lidského. Proto dochází tou dobou, vrstevníky nedoceněná, pessimistní filosofie Schopenhauerova (hlavně vlivem Wagnerovým, jehož dílo jest rovněž symptomatické svým motivem vykoupení) takového pochopení, proto i úspěch Hartmanovy filosofie nevědoma. Všecka literatura, všechno umění naplněno jest intensivním vědomím lidské bídy materiální i mravní, individuální i sociální, zaviněné i osudové. Zamyšlení a ponuří Skandinávci, hluboko pronikající, kající se Rusové vyslovují zřetelně tu intellektuelní i citovou obtíž doby, která stupňuje se ku sklonku století až v úpadkovou náladu kulturního nihilismu, kdy celá generace procíťuje nebo domnívá se procíťovati znovu všechna kouzla mythů a pověr všech přechodných epoch východu i západu, za neobyčejně zmocněné potřeby víry a náboženské opory o transcendentní moci vůbec.

(Pokračování.)





Francesco Borromini:  
S. Carlo alle Quattro Fontane v Římě.  
(1640)



Carlo Rainaldi:  
S. Maria in Campitelli.  
(1665)





Ravenna. San Vitale.  
Hlavice sloupu.



Egypt. Luxor.  
Hlavice sloupů.

## Pavel Janák: Obnova průčelí.

Jedním z nejzajímavějších zjevů a otázek v architektuře je stálá existence dvou stavebních typů prostoru a objemu: *soustředného*, jenž je zastoupen nejlépe na př. stavbou centrální a sloupem, a *průčelného* či *podélného*, jenž je na př. vyjádřen nejlépe basilikou a protějškem sloupu, pilířem. Připojuje se k nim mnoho neobyčejných úkazů. Především je nápadno, že oba typy nejsou omezeny na určitá slohová období, ale že se objevují (a zase mizí) v celé historii architektury. Tak *soustředna* jest na př. (ovšem vždy slohem zpracována) v orientě, v antice řecké i pozdní římské, v prvním středověku, v renaissanci, v baroku, klasicismu a i v nejposlednějších snahách v moderní architektuře, tedy s výjimkou gotiky v celém vývoji architektury našeho okruhu. Stejně zase *průčelný* typ je velmi významným v Egyptě, římské antice, celém středověku (s jistou výhradou) v první renaissanci, pak opět silně v baroku. Příčinou tohoto, tak rozsáhlého a na změně slohů nezávislého přicházení obou typů patrně jest, že jsou asi o sobě základnějšími a obecnějšími principy architektonickými, než jaké — s dočasnou platností — přinášejí jednotlivé slohy. Dále lze pozorovati, že v jednotlivých slozích a jich obdobích vývojových obyčejně vždy jeden z obou typů je vedoucím a že k němu se vše úsilí tak



soustřeďuje, že se i vývoj slohu na něm uskutečňuje; patrně proto, že povaha tohoto typu nejvíce odpovídá ideálu doby. Soustředně připadá tato vedoucí úloha v renaissanci, podélnému typu zase v gotice. To značí tedy, že oba typy představují dva samostatné a rozdílné principy tvoření. Konečně lze pozorovati, že, je-li každá změna slohová, každý vývoj slohu nikoli vývojem jedné hodnoty, ale jakýmsi bojem dvou hodnot, staré a nové, že objevování se jednoho typu na př. soustředny, není nikdy jednoduchým vývojem tohoto typu, ale že je to vždy zápasem a překonáváním typu druhého, který až dosud pro dobu platil. Skutečně vítězství a ovládnutí jednoho značí zároveň největší potlačení a ústup druhého; třeba si vzpomenout, jak protichůdnost obou typů je dosvědčována úsilím na př. baroku spojit, sjednotit oba typy v jeden (zdaž není to strachem z dualismu?) a že tyto pokusy neskončily nikdy smírně a zdarem. Patrně tedy oba typy zastupují dva názorové světy nejen různé, ale i povahově neslučitelné a diametrální, mezi nimiž se směr každé doby dle svého ducha rozhoduje a zaujímá k nim poměr.

Musila tedy i naše doba a naše architektura stanouli před nimi jako před životní otázkou; až doposud nebylo ale přemýšleno o tom, jaká forma prostoru, zda soustředna či prostor podélný je našemu ideálu bližší a tato nejistota (a víc než nejistota: nevíme ani, že jsme si nejisti prostorem) zúplna charakterisuje, jak — pomalý je vývoj a pokrok současné architektury. Bývá totiž často s údivem konstatován veliký pokrok, který architektura za svých 15 let učinila — ale ve skutečnosti byl absolvován dosud pouze boj za pravdu, že nová doba musí mít svou novou architekturu, a dále, že architektura je věcí formy, nikoli účelu, materiálu atd. Teď třeba dalšího kroku: co to je prostor a objem v architektuře dle názoru naší doby.

Jak nejista je zde současná architektura, je patrné ze všech těch nejrozdílnějších zmateností, jež jako na př. národní pomníky, kostely, koncertní síně atd. v poslední době v Německu a Vídni vznikly a byly myšleny; vše se blíží z daleka (a to je zajímavé) i přes mnohé pošetilosti v celku typu soustřednému; naopak typ podélný téměř nepřichází (a je zase zajímavé, že jediný Plečnik se k němu obrátil).

Zde je tedy další práce architektury nastávající. Kam je určeno, aby se názor a úsilí doby obracelo?

★

Obecně ovšem architektura dříve ješ é než stane se některým z obou těchto typů (a myslíme-li architekturou vůbec veškeru úmyslnou formaci hmoty duchem), nemá — pokud je ještě myšlenkou v duchu a nestělesněnou v hmotu — žádných hranic; může být bez konce, vznášet se bez tíže a základů v nekonečnu, naplňovat prostor a vesmír, počínat, přestávat a opakovat se asi tak jako formace skal a zemin uvnitř země nebo krystaly rostoucí v roztoku. V tomto okamžiku, kdy je jen citem myšlena, existuje jen pro představu subjektu jednotlivcova a je něčím podobným, jako je svět mytů, ideálů, pohádek.

Jakmile však architektura má být uskutečněna, jakmile z citění stává se tvořením, děje se to nutně již ve světě hmoty a vidění a tu vlastnosti tohoto světa a materie, v níž může být uskutečněna (váha, možnosti materiálů, neprůhlednost, účel, optická fakta)

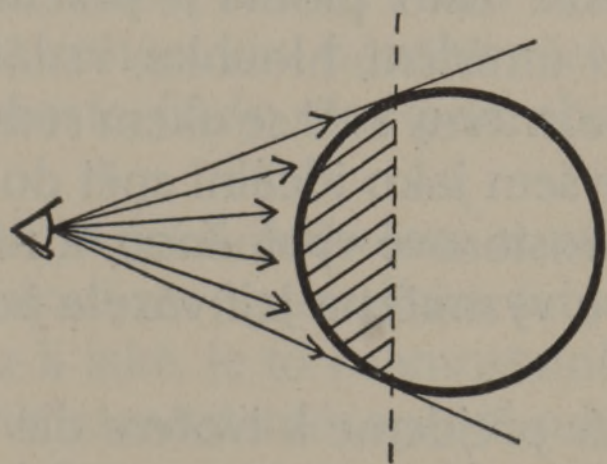


představují již řadu součinitelů a mezí, jež jakoby byly otvory, jimiž architektura z nádrže neomezených představ může do skutečnosti jediné přejíti a přetvářena jsouc zároveň již jich vlivem, nabývá konkrétní formy, je připoutána k zemi, vyrovnává se s tíží, materiálem a všemi ostatními okolnostmi, je výrazem logicky vyjádřeným a zase schopným býti vnímán. Tu však je otázkou, proč architektura tu jednou vtěluje se v typ soustředný a jindy podélný. Tíže, materiál a účel kdysi by by pokládány za hlavní vlivné součinitele na charakter architektury; staly se také již vícekrát východisky kritiky architektury a ukázalo se, že nejen nemají ani toho podněcujícího významu, který jim byl připisován, ale že lze dokonce sledovati, že architektura snaží se je i překážky jimi kladené překonat. Bylo by tedy vděčno povšimnouti si i dalších činitelů, kteří na cestě tvoření, totiž mezi tvořícím subjektem a dílem, jsou neoddělitelně přítomni: oko a hmat. Jsou i svými vlastnostmi jakýmsi pevnými body, jakoby známými veličinami, jež trvají zajisté stejně i za změn uměleckých názorů; mohou tedy přinést také jakési osvětlení v otázkách architektury

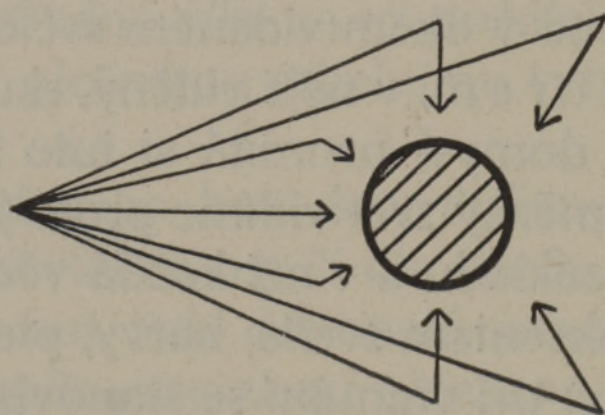
Zde třeba nyní věnovat snad suchou, ale užitečnou kapitolu oku a hmatu.

★

Oko a hmat jsou považovány v novějších theoretických bádáních za těsně, nerozdělitelně součinné při vnímání; skutečně jsou v činnosti člověka onou cestou, kterou dílo se uskutečňuje; jsou pokládány – ne-li za jeden vnímací orgán – tedy za dva různě uschopněné a doplňující se údy téhož orgánu poznávacího. Neboť každý přináší z věcí vjemy dle své možnosti, jež potom skládají se ve společnou představu o věcech. Avšak již i dle tohoto předpokladu každý z obou typů architektonických, soustředný i průčelný, vyžaduje si jiného vnímání a sice vždy s jiného stanoviska (vzdálenosti i názoru) a vždy hlavně jedním (a vždy jiným) z obou smyslů, při čemž druhý vjemy prvního doplňuje. Architektura pak dle tohoto předpokladu je směsí obou útvarů. Z toho je již patrné, že oba smysly vnímají různým způsobem a mají tedy různé kvality; tomu zejména pak nasvědčuje i to, že i přírodou samou již jsou v uspořádání člověka rozděleny. Shrňme krátce jich povahy a seřadme je:



Oko vnímá celek (alespoň v dosahu svého zorného kužele) časově téměř současně,



Hmat vnímá řadou detailních poznatků časově postupně za sebou a jen tak rychle, jak dovolí hmatající pohyby okem, rukou, chůzí a tělem vůbec,



oko podává tedy vjem téměř na ráz, asi tedy jako o b r a z o v ě c i,  
oko vnímá i za passivity subjektu: vjemy vstupují samy do oka, je-li toto otevřeno; podstatná je zde neměnnost stanoviska subjektu; (tato neměnnost je vůči objektu tedy i fysická i etická),

oko — následkem neprůhlednosti těles — nazírá ovšem jednostranně, t. j. obsáhá nejvýše tu část prostorů a objemů, jež jsou k němu obráceny; podává tedy subjektivní obraz z věci.

Představa ovšem, která v duchu z věcí vzniká, je složena z poznatků a vjemů zraku i hmatu; nemá tedy kvalitu ani jen oka ani jen hmatu, ale je tato složena z kvalit obou a sice tak, že vzniká jakýmsi p ř e k r ý v á n í m jich obou. Liší se tedy představa člověka i od obrazu, jaký podává mechanicky čočka i od formy, která by vznikla mechanickým odlitím věci (odlití je nejdokonalejší možnost ohmatání); čili to značí, že představa člověka má i jinou kvalitu než pouhý, jakkoli mechanicky snad možný, převod přírody.

Z konfrontace povah zraku i hmatu je také patrné, že oba smysly jsou přes všecku vzájemnou součinnost jistým způsobem přihroceny v určitém a oproti sobě rozdílném smyslu: oko je obdobou k subjektivnímu a jednostrannému stanovisku, hmat, k objektivnímu a všestrannému.

★

Také prostorové obvody a možnosti, jež mohou oba smysly obsáhnouti, se liší: Pro oko, jak již bylo vytknuto, existuje prostor jaksi jen na straně věci, jež je k němu obrácena, a sice oko vidí z věcí jen tolik, pokud se jich jeho paprsky ještě dotýkají; uvnitř oka — je známo — promítají paprsky obraz přibližně do jakési plochy, která za normální polohy očí je asi rovnoběžná s naším čelem a svislá. Tato plocha je polem, v němž je shrnuto vše, co v okem viděném světě má jakékoliv umístění, hloubku, vzdálenosti, a je tedy i p r o s t o r e m, v nějž viděný, skutečný a trojrozměrný svět se okem redukuje a žije. Oko a jeho domysl promítá si tuto tuto plochu ovšem jako ideální zpět do světa; skutečný trojrozměrný svět vidíme proto jako plochu prostorově vyplněnou, k níž vše je vázáno jako k základu a v níž každá věc je zařazena a vyznačena její váze a posici v celku příslušným akcentem světla, barvy, plastiky.

Tak je tomu při vnímání se stanoviska oka. Jestliže přejdeme k tvoření dle oka, tu přirozeně i tato plocha vidění je i pro nové výtvary světem, v němž se a v jeho zákonech uskutečňují. Kdyby tedy bylo — anebo když je — oko a jeho nazírání hlavním východiškem tvoření, vzniká umělecké dílo, jež je cele obráceno k oku člověka a určitým poměrem vázáno k ploše (ať již tato dle zvláštních citových názorů je materiální, imaginární), to jest: stává se buď obrazem, reliefem anebo architekturou průčelného typu; všecky

hmat podává částečné vjemy, jež skládají se teprve v celek asi jako vědění o věci, hmat přináší vjemy jen po odhodlání se subjektu učiniti hmatavý pohyb k objektu; toto odhodlání má opět fysický a etický význam,

hmat zpravuje o stavu věci i na stranách oku nepřístupných podává tedy jakési objektivní p o z n á n í o s k u t e č n o s t i věcí.



tyto druhy výtvorů mají společný podstatný znak: jsou vázány k člověku jako k tvůrci a pozorovateli, jakousi imaginární osou, jež dílo a oko spojuje, a dále že existují jaksí jen ve vztahu k subjektu člověka.

Hmat má jiný svět vnímání i tvoření. Jest totiž vnímací mocností, která není jen v určitém směru a jednostranně aktivní, ale je, i když člověk nemění svého stanoviska, neomezena a vnímá a proniká, jaksí naplňuje veškeren trojrozměrný prostor. Je-li vidění okem hmatáním svazkem paprsků jednosměrně z oka vycházejících, hmatání hmatem, který vychází z celého těla, na všechny strany může obklopovati, jakoby zalévati věci svým dotykem se všech stran. Proto představy, jež z vjemů hmatem vznikají, jsou (ideálně, kdyby bylo možno je očistit od vjemů zrakem) zase trojrozměrné, skutečně prostorové, svět pak jeví se nám prostřednictvím hmatu jako neomezený prostor, v němž věci se vznášejí.

Bylo-li by pak možno tvoření ve světě hmatu (tedy odděleně od světa oka), bylo by pole, v němž dílo může vznikat, stejně neomezený, trojrozměrný prostor, v němž se svět hmatu jeví. Protože pak hmat má k hmotě se všech stran stejné napjetí, stejnou aktivitu, a stejný poměr, vzniklo by z hmoty dílo na všechny strany stejně aktivní nebo neutrální, jaksí soustředné. Se všech stran účinkují na dílo stejné tlaky a požadavky, proto jeho charakteristickým znakem je, že má jakousi vlastní imaginární osu (pro architekturu je tato osa svislá, neboť zde spolupůsobí tíže) nebo jádro, že není však dále k člověku nikterak vázáno, může existovat jako objekt, jako individuum zcela samo o sobě. Typem těchto výtvorů dle hmatu je trojrozměrná (nereliefní) plastika, v architektuře typ soustředný (kuplové stavby, sloup), ze zvláštních příčin pak i podstatná část uměleckého průmyslu.

Jak bylo již vytknuto nejsou oko ani hmat, přes jich zcela rozdílnou funkční kvalitu, orgány, jež by bylo možno v poznávání a tvoření člověka úplně rozdělit. Naopak jsou stále součinný v p o z n á v á n í věcí tím, jak společně seznamují člověka se světem a že mají již zde svůj vyhrazený podíl, přechází odtud tento i do všech děl člověka. I když tedy v dějinách umění střídavě člověk obrací se jednou více na stranu subjektivního (povšechně řečeno) nazírání, t. j. jaksí na stranu oka, jindy zase k subjektivnímu, t. j. k stanovisku hmatu, vždycky v dílech, jež takto hlavně v jednom z těchto světů vznikají, jest vždy více nebo méně účasten i názor druhý. Proto v obrazech, ač vycházejí od plochy, pokoušíme se podat plastickou a prostorovou povahu věcí, naopak soustředná díla, na př. architektonická, nejsou nikdy prostá, jindy silně podrobena tentenci k plošnému reliefnímu vytváření.

★

Soustředné je jaksí vrcholem a výkvětem objektivního bytí: je vytvářeno bez jednostranné závislosti na pozorujícím subjektu dle jakési vlastní osy či dle středu, bez vztahů k okolí (jsou-li jaké, je to osamostatnění oproti všemu), tedy dokonalá samobytnost. Vytváření je tak samostatné oproti subjektu, že je spíše organizací objektu a má obdoby v přírodním růstu vůbec a v přírodních individuích. S výhradou, že jde o přibližné srovnání, možno nalézt k nim podobnosti v rostlinných útvarech, nejnižších živočiších (hvězdících atd.) a buňkách; nelze tu přehlédnout, že přírodní organismy udržují tento tvar těla 1. jen v nejnižším stavu (dle povýšeného nazírání člověka, nebo: v největší koncentraci životní dle věcného smyslu přírody) a že s rozvojem funkcí těla se stávají ihned j e d n o-



strannými, 2. pak, že tyto soustředné útvary možny jsou jen za ideálních pro objekt poměrů: když vznášejí se, vyváženy jakoukoli energií, ve vodě atd., když tedy podmínky jejich růstu jsou se všech stran šťastně stejné. Třeba tu vzpomenout na rozdíl mezi řasami, jež věčně plovou na dně moře a mezi květinami a květy, jež slunce vzbouzí, mocně k sobě obrací, tvarově a barevně vytváří. Úplně nejtypičtější obdobou jsou však krystaly. Jsou to útvary, při nichž výtvarná síla, t. j. kontrakční síla, je uvnitř hmoty, a větší nade všechny ostatní cizí a překážející okolnosti, takže její cíl, výsledek (krystallisace) uskutečňuje se dle možnosti ideálně soustředně. Krystallisace je však vnitřním pochodem, nikoli člověkovým vytvářením, jež vždy musí přicházeti z venčí hmoty a jistým směrem od člověka k věci.

Z lidských výtvorů nejtypičtější pro soustředné jsou díla hrnčířství: to dává vzniknouti individuí zcela samostatným, protože i nejvíce samoučelným a nejméně zrakovým vztahům podrobeným. Představíme-li si hrnčíře formujícího nádobu rukou, mezi tím co se tato o t á č í (tedy že nemá určité polohy k člověku), je to nejčistší příklad pro soustředné vytváření. A přece: jakmile nádoba má být člověkem používána, připojí se k ní — j e d n o s t r a n n ě ucha, jakoby na důkaz spojení s člověkem.

\*

Druhá skupina poznání a tvoření, svět oka, jest pro naši dobu a její předpoklady významnější a její závěry jsou proto poutavější.

Především: všechny věci, jež ve skutečnosti ve volném prostoru jsou jakkoli za sebou a v různých vzdálenostech, jeví se zraku dle perspektivních zákonů zařazeny a rozloženy nad sebou, pod sebou nebo vedle sebe, asi tak, jakoby všechen obsah prostoru a všechna jeho hloubka byly přerovnány se vším, co v nich je, do plochy; na př. dívám-li se alejí, na jejímž konci stojí dům, stojí alej a dům ve skutečnosti a vzhledem ke mně jaksi za sebou, avšak oku jeví se mně vedle sebe: uprostřed mého zorného pole vidím dům a obě řady aleje jsou vedle něho v pravo a v levo. Tedy obecně: hloubkový (t. zv. třetí) rozměr skutečného, kubického prostoru, proměňuje se ve světě zraku a v jeho obrazně (zkratkou), v rozměr napříč směru dívání, t. j. v rozměr šířkový, čili v plošného činitele. Zde je tedy hlavní zákonný rozdíl mezi světem skutečnosti a tvořením ve světě zraku: Tělesné (kubické) vztahy skutečnosti jsou ve světě zraku vyjadřovány vesměs jen rozměry a vztahy plošnými.

Kdyby však i nebylo tohoto zákona, založeného na převodu světa paprsky zraku, došlo by se k němu stejně s jiné strany: Je-li představa a umělecké zobrazování jakousi logickou, současnou a citem provedenou sestavou a konfrontací, již věci a formy uvádějí se do vztahů nebo kontrastů, může se to státi jen vztahem k společné, vše měřící základně a tou pro kubické obsahy je plocha (obrazna). Chci-li věci, jež jsou obecně rozptýleny, srovnávat a jejich vztah zobrazit, učiním to tím, že uvažuji je a zobrazím v e d l e sebe a připojím k nim všechny vlastnosti, jež jejich vzájemné vztahy charakterisují. Každý prostorový děj, na př. biblický zázrak, děl se (předpokládejme) ve skutečnosti ve shluku postav s andělem v daleku přiletujícím a i s čtvrtým rozměrem děje (časem), t. j. děl se za sebou: v představě a v obraze zázraku však jeví se celý děj polohou rozložen do přehledu v ploše a jeho kubické a časové rozměry jsou proměněny rovněž jen v činitele plošné.

Je přirozeno, že tato plošná základna, na níž vztahy těles si zobrazujeme, mohla by



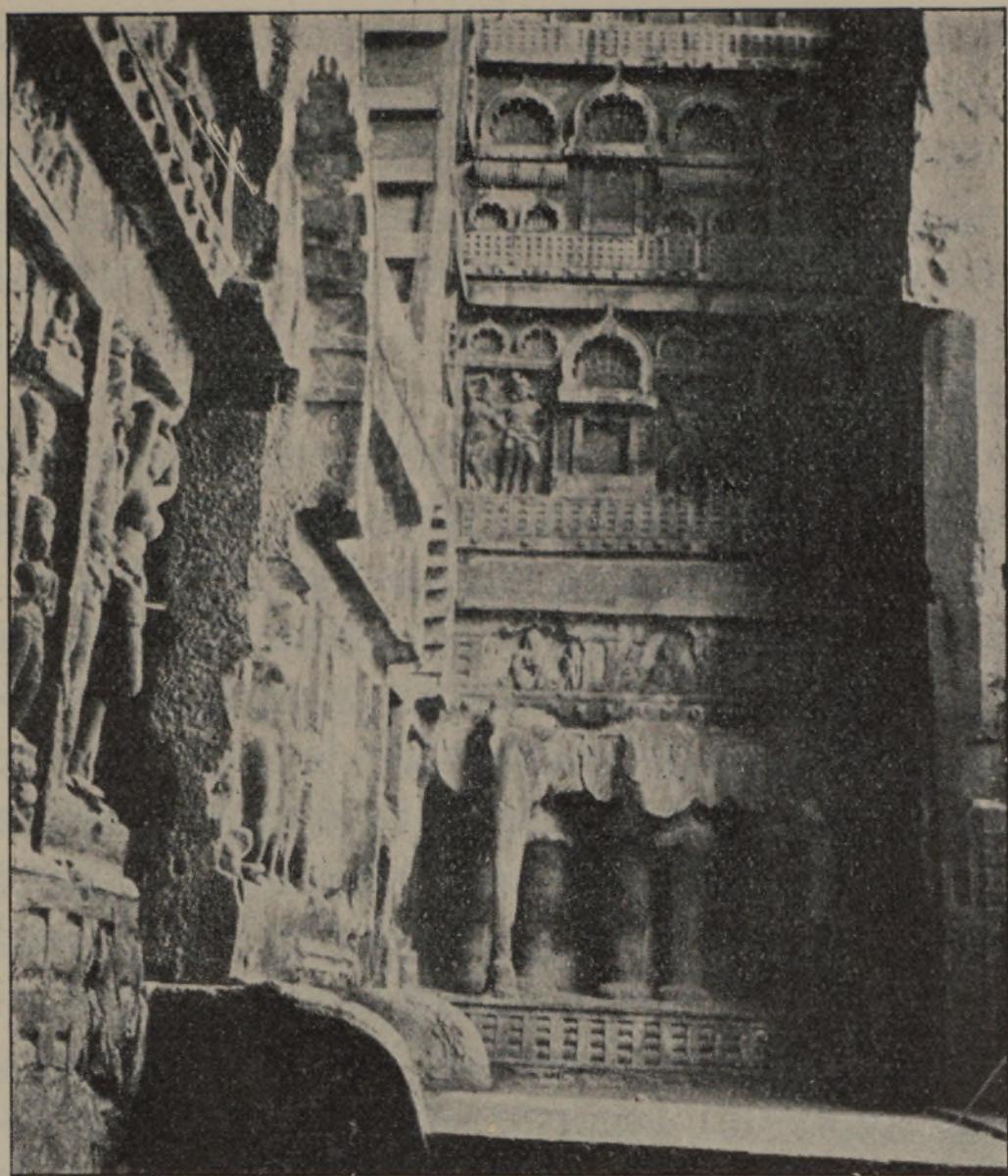
míti obecně všechny polohy (na př. mohla by být i vodorovná); ale protože vše se v ní stalo a děje z popudů zraku (zkráceně řečeno), dáváme jí i polohu odpovídající vztahu k normální poloze našich očí, t. j. polohu rovnoběžnou s naším čelem, aby se tedy oku jevila a vše, co je v ní obsaženo ve skutečné velikosti. Proto obrazy, sochy stojí a visí svisle a proto i architektura dostává se polohy a stavby hlavně ve svislém směru. Toto jest skutečně hlavní důvod svislosti architektury a nikoli tíže.

Na příkladech lze nejlépe osvětliti způsob skladby ve světě zraku:

Skládá-li se průčelí zdánlivě, na př. z pater (italský středověk, S. Michele v Luce) není to, že by z nich byla stavba vystavěna, ale je to architektura vysunutá, seřazená ve zrakové pole; obloučkové arkády, jež realistickému stanovisku zdají se být „falešnými“, „dekorativními“, vymezují poměrem k základu plochy prostorovou výšku a hloubku průčelí; stejně pak opakování a střídání travée po šířce má funkci tvořit prostor i ve směru šířky. Je to asi tak, jakoby veliké latentní bohatství forem, jež možno jen vymyslet, se přenášelo a rozkládalo v dosahu oka na průčelí v seřazenou jednotu. Krásným příkladem je průčelí S. Marco v Benátkách; zde je stavění nad sebe pro oko, uskutečněno zajisté s největším vzdorem požadavkům tektonickým; jak odvážně jsou sloupky vršeny nad sebe, jak málo vázány konstruktivně – a jak silná naopak je tu vůle k posloupnosti věcí za sebou! Také třeba si povšimnout, jak početně bohatě nadřazeny nad sebe oblouky a oblouky štítů (4 násobně nad sebou) a jaké hloubky tím docíleno. Nejčistším typem tohoto průčelného způsobu jsou skalní hroby v Egyptě, Malé Asii, Indii a archaickém Řecku; jsou výslovně vůbec bez vnitřků, nebo prostor, který se za nimi nalézá, není vůbec s průčelím v souvislosti. Průčelí v Karli ukazuje takové pohádkové nenesoucí pořadí vznášejících se forem, ještě bez součinnosti základní plochy. Pozdní římská architektura, jako t. zv. římský barok, pokročila od hmotného soustředného principu, jak jej z řecké architektury přejala, k průčelnému nazírání a v prostorovém protváření plochy a stěny, dříve mrtvé, nikami, předloženými sloupy atd. poznala již mnoho pokročilých prostředků výtvarných. Průčelí v Petře ukazuje dokonce, jak od kubické architektury přešlo se již čistě k architektuře reliefní, t. j. v níž veškeren děj forem je nadřazen a v poměru k ploše. Barok přinesl úplně ve svém duchu zcela jiný posun: jestliže uvedené příklady řadí představy v patrech nad sebe, usiluje barok o výraz tím, že nechá představy překrývat se přes sebe a prostupovat; tedy na př. myšlenkou hlavního pořadí sloupů proniká druhá, případně třetí menší, uvnitř polí jsou ještě okenní architektury a niky – což činí řadu plánů veliké plastické hloubky. Mimo to zužitkovává další prostředek, který do té doby nebyl znám: Jestliže vždy ještě dosud používalo se třetího rozměru (vyložení římsy atd.) ku gradaci, dociluje též eminentně plošným prostředkem – sklopením plastického elementu přímo do plochy. Duchaplným dílem v tomto ohledu je Michelangelova brána Porta Pia v Římě: několik vrstev architektury je rozloženo vedle sebe a celá plastická stupnice říms a oblouků, jež by měly trčet ven, rozkládají se do plochy, rozpírajíce a svírajíce vše k veliké hustotě. Tu docházíme také k významu a příčinám obrysu stavby, který právě v průčelné soustavě tak silně ožívá: obrys znamená v ploše vyjádřenou dramatickosti.

Stanovisko zraku stvořilo tedy v architektuře svůj zvláštní a vlastní útvar průčelí a slohy,





Průčelí buddh. chrámu v Karli (Indie)  
II. stol. př. Kr.

jež svým duchem z tohoto stanoviska vycházejí, obrací právě k průčelí svůj zájem a energii. Ostatní stěny krychle a stavby se přirozeně zanedbávají, jakoby veškeren obsah budovy byl stažen do průčelí do štítu. Jestliže však přece výtvarně se postranní stěny protváří, děje se to opětne prostorovým protvářením plochy, takže zevněškem jeví se nám kubus složený ze dvou ploch. Krásnými protipříklady jsou hlavice ze San Vitale z Ravenny, nazíraná nikoli jako tělesný kubus, ale redukováná, ba přímo zapřená raději do plošného elementu čtyřúhelníka (který dokonce žije tak samostatně, že má osu symetrie) — a egyptská hlavice z Luxoru s objemem soustředně organisovaným a zevně vyjadřujícím vnitřní předpokládaný růst.

Zvláště významně rozlišují se soustavy a názory průčelný a soustředný svými různými důsledky v pojmání díla ve volném prostoru. Soustředný typ, jehož předpokladem je trojrozměrná prostorovost, umísťuje se

v prostoru kdekoli a žádá si výslovně tělesného nazírání; na př.: řecký chrám v městě nalezal se třeba v úplně nepravidelné poloze (na Akropoli na př.), stejně renaissanční palác nevyhledává zvláštní situace k divákovi, nejlepším jeho místem je nároží, odkud může se jevit hmatavě kubicky. Naproti tomu průčelný typ, vázaný tak pevně a výslovně k oku divákovu, má smysl (a sice silný!) pro polohu budov a průčelí do přísných os. K egyptským chrámům, jež vyjádřeně mají také průčelí, stavěny byly, ač jsou položeny v nekonečně volné rozloze, kilometrové cesty, kolmo k nim mířící alejemi sfing, jen aby jevíly se průčelně. Podobně barok má logicky ku své průčelnosti nebývalý smysl pro osově pravidelné rozlohy (paláce, parky, města) s dalekými perspektivami. Smysl těchto osových pohledů je jasný: Průčelí zastává pro pohled funkci prostorotvornou a pravidelně se k němu sbíhající postranní stěny a základna průhledu fungují rovněž (ve svých projekcích) jako do plochy redukováni činitelé; potvrzuje to i faktum (obyčejně jinak vysvětlované), že stěny prostoru a zejména základna byly barokem často zúmyslně přikláněny nebo odkláněny k průčelí, k obrazně, takže jsou méně třetím rozměrem, ale stávají se tím více jen vysokým reliefem průčelí (šikmé předložené schody a terasy sv. Petra v Římě).

Konečně nemožno neuvést pokusy o spojení soustředného s průčelným; děly se vícekrát, když doby přecházely od jednoho názoru k druhému. Již soustředny římské antiky dostávaly směr a průčelí, předložený portikus (na př. Pantheon). Klassickým a tragickým



pokusem v tomto směru je pokus baroku spojit soustředný typ s podélným; byla to touha zbavit se rozporu mezi oběma tím, že do kuple, jež nemá nikdy vnitřního pohledu pro subjekt, ale je čímsi nepojatelným, nepřehlédnutelným, měl být otevřen pohled připojenou lodí. O rozdílnost obou principů věc musila ztroskotat. Typ basiliky je tak jednotný a ucelený již od počátku, že nemá zapotřebí a vylučuje dokonce toto zdokonalení. Zralý barok pokoušel se také o průčelí soustředny – totiž o vyjádření soustředné organizace vztažením jí k průčelí; učinil to právě silnými prostředky i obrysu i pohybem plánů, takže celek je jednostranným vysokým reliefem (sv. Karel ve Vídni, v Praze krásný příklad sv. Mikuláše na St. Měště).

★

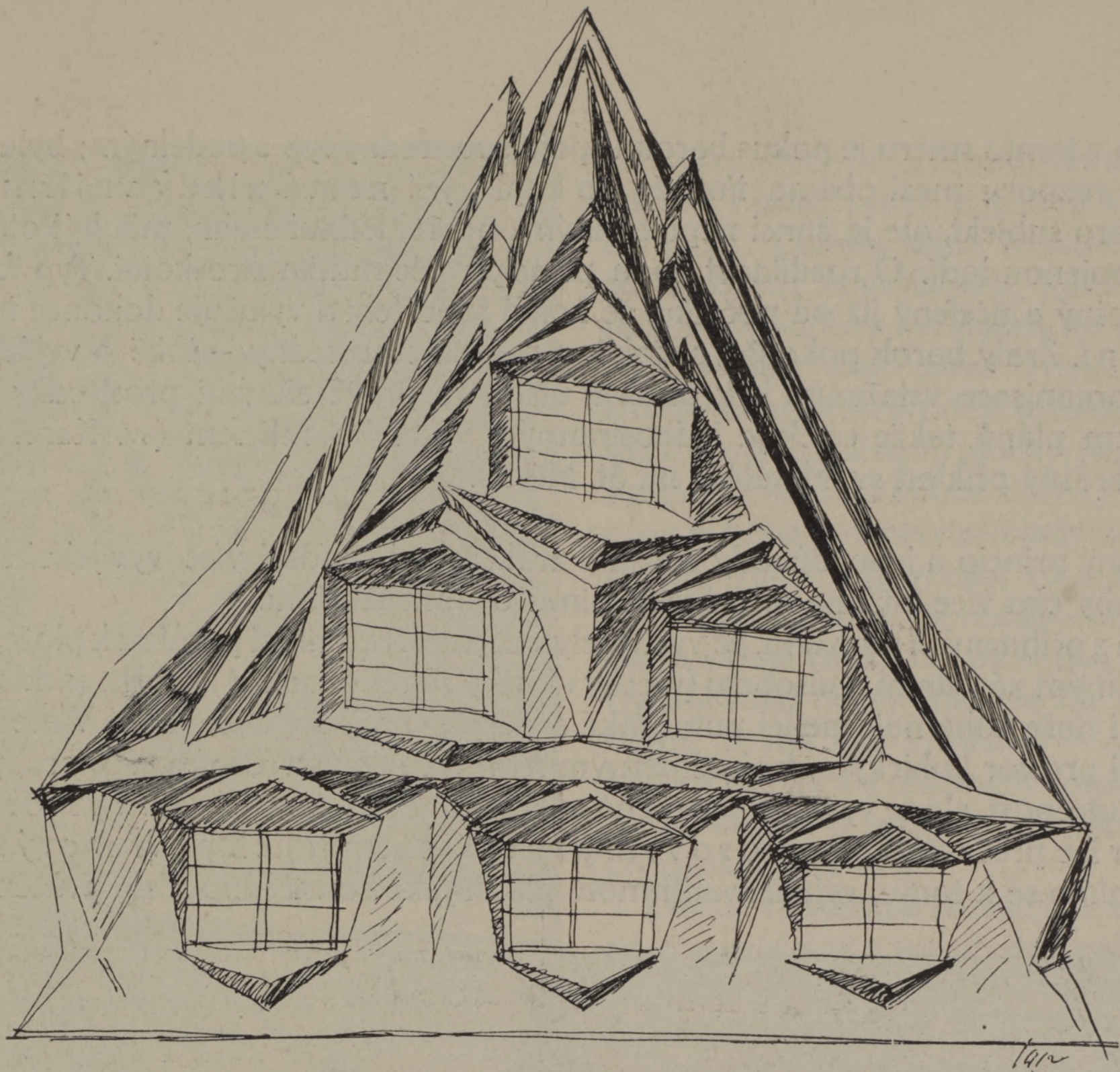
Průčelný princip a jeho důvody názoru zrakem odpovídají více vyvíjející se povaze i naší doby čím více blížíme se subjektivnímu a abstraktnímu.

Každá z příbuzných nám dob, ač vycházely v celku v tvoření od poměru k ploše, vyjádřila jej vždy jiným zásadním způsobem (všecky ukázky starého umění jsou jen příklady, nikoli vzory!); i naše doba nalezne jej nutně také a jiný než všechny dosavadní. Víme zatím jen, že učiniti prostor kubickým, trojrozměrným není dle nás vytvářením prostoru, protože je to jen skutečnost, ale že vytvářeti znamená vytěžiti více než zde bylo, t. j. vytvořiti objem a prostor lze především prostorovým protvářením jejich povrchových ploch, t. j. skláníme se k tomu, vyjadřovati hmotu nikoli jako soustřednou, ale průčelně.



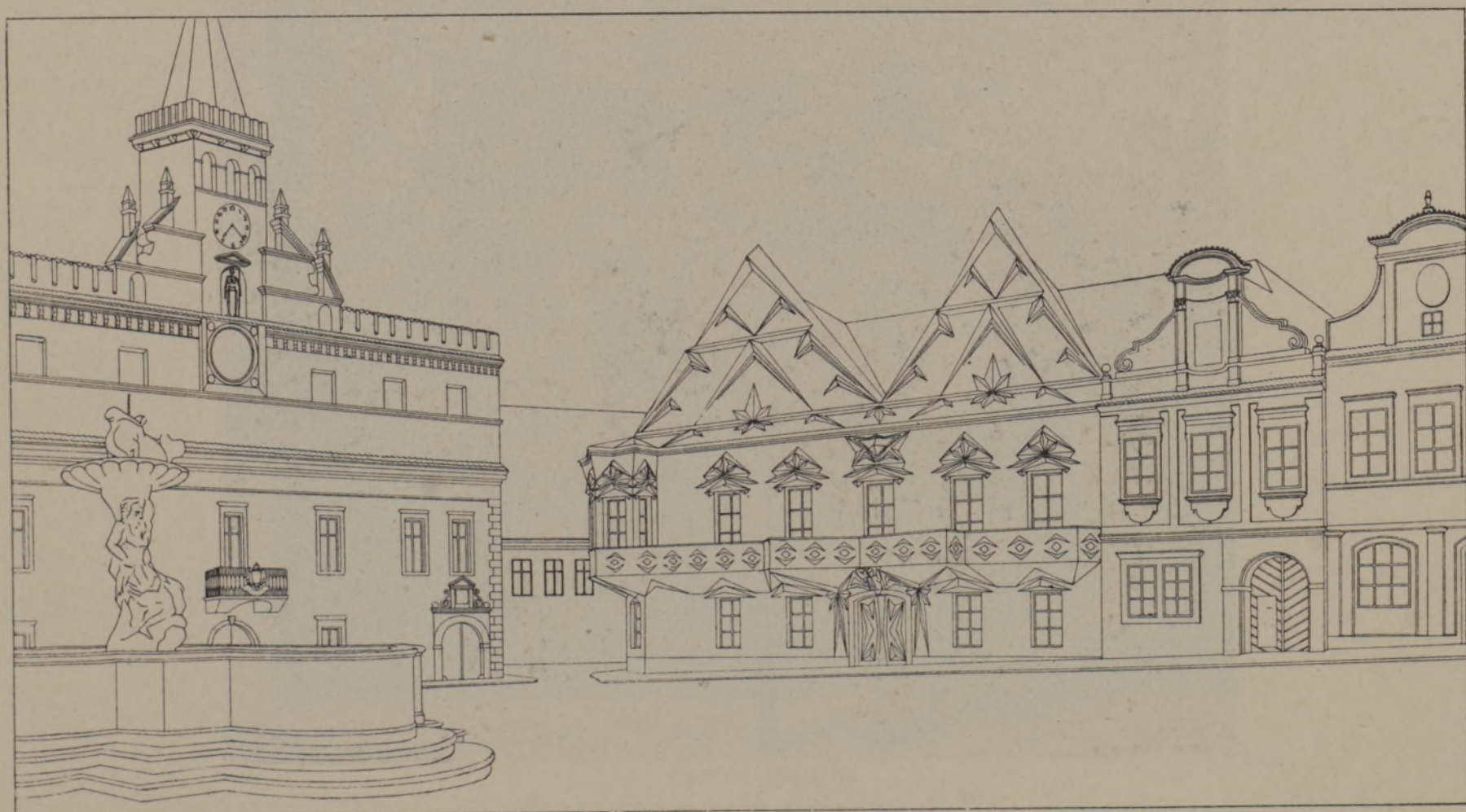
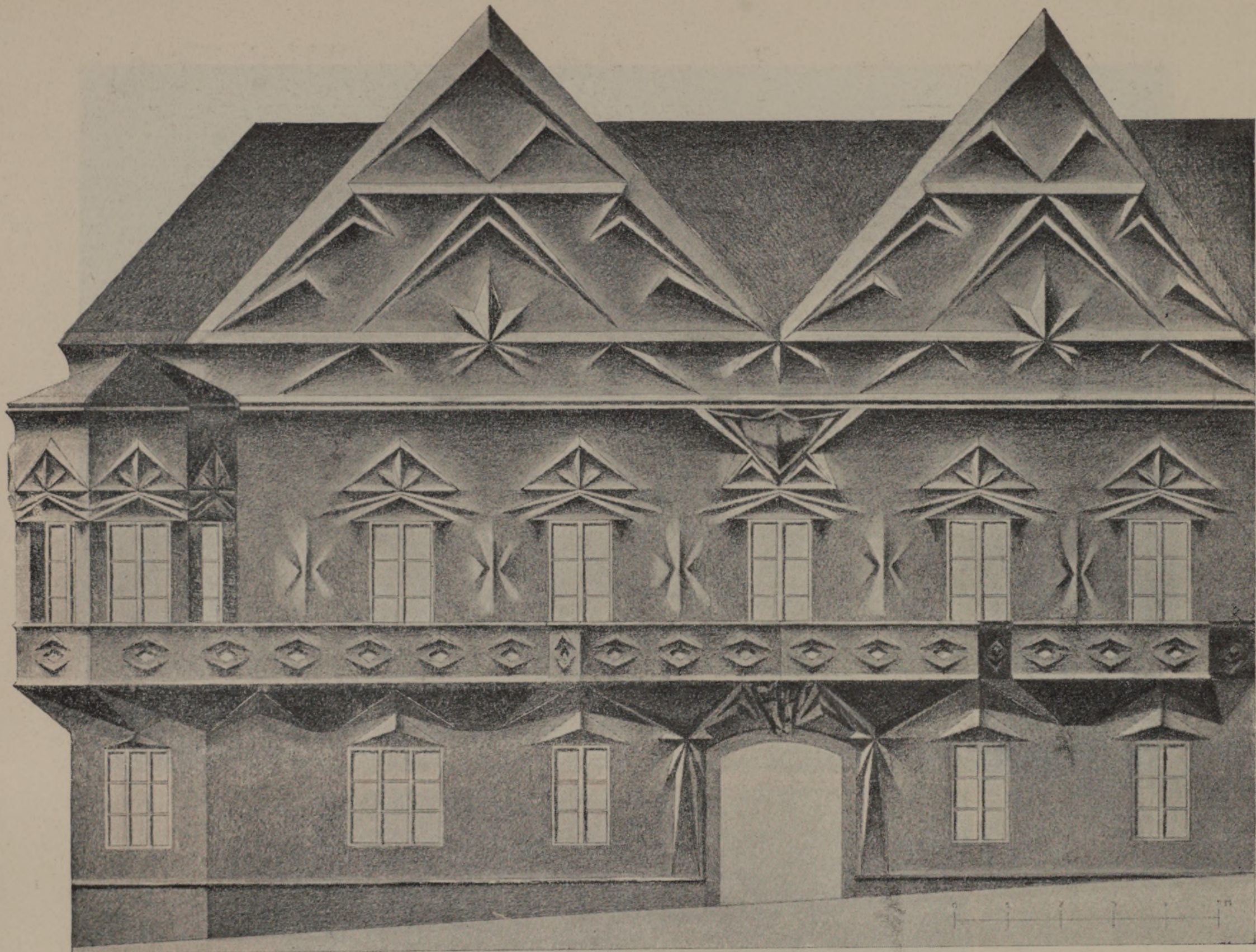
J. B. Fischer z Erlachu:  
Sv. Karel Boromejský ve Vídni (1716–1737).  
Dle rytiny.





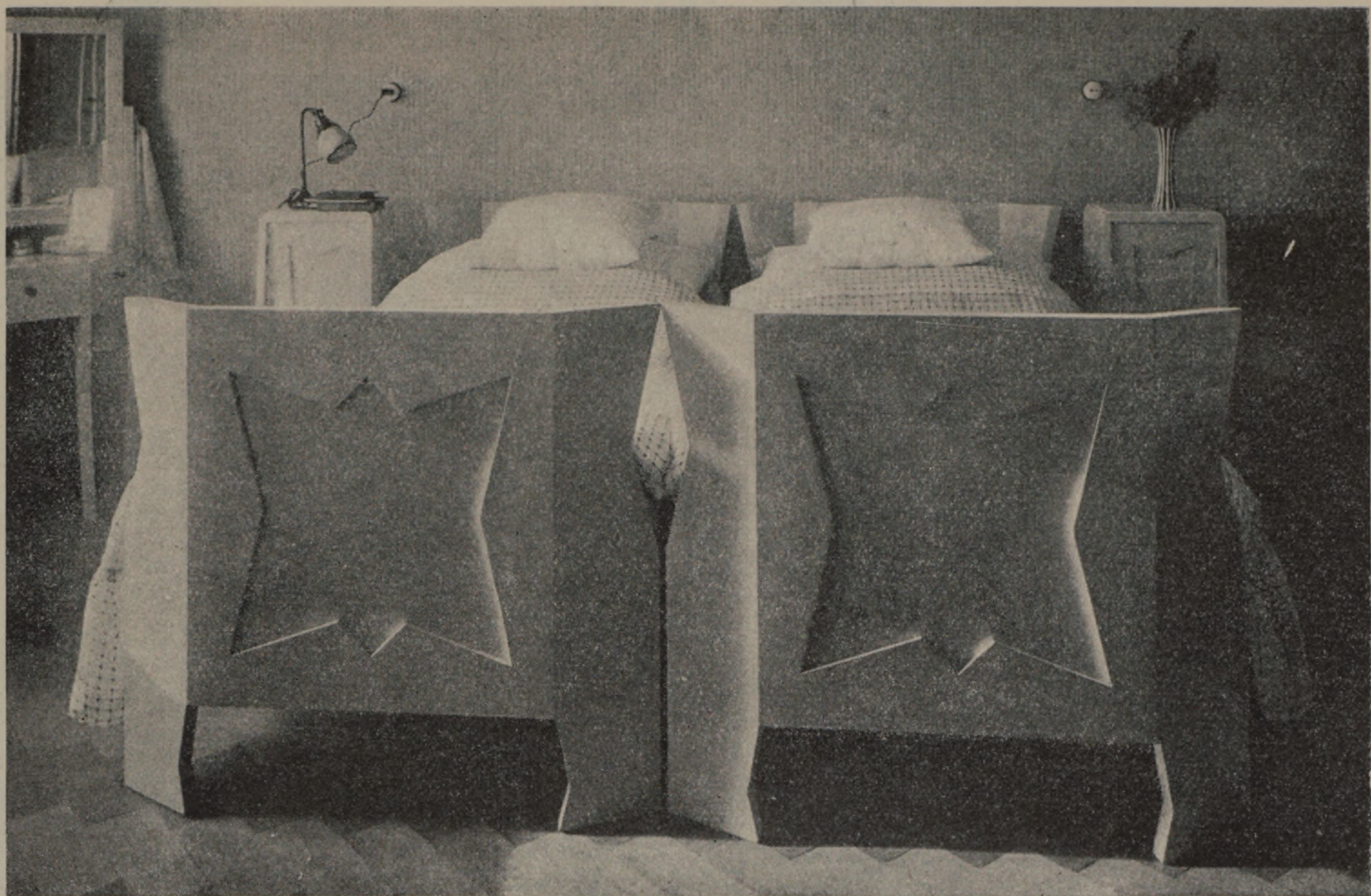
Pavel Janák:  
Štítový dům. Monumentální vnitřek.  
Náčrty.





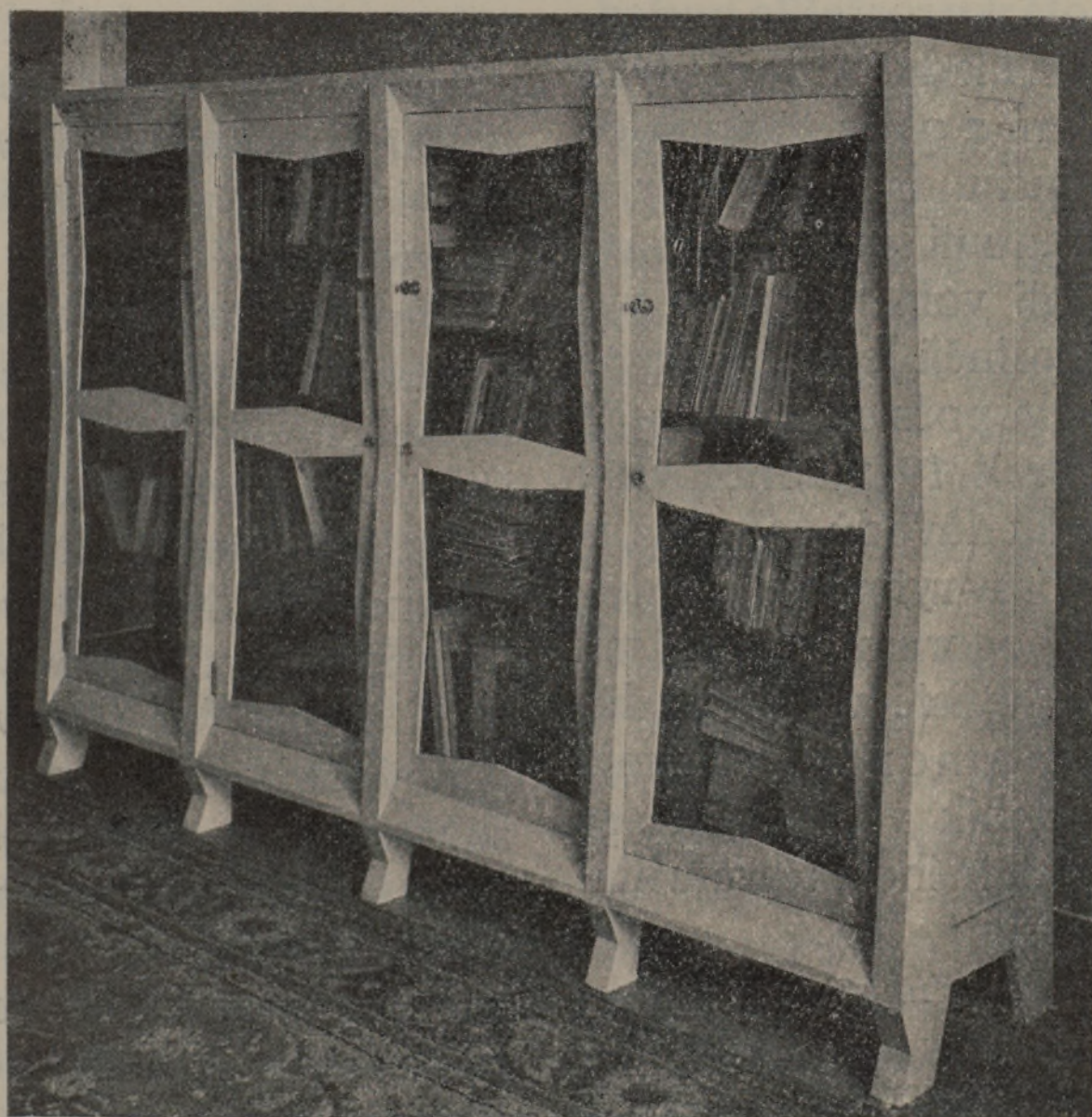
Pavel Janák:  
Přestavba radnice v Nēm. Brodě.  
Průčelí a situace.





Pavel Janák:  
Nábytek z ložnice a jídelny dra J. B.  
Provedly P. U. D.





Pavel Janák:  
Psací stůl a knihovna dra J. B.  
Provedly P. U. D.



# K r o n i k a   a   p o z n á m k y

## K technice verše.

V literárních kruzích francouzských diskutuje se poslední dobou se zvýšeným zájmem o některých problémech veršové techniky, jež mají širší význam než lokálně francouzský. Chceme tu stručně pojednat o meritů sporu.

V první řadě jde opět o volný verš. Mezi mladými básníky francouzskými jeví se od několika let dosti zřetelný proud pro pravidelný verš. Příčinou toho je asi nový rozmach klasicismu, jenž se s důsledností až přehnanou chce ve všem vracet k starým tradicím literární Francie. Nejde dnes ovšem o to, lze-li volným veršem psát dobré francouzské básně; tuto otázku rozřešilo posledních dvacet let *via facti* kladně. Spor se týká hlavně problému, která z obou metrických forem více svědčí duchu francouzštiny a kterou lze spíše vystihnouti subtilní *sensace* moderní poesie. Proti volnému verši vystoupil, ne právě nejšťastněji, Jean Thogorma v knížce „*Lettres sur la poésie*“ (édition de la revue „*Le Feu*“, Paris 1912). Snesl však pro své mínění několik důvodů, o nichž je třeba uvažovat. Rozebrav rytmiku pravidelného verše, ukázal Thogorma, že není tak úzká a ztrnulá, jak verlibristé tvrdí. Svůj důkaz opírá o t. zv. „*moments rythmiques*“, totiž počet slabik ve verši, jež se mají vysloviti bez podstatného intervalu hlasového. Na př. ve verši:

*Ce soir – ce soir qui meurt – s'imprègne dans nos  
moëllles*

máme tři „*moments*“, ve verších

*De partout – les clameurs sauvages et les bruits  
des machines en marche et des foules humaines*

dva momenty rytmické. Nejde tu sice o objev něčeho zcela nového, ale je dobře, že byl k této věci obrácen zřetel. S této stránky vzato, poskytuje ovšem i pravidelný verš nesmírnou rozmanitost. Stinný rub tohoto stanoviska se objeví však při recitaci. Aby se akcentovala pružnost pravidelného verše, budou se příliš zdůrazňovat rytmické momenty, čímž však zmizí krása verše jako fonetického celku; – citované zde dva verše, čteny podle Thogormy, působí bizarně, neboť se dělí na jeden moment o třech slabikách a druhý s jednadvaceti. Taková disproporce rytmická má pak ve zvýšené míře všechny vlastnosti, jež se právě volnému verši vytýkají. Jinak jest plaqueta Thogormova svými metafysickými digressemi a affektovaným slohem pramálo sympatická.

Z tábora verlibristů vyšla nedávno zajímavá kniha o veršové technice, věnovaná rovněž hlavně rytmické stránce verše.\* Je to vlastně sbírka duchaplných *aperçus* dvou předních mladých lyriků, bergsonistů, G. Duhamela a Ch. Vildraca. Básník má spíše věřit svému sluchu než ústavu pro fonetiku, zní jeden z aforismů zde obsažených. A i když nejsme bezvýhradně přesvědčeni o pravdivosti této maximy, přiznáme oběma autorům, že pro fonetiku verše mají skutečně jemný sluch a dovedou ze svých praktických zkušeností vytěžit mnohou zajímavou, byť ne nespornou abstraktní poučku. Oba jsou obhájci volného verše. Ale jest rozdíl mezi taktikou dnešních verlibristů a oněch, kteří zdvihli před víc než dvaceti lety první odboj

\* *Notes sur la technique poétique*. E. Figuière, éditeur. Paris 1910.



proti veršové tradici. Tehdy šlo o výboj, dnes o defensivu. Duchamel a Vildrac dokazují na praxi volného verše, že není tak volný, jak se myslí, a že se namnoze opírá o určité pevné metrické jednotky. G. Winter. (Dok.)

## Šibalství Scapinova v Divadle Umění.

(Provedeno 17. prosince 1912 v hotelu Central.)

Všecky dosavadní podniky Divadla Umění, ač zřejmě rodily se z myšlenek za obrodu divadla, byly věnovány co do výběru především literárním pohnutkám a zámyslům, nejvíce pak zřetele a práce v provádění přinášeno bylo snaze o reprodukci slova, či spíše přednesu; trochu byl zkoušen i jakýsi styl úpravy a režie, avšak ve formě hereckého podání nebylo zaujato zvláštnějšího stanoviska. Tentokrát večer Molierův byl i pokusem o volné jeviště a podal skutečně vděčnou a na fakta bohatou příležitost přehlédnout především váhu a dosah tohoto hesla, kterým volá se a věří, že jeviště bude divákovi přiblíženo. Ač byla to — domnívám se — prvá zkušenost, jež v Praze byla učiněna, vyčerpalo se z ní velmi málo pozitivního na všech těch místech referátů, kde jindy se mnoho volá, uvažuje a tolik ví o reformě divadla. A přece byl to zajímavý večer. Jeviště, hra a herci postaveni byli na podiu, úplně volně ve středu mezi diváky, bylo zde tedy odstraněno vše, co se myslívá, že diváka odděluje a vzdaluje od jeviště a hry: nebylo zde ani nepřekročitelné vzdálenosti k rampě, ani „malovaných“, skutečnost předstírajících kulis, ani rampového světla, jež prý skresluje, ale herci byli zcela v dosahu a v témže světle jako my, jakobychom to byli sami. Bylo tím docíleno zvýšeného dojmu? Bylo skutečně — zdá se mi — mezi diváky větší napjetí než jindy a jinde; neboť zde vedle hry, jak ji zamýšlel

autor, jež na obyčejném jevišti je jediné, co se pozornosti nabízí, bylo vjemů více: slyšeli jsme nad potřebu herce dupat (nemá to být výtkou, ale konstatováním!), udýchat se, viděli jsme příliš, jak mezi dramatický spád někdy (nebylo to příliš!) mísí se menší jiné drama: hercovy rozpaky, báli jsme se co chvíli, že dramatický a vervní dialog skončí skokem nebo pádem herce mezi diváky, a vůbec viděli jsme chtě nechtě až příliš z blízkosti techniku, jak herec hru tvoří, tam, kde měli jsme vidět pouze vytvořenou formu hereckou. To vše byly všesměs skutečné, nedobrovolné a nezamýšlené vměsky, skutečné události a intermezza, jež pásma díla autorova a její duchovou stavbu mechanicky komplikovaly. Byli jsme stále z fiktivní vzdálenosti, do níž autor svým dílem diváka od předmětu díla staví, strhování do zcela reálných styků a vjemů, což jest nejen psychicky únavné, ale hlavně dojmu díla škodlivé. Však závažnější ještě přeměňující vliv než na čistotu vnímání mělo uspořádání na formu hereckého podání. Drama zajisté není skutečným životem, je kvalitativně něco jiného, i kde — jako realistické drama — chce největší reálnost; je hrou, předem připravenou, organizovanou, stupňovanou určitými úmysly; proto prostředky, jimiž má být reprodukována, musí být o tolik vydatnější a o tolik výraznější než všední pohyby, oč je hra hustší než život: pohyby na scéně musí být gesty, čili pohyby výtvarně zužitkovanými. A tyto, mají-li působit, musí být opět vzájemně vázány rytmem, korespondencí dynamikou, a záleží tu stupeň účinnu v divákovi na tom, jak nejčistěji, nejúplněji po celé jich povaze a situaci jsou v obraze scény viditelné. Čili pohyb rukou stává se gestem určitého mimického výrazu dle místa, směru



atd., v nichž byl učiněn, a dle intensity, v níž se mimo to divákovi jeví. Jak mohu však z váhy a intensity gesta číst, když za hercem je pozadí diváků, také sebou hrajících, ať svou pozorností, ať nešetrností, což vše je při gestu hercově součinné, nebo vidím-li v dialogu jen jediného herce ke mně obráceného, či vidím-li vůbec herce jen ze zadu?\*

(A přece i to je gesto, nikoli však tenkrát, nebylo-li takto zamýšleno!) A to vše ruší zevní viditelnou formu hry a činí ji méně pochopitelnou a účinnou právě v tom pásmu děje, který vlastně přece je předváděn. Jak jinak rostou gesta, jsou-li opřena o pozadí a dle situace usměrněna! Tedy to, co na podiu jsme viděli, nebyly jen dramatické situace, ale skutečné rozhovory a rvačky, nebo nejvýše nejasné směsi obou těchto druhů – a výsledkem je nutně poznání, jak přirozené povaze dramatu, jako umělého díla, přičí se reprodukce prostředkem skutečnosti. Drama nenáleží na volné podium do publika, neboť pak by nebylo rozdílu mezi ním a jinými formami, jež však nejsou již divadlem (variétní produkce, atletika, kabaret – neboť tyto všechny předvádějí živé, nikoli hrané dovednosti a síly člověka, se všemi nesnáze v přednesu, jež na př. kabaret přímo atd. i vykořisťuje!). Rampa tedy neoddaluje diváka od jeviště, ale je podmínkou pro illusi hry, stejně jako jiné světlo, než to, v němž jsme my, jako pozadí a profil jeviště pro orientaci diváka ve významu gest. Rampa nás oddaluje od hry o tolik, že nevidíme, jak se hra dělá, že nevidíme do námahy, ale vidíme jen hotové dílo a jeho stavbu.

\* Je zajímavé, jak v tomto ohledu i herci mimoděk se cítili omezení: nehráli nikdy do publika (a jak krásný a důležitý je to prostředek), ale vždy jen sobě do očí, jakoby byli sami ve skutečnosti bez publika.

Jednostranný vrh světlem (případně) i napomáhá herci, protože zdůrazňuje hru jeho rysů, jako všem gestům je třeba pro jich význam zveličením. Rampa a její systém je tedy nejen dobročinná, ale i výtvarným součinitelem.

O večeru bylo hráno s větší intenzitou, než v Praze je zvykem hrát. To je také, co večer – přes zla uvedená a vnesená „reformou“ – zachránilo a k čemu snahy účinkujících správně se obrátily a měly by se na dále především ještě více obracet. Nikoli tedy: reformy divadla, ale: nápravu divadla a zejména herectví!

Pavel Janák.

### Maillolův vliv.

Sledujeme-li výsledky nového hnutí v umění, musíme přiznati, že sochařství v něm dosud nehrálo žádnou roli. V době impresionismu stál Rodin jako rovnocenný vedle malířů, kteří byli tvůrci onoho hnutí, a impresionismus není bez něho myslitelný. Současné umění nemá dosud svého sochaře.

Nechci se zatím zabývatí kvalifikací sochařů generace následující po Rodinovi a volím pouze případ Maillolův, který ukazuje směr a udává vývojovou linii současné generace a je proto jeho případ nejaktuálnější. Není možno srovnávat současné malířství a sochařství, protože malířství absolvovalo několik etap, kterých v sochařství pohřešujeme.

Úsilí o výrazové hodnoty díla, které jest nejsilnější složkou moderního umění, jest protichůdné Maillolově snaze po absolutní uzavřené formě. U většiny Francouzů jest zřejmé stálé kolísání mezi snahou o výrazové hodnoty díla a snahou o harmonické uzavření jeho jako celku. U Maillola tato



druhá převládá tak, že i užívá hotové a vyzkoušené krásy — je eklektikem.

Jeho forma nemá dramatické potence, protože se abstrahuje od svého okolí, jest vůči němu indiferentní. Jediná síla, která oživuje jeho sochy, je jen síla tělesa ponořeného do vody, vytlačití určité její množství. Tuto sílu akcentuje ještě vypuklostí všech forem, takže někde dostává až charakter síly centripetální.

Abych objasnil tuto tendenci „vytlačití prostor“ — tendenci, která je dána konečně každému mrtvému objektu a nemá proto jako výrazový prostředek velké ceny, volím opačný příklad — Donatella.

Jeho sochy, zejména poslední periody, vtahují okolí do sebe, forma se uhýbá do vnitř, aby jinde vyběhla, figura se stává centrem, které v sobě poutá a váže okolní prostor — znásilňuje jej. Má dramatický poměr k svému okolí. Při tom obě složky sil, centrifugální i centripetální, jsou úplně vyváženy.

Maillol je dobře myslitelný v prostorové architektuře. Jeho socha snadno okem změřitelných forem stává se částí architektury bez speciálních nároků na své výrazové hodnoty.

Socha jako umělecké dílo vyžaduje ale úplnou poddanost svého okolí, stávajíc se tak jeho středem.

To pak, co zachraňuje Maillola: živost a bohatost formy, docílená jemným zvlněním kontury, schází většině jeho následníků. U Maillola je to vrozený Francouzům cit, u následníků mrtvé dekorativní schema.

O. Gutfreund.

## Japonský dřevoryt.

(Výstava v Um. prům. museu v lednu 1913.)

Výstava, kterou pořádá p. S. Bouška, je dosti úplná a přehledná, neb zastoupeni jsou

všichni hlavní umělci, reprezentující vývoj japonského dřevorytu, a tedy názorným způsobem dokumentuje onen známý úpadek umění tak kulturního národa. Celá kultura a umění Japonska vzaly vznik svůj z mohutné, staré kultury čínské, takže Japan jeví se v tom smyslu jakoby čínskou provincií. Umění šířilo se s náboženstvím podobně jako u nás na západě. Nejprve to byl kolem r. 900 p. Kr. docela přejatý náboženský, hieratický styl buddhistický, který později mizením náboženského cítění značně zplošněl, ale i potom v profanním malování, ve scénách a krajinách byl namnoze patrný vliv škol čínských. Vlna tohoto mohutného působení asi čtyřikrát zasáhla umění japonské, takže maleb čistě domácího charakteru je valná menšina. Čínské malby vyznačují se silně malířskými vlastnostmi, často širokými tahy štětce, monumentálností, jednoduchostí, málo detaily, které vyskytují-li se, jsou podřízeny jednotnému celku, byla zde více snaha o pevné zachycení výrazu, charakteru, než napodobení přírodní pravdy, tedy subjektivní podání objektů. V japonském umění naproti tomu jeví se jistá suchost v technice, sklon ku krásným motivům jako jsou barevné květy, šaty, látky, různé nářadí, kterým věnována u nich obzvláštní péče, tedy více méně dekorativně viděné předměty; člověk používán též spíše jako složka dekorativní. To vše v čínské malbě méně se vyskytuje a poukazuje na zvláštní povrchní charakter Japonců oproti Číňanům a zračí se nejen v malířství, ale i v ostatních uměních japonských, v literatuře a divadle.

U těchto národů, jakož vůbec na východě byl silně vyvinut a pěstován zájem o přírodu, lidé žili s ní v intimním styku, pozorovali s vnitřním pochopením nejjemnější její záchvěvy, k čemuž je mimo přirozené sklony



navádělo též jejich náboženství, nabádající k filosofickým rozjímáním o všem vesmíru uprostřed romantických krás přírody. Tento způsob života a jakýsi pantheistický názor skýtal silné umělecké podněty a tak vznikaly jednak již před buddhistickým náboženským stylem, ale hlavně po uvolnění religiozního citění, kdy šlo se ku větší lidskosti, ony přejemné, nepřirovnatelné krásy čínské malby, hlavně krajinářství.

I v tomto profanním malování byli Japonci odvislí na Číně. Ale kdežto v Číně jeví se stále hluboký smysl pro malířské vlastnosti a silné citění prostorovosti, kde k původní linii přistupují často dramatické kontrasty černé a bílé a jakési abstraktní světlo, jemně odstínované nuance černé nahražovaly působení barev, v Japonsku, hlavně v pozdější době, dochází se ku povrchní líbivosti, pestrosti a hlavně neplastické plošnosti. Dekoratívni složky (ve špatném slova smyslu) stále se u nich množí, myslí a vyjadřují se více materiálně bez silného požadavku prostorovosti.

Tak jeví se Japan v celku jako umělecko-průmyslová kategorie umění čínského. Rozdíl ten jasně vysvitne a dovrší se hlavně poslední etapou japonského umění, obdobím dřevorytu, který nám právě uvedená výstava předvádí.

K uměleckému vyjadřování se technikou dřevorytu zavdalo přímý podnět v Japonsku publikování knih. Ale mimo to brzy rozšířil se tento způsob tou měrou i mimo knižní publikace, že zatlačil v době Utamarově úplně veškeru malbu. Příčinou velkého rozšíření byla levnost, možnost rozmnožování, kterou si vyžadovala stále více vzrůstající lidová demokratisace. Tedy tendence jednak praktičnosti, jednak řemeslnosti, pěstování ruční techniky. Každá však tendence,

ležící stranou nejvlastnější podstaty umění, jest umění nebezpečná, a převládne-li nad čistě uměleckou snahou, nastává úpadek, což úplně osvědčilo se v tomto případě. První z umělců dřevorytu Moronobu a jeho žák Masanobu v 17. st. tiskli jen černě a zřídka ručně tisky kolorovali; jejich práce jsou spíše reprodukcí maleb. V následujícím však století byl postupně zaveden dřevoryt vícebarevný a stále více vzmáhá se snaha větší řemeslné zručnosti. Tato řemeslná tendence zamezila další přirozený vývoj uměleckých principů a přístup nových vznětů, což se stupňovalo ještě úplným opuštěním malby. Již Moronobu snažil se více o souznění krásných linií, povrchní rytmus a dekoraci, než o duchový výraz. Dekoratívni tendence vzmáhala se ještě dále, tím, že obracel se zřetel jen k svižné linii (Utamaro), k pestré barevnosti, forma rozrušována stále více množím dekoračních příměsků. Do toho zasahuje ku konci 18. st. vliv Evropy svým realismem. Hlavním představitelem tohoto období je Hokusai, při němž vzrůstající naturalismus projevuje se již motivy jeho, které líčí nejvšednější scény života, plebejce, nálady, počasí (japonský impressionismus), kteréž však jsou spíše opisovány než vyjadřovány, tedy více ilustrace, materiálnost oproti starým, kde život byl docílen životem výrazových prostředků; snažil se o anatomickou přesnost a jakési žonglérství, když kreslil nejkomplikovanější posice figur a vyjadřoval virtuosně nejsmělejší zkratky. Často vyskytuje se tu též karikaturní zájem (Sharaku) blízký se svou povrchní plošnou dekoračností evropskému plakátu. U Hokusaiových žáků objevuje se již křiklavost a nevázaná pestrost barev, zvláště když začalo se používat anilinových barev (Hiroshigé, Kunisada a Kuniyoshi). V. Beneš. (Dok.)



K reprodukovánému návrhu na přestavbu radnice v Něm. Brodě třeba připojiti, že bylo při ní úmyslem podrobiti se celkovému rázu náměstí; celkový obrys štítů, měřítko forem, nutnost hlavní římsy, jakož i hladký základ průčelí byl tím již předem dán. Rozdělení a velikost všech otvorů byly přímo ze starého stavu převzaty.

Jan Preisler byl konečně jmenován profesorem na Umělecké akademii. Náležel na toto místo již dávno jako umělec pevně v sebe se opírající a přece zase šíře příští vývoj vidící. Jeho úloha na akademii i význam věci je však ztrpčen tím, že nedostalo se mu speciální školy — ale že na přípravce bude učitelem těm, kteří dvě leta byli vychováváni Loukoťou a Bukovacem.

Berlínská Stará Secesse zvolila si skutečně presidentem známého obchodníka Paula Cassirera, který však v porotě, již utvořiti má M. Slevogt, nemá míti hlasu. Bylo také usneseno, aby nadále pořádány byly ročně 3 výstavy: v létě obvyklá členská, na podzim výstava pro „mladší“ a v zimě grafická.

V Neumannově Grafickém kabinetě v Berlíně byla výstava Munchových grafik (druhá část). Nakladatelství téhož vydalo katalog německé současné grafiky (Moderne Grafik, M 1.—) s 62 reprodukcemi velmi volného obchodnického výběru, z něhož patrný jsou různé a nestejně cesty německého umění. Neumannův kabinet jest přece však ještě mezi berlínskými salony nejlepší a nejseriosněji postupující.

Také salon Mietkeho ve Vídni odhodlal se — a to je při jeho jinaké zdrželivosti příznačné pro postup poměrů — k uspořádání výstavy nového umění (v lednu—březnu), avšak v tak podivném výběru, že to ukazuje zcela nedostatek rozhledu. V souboru zejména jsou vedle sebe: Kars, Vlaminck, Kokoschka, Lhote, Tappert, Erbslöh, Friesz, Bató, Derain, Van Gogh, Manet, Cézanne, Renoir, Knapitsch, Matisse, Pechstein, Braque, Klosowski, Van Dongen, Pissaro (!), Picasso, (jen 2 kresby) Kandinsky; sochaři: Maillol (!), Despiau, Nadelmann; z Čechů Filla. Také předmluva katalogu

(od A. Baslera) stejně neorientovaná; usuzuje se v ní na př., že „tito umělci jsou více anebo méně spojeni tím i ž (!) názory, ať již tyto pocházejí od impressionistů nebo od Cézanna“; nebo „že Picasso, tento Španěl, možná odvozuje přirozeným atavismem svůj názor na umění od starých maurských architektů a keramistů, kteří v jeho zemi zanechali tak mnohou tradici zvýšené náklonnosti k abstrakci.“

## V Á C L A V K R Y C N E R

elektrotechnická továrna

PRAHA VII., DĚLNICKÁ 1065

Telefon 5258a.

## Ústřední topení



a větrání všech soustav,  
parní kuchyně, parní  
prádelny, sušárny, vo-  
dovody, plynárny.

**PRAŽSKÝ  
INSTALAČNÍ  
ZÁVOD**

C. Příbaň a inž. Žilka.  
PRAHA, Příkop čís. 12  
Telefon 2049.

**STREJC  
PRAHA  
RÝSO-  
VADLA**

**ZÁVODY PRO UMĚL.-PRŮ-  
MYSLOVÉ PRÁCE KOVOVÉ  
FRANTA ANÝŽ  
PRAHA VII., 1079.  
U PRŮHONU**

**JOSEF  
KOCH**  
elektrotechnický  
závod  
**PRAHA-  
BUBENEČ**  
Schnellova ul. 317.  
Telefon 5815.



# KABARET MONTWALTNER

PRAHA I., ŘETĚZOVÁ ULICE.

DENNĚ PŘEDSTAVENÍ

KONFERENCIER J. WALTNER.

ZAČÁTEK V 9 HODIN VEČER.

Stavební a nábytkové  
truhlářství, strojní vý-  
roba dveří a oken

**VÁCLAV  
HANUŠ**

PRAHA II., Marian-  
ská ul. č. 4 proti »Ná-  
rodním Listům«

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

PARNÍ PŘÁDELNA ŽÍNÍ  
**ROUBICZEK A  
FISCHER**

VYRÁBÍ PŘEDENÉ ŽÍNĚ I. JAK. PRO SED-  
LÁŘE, ČALOUNÍKY, KOČÁRNÍKY ATD.

VZORKY ZDARMA

PRAHA II., JUNGMANNOVA 41

**F. Šajna**

závod

lakýrnický a  
malířství písma

Praha II.

č. 1172

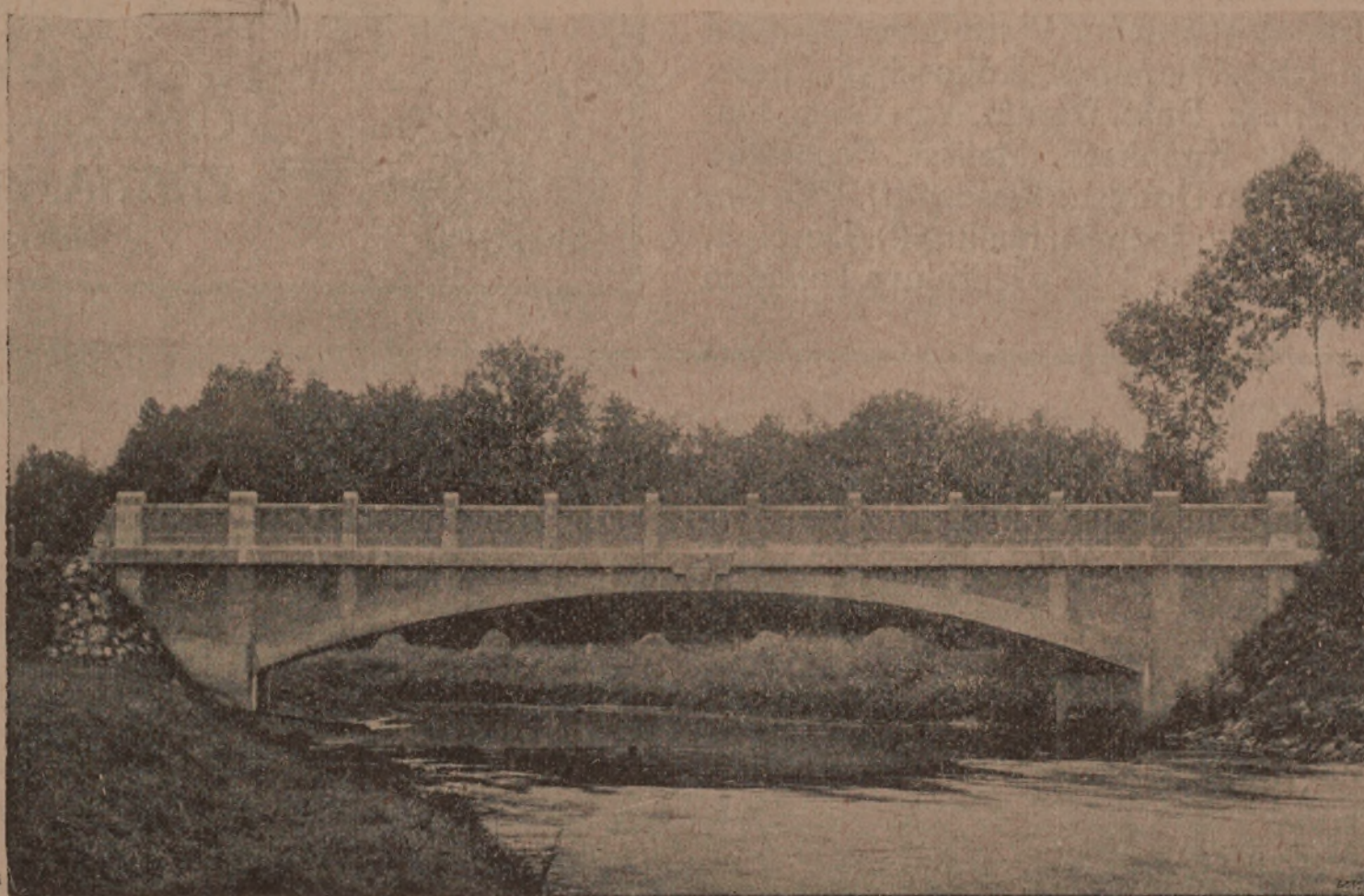
DLOUHOLETÉ ZKUŠENOSTI! NEJLEPŠÍ REFERENCE  
ČETNÁ PROVEDENÍ! NEJKRATŠÍ DOBA STAVEBNÍ!  
STROJNÍ POHON! --- NÁVRHY A ROZPOČTY NA  
VŠECHNA PROVEDENÍ STAVEBNÍ!

## HRŮZA A ROSENBERG

PRAHA

TELEFON 1732

OLOMOUC



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



# Kostelní a salonní okna



**J. Vlasák, Praha**  
I., Malé Staroměstské n. č. 8

Stálý přísežný znalec c. k. zemsk. soudu.  
Odborný učitel Techn. průmysl. musea.  
Vyznamenán pochvalou Jeho Veličenstva  
císaře rakouského. Poslední vyznamená-  
ní Praha 1908. „Hors concours“.

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

## Barevné umělecké re- produkce

moderních i starých mistrů do mapy,  
za rám, za předlohy k malování  
od 30 haléřů výše

## Poklady světových galerií

v uměleckém provedení na pohled-  
nicích  
od 12 haléřů výše

## Bohatý sklad leptů

J. F. Šimona, Streiti-Zamponiho, Ferd.  
Engelmüllera, V. Kašpara, V. Jansy,  
F. Horkého, Housy, Malého, Vlacha  
a j. nabízí  
od korun 8- výše

um. nakl. J. Pelcl, Praha,  
Ječná č. 8.

**TRUHLÁŘSKÉ**  
VEŠKERÉ POTŘEBY NEJLÉPE A  
NEJLEPŠÍ NAKOUPÍTE U FIRMY

**ADOLF SCHÖN**  
PRAHA, VÁCLAVSKÉ NÁM. 53  
ŽÁDEJTE ILLUSTROVANÝ CENNÍK



Ze 45 druhů, též leštěného  
**UMĚLÉHO KAMENE**

fasády, hrobky, pomníky, práce sochařské,  
kostelní, provádějí ateliery uměl. průmysl.

**KRAUMAN, PICCARDT,  
ŠIMONOVSKÝ**

PRAHA III., ŘÍČNÍ 539

Práce štukatérské, modely pro bronz, dřevo, kámen.

**VÁCLAV HODEK**

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

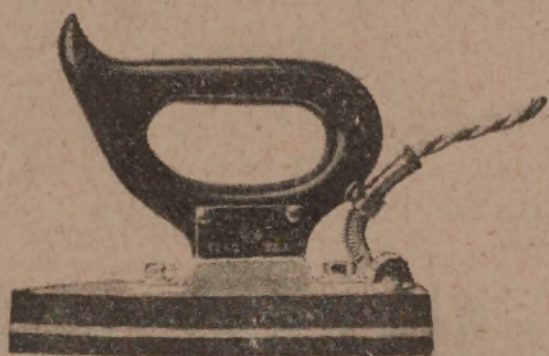
**PRAHA-VYŠEHRAĐ**  
VRATISLAVOVA TŘÍDA 68.

**FRANTIŠEK KRŮKL**

**PRAHA A SPOL. VÍDEŇ**

PRAHA V., Mikulášská tř. č. 3. · Tel. 2890

Speciální dílna na svařování.



Jemné bezpečné autogenní svařování a  
řezání kovu pomocí nevýbušného Dis-  
sousplynu. Autoplyn, jediný plyn ku  
osvětlování automobilů.

LAKÝRNICTVÍ, MALÍŘSTVÍ  
PÍSMÁ, DŘEV A ŠTÍTŮ

**JAN  
SCHUBERT**

V PRAZE I.,  
HUSOVA TŘÍDA ČÍSLO 242, 9 NOVÉ

MALBY, NÁPISY A ŽLACENÍ NASKLE,  
DŘEVĚ, PLECHU, ŽDÍ I PLÁTNĚ VE  
VZORNÉ SLOHOVÉ ÚPRAVĚ

STAVEBNÍ I NÁBYTKOVÉ NÁTĚRY  
V NEJLEPŠÍM PROVEDENÍ

MODERNÍ PLASTICKÁ PÍSMENA  
ŽLACENÁ I V EMAILU

SKLENĚNÉ FIRMY

TRANSPARENTNÍ FIRMY

Továrny koberců a látek nábytkových  
Filip

**Haas a synové**

PRAHA, NA PŘÍKOPĚ ČÍSLO 4

Moderní koberce,  
nábytkové látky, čalouny, linkrusta.

**Umělý kámen**

pro celé fačady i detaily těchže, práce sochařské a  
štukatérské provádí umělecko - průmyslové atelier

**Jindřicha Čapka, Praha I.,**

Veleslavínova 95 – Telefon 5017.

Vzorky umělých kamenů stále k volnému prohléd-  
nutí. Práce figurální prov. ak. sochař M. Kocourek.